


**II SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM
ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

Anais

**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN · UFJF
25 A 27 DE NOVEMBRO · 2015**

VOL 2 / N° 2 / 2015

**II SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
ANAIS | VOLUME 2 | NÚMERO 2
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
25 A 27 DE NOVEMBRO DE 2015**





INSTITUTO DE
ARTES E DESIGN
IAD - UFJF

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



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitor: Prof. Dr. Marcus Vinicius David
Vice-reitora: Prof^a. Dr^a. Girlene Alves da Silva

Pró-reitoria de Pós-graduação

Pró-reitora de Pós-graduação:
Prof^a Dr^a Mônica Ribeiro de Oliveira

Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Ricardo de Cristóforo
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: Prof^a Dr^a Maria Cláudia Bonadio
Secretárias: Lara Lopes Velloso
Flaviana Polisseni Soares

II Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens

Comissão Organizadora

Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis (coordenação)
Fernanda Bonizol Ferrari (coordenação)

Anna Flávia Silva de Souza
Álvaro Dyogo Pereira
Luciane Ferreira Costa
Raphaela Benetello Marques
Thamis Malena Marciano Caria

Comitê Científico

Prof^a Dr^a Elisabeth Murilho da Silva
Prof^a Dr^a Raquel Quinet de Andrade Pifano
Prof. Dr. Sérgio Puccini Soares
Prof. Dr. Alexandre Fenerich

Camila Ribeiro de Almeida Rezende
Fernanda Bonizol Ferrari
Mariana Sibebe Fernandes
Raphaela Benetello Marques
Robert Anthony do Amaral Oliveira
Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis
Tammy Senra Fernandes Genú
Thales Estefani Pereira
Thamis Malena Marciano Caria

Identidade Visual

Tammy Senra Fernandes Genú

Editoração Eletrônica

Cleber Soares da Silva
Luciana de Oliveira Inhan

Anais do II Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens.

Volume 2, Número 2, Novembro de 2015, 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.

854 pg.;

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.

SUMÁRIO

9 APRESENTAÇÃO

10 EIXO TEMÁTICO ARTE, MODA: HISTÓRIA E CULTURA

11 GT CORPO, ARTE E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO

- 12 Identidades estratégicas e a arte da América Latina
- 17 Vestida de Infância
- 23 Estudos acerca do “Corpo Vibrátil”
- 31 Questões de gênero no figurino do espetáculo *Coelhos* – Têssera Companhia de Dança da UFPR, 2014

39 GT MODA, CULTURA E SOCIEDADE

- 40 Cultura material, raça e gênero: turbantes e tranças como artefatos de moda na construção do corpo de mulheres negras
- 48 A Identidade construída pela aparência: peculiaridades da moda *hip hop*
- 56 Design de moda: o ensino acadêmico do desenho técnico
- 66 A lingerie na construção da imagem do corpo feminino através da história
- 74 Jovens: protagonistas do funk ostentação
- 84 A mídia que faz do corpo moda

95 GT HISTÓRIA DA ARTE

- 96 A presença de Daniel Barbaro no tratado de Filipe Nunes
- 104 A premência de novas ideias: a insana geometria de Achille Perilli
- 114 Antropofagia e inversão hierárquica no *Abaporu*, de Tarsila do Amaral

120 GT TEORIAS E PROCESSOS CRIATIVOS DAS ARTES VISUAIS

- 121 As versões de seguir vivendo na videoarte brasileira: contextos criativos após os fins
- 129 As Paisagens Urbanas de Oswaldo Goeldi: Um registro de memória da cena carioca
- 136 Videoinstalação com Audiodescrição: incluindo pessoas com deficiência visual na apreciação da marca *Desnudez Declamada*.

148 GT MODA: HISTÓRIA E TEORIAS

- 149** Roupas tecnológicas e proposições artísticas
- 160** Cultura de praia e a juventude na revista *O Cruzeiro*
- 167** Sophia Jobim: contribuições para o campo do vestuário no Brasil
- 174** A joia como objeto de arte no Polo Joalheiro do Pará
- 183** Endiabradas e irrequietas: As garotas de Alceu nos anos dourados da moral e dos “bons costumes”
- 193** A moda “espacial” nos anos 1960 e 1970: articulações entre vestuário e mobiliário na construção de representações da “mulher moderna” em periódicos brasileiros

203 GT ARTE, CULTURA E SOCIEDADE

- 205** Museu é o mundo/Open House: incorporando a cidade – Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark em Nova Iorque
- 214** A cena do risco no Brasil
- 226** *A belle époque* carioca e a questão social: uma análise da assistência pública e privada no Distrito Federal na linguagem das charges d'*O Malho* (1891-1930)
- 236** Silenciamento e protagonismo em Dulcinéia Catadora e Sopapo de Mulheres
- 244** A imagem de Salomé nos figurinos de Alexandra Exter: Vanguarda, literatura, dança, artes cênicas e visuais no início do século XX

253 GT ARTE E INSTITUIÇÕES

- 254** Tantas outras situações construídas: Tino Sehgal e o circuito das artes visuais
- 261** Curadoria, espetáculo e políticas públicas culturais no Brasil em meados dos 1980s

270 GT ARTE E FOTOGRAFIA

- 271** Retratos de Assis Horta: entre a herança dos antigos estúdios fotográficos e a nova visão modernista
- 286** Rosângela Rennó e as fotografias de casamento: uma possível crítica de gênero
- 296** A fotografia como processo paralelo e autônomo - revisitando Flusser

301 GT TEORIA E CRÍTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

- 303** A cozinha futurista: a gastronomia como experiência estética
- 311** Divagações de um olhar contemporâneo
- 320** Fernando Lindote, uma tradução
- 328** A cerâmica frente à hierarquia da arte: Celeida Tostes, a plasticidade e a arte contemporânea
- 335** Hans Belting e Alfred Gell: tensões entre Antropologia e História da Arte

343 GT ARTE E ARQUITETURA

- 345** Arte, arquitetura e espaço: articulações no ambiente residencial
- 352** Arte funerária sob encomenda: o uso de catálogos nas marmorarias de Juiz de Fora
- 360** Potências e vazios: o caso Potsdamer Platz
- 370** As Torres Satélite de Luis Barragán: entre arquitetura e escultura
- 381** O uso de artefatos africanos em decorações contemporâneas de residências brasileiras
- 388** A questão do ornamento na obra de Venturi

397 EIXO TEMÁTICO CINEMA E AUDIOVISUAL

398 GT ANÁLISE DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

- 399** Recursos audiovisuais nas artes cênicas: a potência do diálogo entre memória e inovação
- 406** O gesto no cinema: Flusser, Agamben e Benjamin
- 414** O ator na telona: a trajetória do artista cênico na construção cinematográfica
- 422** Possíveis aproximações entre o cinema de William Lustig e Claude Chabrol
- 429** As encenações das experiências compartilhadas homoafetivas e o engajamento afetivo em *daily vlogs* e no documentário íntimo contemporâneo

440 GT CINEMA, PROCESSOS E TÉCNICAS

- 441** Produção de esqueletos para animação em stop-motion
- 451** A questão da técnica no dispositivo cinematográfico
- 460** Leituras cinematográficas de Alice: as primeiras representações
- 470** As imagens em movimento na vida cotidiana
- 479** Cinema brasileiro: desafios no cenário do filme digital
- 487** Biopoder e resistência

500 GT CINEMA E EDUCAÇÃO

- 501** “A coroa do Imperador” em aula de Língua Portuguesa: letramento, preconceito linguístico e a prática docente
- 507** História, política e educação no cinema de Bernardo Bertolucci
- 516** Curta-metragem “10 centavos”: leituras e sensibilizações do olhar na escola
- 525** O cinema de Humberto Mauro: a brasilidade presente em cinco décadas de produção

533 GT CINEMA, POLITICA E SOCIEDADE

- 535 O estado e a exibição cinematográfica: um estudo comparativo entre Argentina e Brasil
- 542 Identidade nacional e mercado: a modernidade e a pós-modernidade no discurso sobre o nacional em *As Brasileiras*
- 551 O cinema e a natureza multimidiática do ritual
- 561 A estética da violência nos espaços urbanos do cinema de ficção latino-americano (1990-2015)
- 570 *Que horas ela volta?* e a crítica feminista
- 578 *Rio, 40 graus*: um olhar sobre a favela no cinema nacional
- 587 As metáforas no filme *Zaytoun*: a esperança do retorno dos refugiados palestinos

596 GT CINEMA, MEMÓRIA E HISTÓRIA

- 597 Performances de trânsito nos filmes de Clarissa Campolina: geopoéticas do espaço e da mobilidade
- 607 Enquadre do não idêntico ou do que resiste à conceitualização: o dizer de especialistas
- 617 Fabulação e criação de um “lugar em cena” em *Terra deu, terra come*
- 625 Memória, reencenação e imagem no documentário de tendência *slow cinema*
- 635 *A genialidade* de Coutinho: alguns apontamentos sobre o lugar do artista na evolução do estudo da estética
- 642 O documentário *Seo Chico* – Um retrato como um lugar de memória e o narrador benjaminiano na figura do antigo fazedor de cachaça

649 EIXO TEMÁTICO ARTES VISUAIS, MÚSICA E TECNOLOGIA

650 GT ARTE CONTEMPORÂNEA E NOVOS DIÁLOGOS

- 651 Batalhas de *rap* no YouTube: disputas entre personagens de ficção fantástica de horror
- 662 Arte e publicidade em convergência na era da comunicação digital
- 673 Imagem e fisiculturismo
- 682 Paisagens e caminhos: uma cartografia sensível nas mídias digitais
- 671 Construir imagens e desconstruir o corpo: subjetividade e tecnologias na arte
- 699 Lotus Lobo e a memória do design gráfico mineiro
- 708 **A coleção no processo criativo de Michael Wolf: um acervo de possibilidades**
- 719 Tipografia urbana, autoria e intermedialidade

726 GT **EVOLUÇÃO DA TÉCNICA ARTÍSTICA**

- 727** E-books e além: reflexões sobre livros, mercado, papel e literatura
- 734** Diálogos entre literatura e cinema: A tragédia lírica shakespeariana nas lentes de Zeffirelli
- 745** Das páginas às telas: o livro infantil ilustrado e sua transposição para o ambiente digital

757 GT **ANÁLISE MUSICAL E COMPOSIÇÃO ASSISTIDA POR COMPUTADOR**

- 758** O *Concertino n. 2* para violão e orquestra de Radamés Gnattali e a técnica expandida do dedo mínimo da mão direita
- 768** *Made in Brazil*: entre os laços das migrações na identidade da música brasileira dos anos 1970
- 778** Uma tipologia do espaço sonoro segundo Pierre Boulez
- 786** O ponto de Criação: John Cage e a proposta musical atual

797 GT **ESTUDOS INTERMÍDIA E MULTIMÍDIA**

- 798** Leminski e Pires: haicais fotográficos de Quarenta Clics em Curitiba

807 GT **PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTE E TECNOLOGIA**

- 808** Arte Contemporânea em diálogo com a educação: uma experiência no Colégio de Aplicação João XXIII
- 818** Interfaces da cerâmica na arte: entre a tradição e a contemporaneidade
- 825** Corpo, música e imagem no jogo da Capoeira Angola
- 833** Análise de *affordances* em games de simulação de parques de diversão
- 845** Uso de referências fotográficas na pintura inspirada em sonhos

APRESENTAÇÃO

O Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens 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 segunda edição, que ocorreu, entre os dias 25 e 27 de novembro de 2015, no Instituto de Artes e Design, contou com a apresentação, sob a forma de Comunicações Orais, dos artigos reunidos nesta publicação, derivados das pesquisas que estão sendo desenvolvidas por acadêmicos em todo o país, bem como mesas-redondas, minicursos 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 intenciona promover proveitosos diálogos entre acadêmicos acerca de áreas como, por exemplo, história da arte, cinema, fotografia, moda e música.

Comissão Organizadora

ARTIGOS EIXO TEMÁTICO

ARTE, MODA: HISTÓRIA E CULTURA



/// GT CORPO, ARTE E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO

DATA: 25 DE NOVEMBRO DE 2015
COORDENAÇÃO: LUCIANE FERREIRA COSTA (UFJF)



Identidades estratégicas e a arte da América Latina

Bárbara Ahouagi¹
Melissa Rocha²

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

Este artigo delinea-se pela análise de práticas artísticas observadas a partir da segunda metade do século XX na América Latina. O recorte foi feito a partir de trabalhos com temáticas *quir*, no período de redemocratização desses países, usando como referência os parâmetros presentes na genealogia crítica de Luiz Camnitzer sobre o Conceitualismo do Sul. Diante das inúmeras formas de violência nas ditaduras, os artistas latino-americanos criaram táticas e estratégias políticas com forte carga estética que, de certa forma, reconstruíram/desconstruíram/destituíram a maneira de pensar, vivenciar, apresentar e representar os corpos, as sexualidades, o posicionamento humano nesse ambiente sociopolítico. São abordadas a exposição *Perder la Forma Humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, a partir da parceria da Red de Conceptualismos del Sur e do Museu Nacional Reina Sofia de Madrid; ações do grupo CADA, Las Yeguas del Apocalipse, Liliana Maresca, Mujeres Creando, e também algumas aproximações com o contexto contemporâneo com seus devidos exemplos.

Palavras-chave: Arte latino-americana; Corpo; Queer.

Pensar a crítica de arte dentro de uma perspectiva do sul, sem se submeter aos cânones colonizadores da arte e do discurso da arte, é pensar em uma nova epistemologia da própria história da arte. No que diz respeito ao nosso passado recente, cuja urgência reverbera na cena política atual, é evidente uma grave crise cultural que atinge nosso país tanto pelo aspecto do acesso à arte e como no acesso à produção da arte como um todo. O processo de redemocratização após a Ditadura Militar no Brasil afeta como temos vivenciado nosso espaço político e social e, especialmente após 2013, revela como há ainda diversas questões a serem superadas. O presente estudo pretende fazer uma análise metodológica de obras de artes visuais que abordam temáticas *quir* produzidas no período de redemocratização da América Latina, usando como referência os parâmetros presentes na genealogia crítica de Luiz Camnitzer sobre o Conceitualismo do Sul, a pesquisa e o catálogo da exposição *Perder la forma humana* e alguns arquivos de época. Propõe-se, em seguida, um breve comentário sobre algumas manifestações contemporâneas, suas aproximações e distanciamentos metodológicos. Acerca do que se define aqui como *arte quir* e que diverge de uma *art queer* dos Estados Unidos, ficará visível que se trata menos de uma genealogia derivada da história da arte ocidental que de proposições experimentais, antropofágicas e autônomas.

Fruto de uma parceria entre o grupo de pesquisadores Red de Conceptualismos del Sur e o Museu Nacional Reina Sofia de Madrid iniciada em 2010, foi lançado o livro e exposição *Perder la Forma Humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. A Red surgiu em 2010, com 31 pesquisadores com a proposta

1. Mestre em Artes Visuais pela EBA/UFMG – boahouagi@yahoo.com.br

2. Mestre e Doutoranda em Artes Visuais pela EBA/UFMG – melrocha@gmail.com

de trabalhar a partir da construção de práticas coletivas de pensar o trabalho investigativo, como uma prática política e não como um “exercício acadêmico”³. Ana Longoni afirma a intenção

de intervir sobre o modo como foram recuperadas nos últimos anos as experiências de arte e política nos anos sessenta em adiante na América Latina que muitas vezes hoje têm um signo de mercado da arte ou foram incorporadas ao relato canônico de uma maneira muito banalizante e neutralizadora. Interessa-nos voltar sobre essas experiências para disputar seu sentido crítico que ainda hoje está ativo, que pode se invocar ou “se exumar”⁴

Por sua vez, o Museu Nacional Reina Sofia de Madrid, com a curadoria de Manuel Borja Vilel, já vinha se propondo a colaborar com a construção de novas propostas museológicas, desacademizando os saberes e repensando as relações coloniais a partir das representações da arte. A primeira exposição que demonstra isso, em 2010, *Principio Potosi: ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?*, falava em se “repensar el origen y la expansión de la modernidad a partir de la pintura colonial barroca y de los procesos de colonización”.

Perder la Forma Humana apresentou obras que se inseriam em práticas próprias do Conceitualismo do Sul⁵ que dissolvem a figura do indivíduo em prol da coletividade, questionam a hegemonia das representações dos corpos na arte, contestam os espaços de produção e veiculação da arte. As condições dos países latinos que podem parecer desfavoráveis para a produção de uma arte rica e elitizada deram, por outra via, as condições necessárias para metodologias específicas aliadas às lutas políticas e sociais do Cone Sul. De outra forma, a exposição e o livro catálogo estavam também embasados em uma taxonomia conceitualista: o livro catálogo se apresenta em verbetes como “enunciar a ausência”, “ação relâmpago”, “fazer política com nada” da mesma forma que a Red também utiliza em seu site palavras chave como “implicação afetiva” “ressignificação de imaginários políticos” ou “estratégias do desejo” ao invés da utilização das tradicionais disciplinas da arte, por exemplo.

Diante das inúmeras formas de violência nas ditaduras, os artistas latino-americanos criaram táticas e estratégias políticas com forte carga estética que, de certa forma, reconstruíram/desconstruíram/destituíram a maneira de pensar, vivenciar, apresentar e representar os corpos, as sexualidades, o posicionamento humano nesse ambiente sociopolítico. Ao analisar, por exemplo, atuação dos Tupamaros, Camnitzer reforça o caráter estético do grupo como um reflexo de uma síntese da política com a arte e da arte com a pedagogia. Essa relação densa também pode ser observada em *Para não morrer de fome na arte*, de 1979, do Colectivo Acciones de Arte (CADA) no Chile.

A ação consistia em distribuir 100 saquinhos de leite para moradores de um bairro pobre. Era uma alusão ao plano político de Salvador Allende de distribuição de alimento, interrompido pela ditadura de Pinochet. Em seguida, as embalagens do leite consumido seriam enviadas para 100 artistas que interfeririam nas mesmas que, em seguida, retornariam à população.

O leite materno é o nutriente básico do ser humano em sua primeira infância. E é justamente quando uma imagem que supostamente nos distanciaria da morte, como a infância, por exemplo, acaba por nos aproximar dela (da morte), através dessa experiência de fome e desnutrição (vista literal e metaforicamente), que presentifica-se a maior das abjeções, segundo Kristeva. Sem aprofundarmos nas relações com o parto e o controverso mundo das secreções femininas, há ainda as questões do mercado as quais não podemos ignorar: foi em 1965 que a Nestlé lançou o leite Ninho e, em 1969, o Nanon, uma fórmula feita para “assemelhar-se ao leite materno”. Apesar destes aspectos não serem diretamente ligados ao que possamos englobar de imediato

3. Revista Lindonéia, Arte e Insurgência.V.3. Disponível em: http://www.estrategiasarte.net.br/sites/default/files/lindoneia_arteetinsurgencia.pdf. Acesso em: 10 OUT 2016

4. Revista Lindonéia, Arte e Insurgência.V.3. Disponível em: http://www.estrategiasarte.net.br/sites/default/files/lindoneia_arteetinsurgencia.pdf. Acesso em: 10 OUT 2016

5. Assim como existe um paralelismo entre o Novo Realismo europeu e a Pop Art norte-americana, podemos relacionar a Arte Conceitual do “centro” (EUA e Europa) com o Conceitualismo por aproximações como o caráter arquivístico e o distanciamento de uma ideia de “obra de arte”, a partir da qual o *conceito* se torna mais importante que a *técnica*. No entanto, o conceitualismo tem características próprias como a coletividade, a utilização de disciplinas não hegemônicas ou mesmo da utilização das disciplinas em prol de um propósito político ou social.

à uma estética *quir*, se insere plenamente nas pautas pós-feministas que incorporam uma crítica ao biopoder e às políticas disciplinares de corpos que ditam, por exemplo, quanto tempo uma mulher pode amamentar o filho, tempo este, cada vez menor. “Esse tipo de transgressão ocorre não como uma ruptura produzida por uma vanguarda heroica, fora da ordem simbólica, mas como uma fratura traçada por uma vanguarda estratégica dentro da ordem.” (FOSTER, 2014, p.149).

A figura de um corpo masculino (portador de um pênis), vestido com uma lingerie e um véu, noiva e santa, cercado de imagens eróticas e de fluidos que parecem sangue, posa para a câmera em mistura de prazer e dor, sozinha ou acompanhada. A série *Rosa Cordis* é feita por Sergio Zevallos (integrante do grupo Chaclayo) em Lima, 1986. Em 1989, no Chile, *Las Yeguas del Apocalipse*, formada por Francisco Casas e Pedro Lemebel dançaram a *cueca*, dança tradicional do país que alude à conquista amorosa de uma mulher por um homem, com os pés descalços em um chão que trazia o desenho de um mapa da América Latina repleto de cacos de vidros de garrafas de coca-cola. Uma imagem que remete aos efeitos do imperialismo sobre nosso continente, ao mesmo tempo em que fala das vítimas da ditadura e de uma nova classe que surge no cenário dos corpos discriminados que são aqueles contaminados pelo HIV.

PLFH também apresenta as estratégias de resistência através da festa e da alegria, apontando ações que “procuraron la defensa del estado de ánimo y buscaron potenciar las posibilidades de los cuerpos, frente a la feroz estrategia de ordenamento concentracionario y aniquilamiento desplegada por el terrorismo de Estado⁶. Ela apresenta o grupo *Gambas al Ajilos*, que se apresentava travestido em shows na cidade de Buenos Aires, mas que podemos também conectar com o grupo brasileiro *Dzi Croquetes*.⁷

Liliana Maresca foi fotografada por Marcos López, em Buenos Aires em 1983 segurando pedaços de móveis ou manequins, associando ao corpo feminino novas possibilidades de representação. Poderíamos pensar, numa epistemologia convencional da crítica de arte europeia, heterocentrada e masculina, na fotografia de Man Ray “O violão de Ingres”, de 1924. Porém há uma proximidade muito maior da violência que a ditadura impunha a todos os corpos e, com particular perversão, ao corpo feminino e sobre como as normatizações estéticas impõem-se violentamente na formação desse corpo feminino⁸. Aqui vislumbramos já uma crítica aos procedimentos estéticos destinados ao corpo feminino e a um devir pós-humano dos corpos, que apontam para novas perspectivas que hoje temos já bem próximo.

Para ensaiarmos as relações com a perspectiva contemporânea da arte, citarei alguns exemplos que servirão para pontuarmos de maneira paradigmática, novas proposições que remetem à espécie de revisitação de velhos métodos, bem comum em toda história da arte. De caráter coletivo e que abrange uma metodologia anarco-queer, o grupo ativista boliviano *Mujeres Creando* participou de Princípio Potosi e, mais recentemente, esteve na 31ª Bienal de São Paulo. A Bienal apresentou também obras de Sergio Zevallos e das *Las Yeguas del Apocalipse* já citados e outros que também tocaram na temática das dissidências de gênero como Yael Bartana (*Inferno*), Virgínia Medeiros (*Sérgio e Simone*) e O Museu Travesti do Peru de Guiseppe Campuzano. O *Mujeres Creando* contrapõe-se à arte capitalista, hierarquizada produzindo muitas vezes grafites, propondo debates e espaço para discussão. Na 31ª Bienal de SP apresentaram uma carta justificando a inserção em uma instituição tradicional da arte, pela possibilidade de atingir um público grande em um debate que propõe a descriminalização das práticas abortivas no Brasil. A repercussão da exposição gerou uma série de manifestações religiosas na porta do prédio da Bienal em vários dias da exposição: grupos de católicos se reuniram para rezar o terço, outros para reivindicar a tradicional família brasileira.

Ainda assim é escassa a produção de arte queer e de arte feminista no Brasil, o crítico Paulo Herkenhoff comenta no catálogo da exposição *Manobras Radicais*⁹:

6. Catálogo PLFH, p.113.

7. O livro – catálogo PLFH abrange um período e temas cujos registros são muito escassos: há pouco ou quase nada sobre esses artistas e algumas ações tampouco têm registro. Da mesma forma em que esse apanhado é, por si só, extremamente difícil, ele também contempla pouquíssimos trabalhos brasileiros. Dessa forma, me permiti incluir alguns exemplos, mesmo que raros, que não estiveram presentes na mostra.

8. Podemos também aludir à imagem da pintora mexicana Frida Kahlo.

9. Exposição que curou junto à Heloísa Buarque de Hollanda que buscava abordar arte feminista no Brasil.

O Brasil é refratário à discussão das diferenças no campo da arte: mulher, homem, negros, índios, brancos, japoneses, judeus, muçulmanos, homossexuais, colonialismo interno, pluralidade cultural, estrutura de classes. É *cool* rejeitar de antemão. Nesse sentido, o sistema de arte brasileiro não é “politicamente incorreto”, mas antidemocrático (SOUZA, 2012, p. 61).

Por outra via, podemos pensar nas diversas ações políticas, intensificadas na segunda década do século XXI, essas nuances estéticas que tanto povoaram os ativismos latinos entre as décadas de 1960 e 1980. A ação de Indianara Siqueira, no Rio de Janeiro, na Marcha das Vadias, expôs a fragilidade do conceito de *igualdade* entre todos proposto na Declaração Universal dos Direitos Humanos e na Constituição Brasileira. Como muitas transexuais, Indianara não conseguiu seu registro civil como mulher e, embora nunca tenha se identificado com o gênero masculino, não pretende fazer a cirurgia de redesignação sexual. Na Marcha de 2013, quando tirou a camisa numa praia carioca, e colocou à mostra seus seios fartos, foi presa por atentado ao pudor. Em julgamento colocou a seguinte questão: uma vez que é um homem, poderia mostrar o peito, e assim evidenciou o fato de que, para a justiça, o gênero importa: homens e mulheres não são iguais perante a lei. De outro modo, sendo culpada, seria considerada mulher e a decisão judicial sobre seu nome civil teria sido equivocada. Essa decisão abriria jurisprudência para que outras travestis e transexuais pudessem modificar também seus nomes independentemente de determinada configuração corpórea. De qualquer modo, manter-se-ia a distinção entre os homens e mulheres diante da lei. O processo, considerado pela juíza “muito complicado”, foi então arquivado. Indianara então repete o ato. Presa por policiais militares, mais uma vez não foi julgada. Sua ação problematiza, mais do que uma questão do contexto transgênero, ressalta como a legislação é extremamente machista e sexista.

A performance de Indianara, dotada de grande poder estético, embora distante do *mainstream* oficial da arte, pode ser muito bem conectada com o movimento de grupos como o grupo carioca GANG. Em resposta a uma agressão de uma mulher que fez *topless* no Posto 9 em Ipanema, organizou-se o ato “Topless Literário”, que integrou algumas ações do grupo que ficaram conhecidas como “Arte Porno”, em 1982. O grupo carioca propunha, pela via da nudez, do sexo livre e do deboche, a liberdade dos corpos reprimidos, ainda que num contexto heteronormativo e de classe média/alta. Indianara Siqueira, ainda que não tenha tido uma intenção dotada de crítica teórica acerca da arte, incorpora na sua ação, outros corpos ainda mais oprimidos e invisibilizados: não binário, periférico, pobre e mestiço.

Há uma série de relações possíveis de serem contempladas pela perspectiva metodológica, como as ações gráficas, que circularam em periódicos como o SODOMA e a revista *Al Porteño*, do Grupo de Acción Gay (GAG), na década de 1980, e de como ainda hoje vários movimentos se articulam através de fanzines, grafites e publicações virtuais. A tecnologia virtual inaugura uma nova era de comunicação, organização, produção e visibilidade que, por si só, caberia um estudo específico e por trazer, entre inúmeras problemáticas, o paradoxo da globalização cultural, da valorização e manutenção das subjetividades.

Especialmente no Brasil, onde a Comissão Nacional da Verdade, com todos os poderes de Estado, revelou-se incapaz de aprofundar as investigações nos equipamentos militares e que, a cada dia, observamos um avanço maior das estratégias de repressão de Estado nas manifestações populares, faz-se cada vez mais urgente refletirmos essas ações para reelaborarmos estratégias de resistência e luta nesse cenário. O campo da arte trabalha, entre diversas coisas, na formação de um olhar crítico diante das imagens e na produção de formas de pensamento sensíveis capazes de intervir no anestesiamiento homogeneizante de uma expansão capitalista. Seria possível, diante da lógica civilizatória que cresce dentro de uma ideia de vigilância e punição, pensarmos em práticas que intervenham de maneira libertária e crítica nos nossos ambientes sociais? Segundo Sontag, as imagens “afletivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender” (SONTAG, 2003, p.76). Desta maneira, o avivamento da memória e o despertar para instantes imediatos de barbárie por meio da exposição de uma narrativa do ponto de vista periférico, poderia ser um lugar de partida. Mas até que ponto a arte contemporânea, que muitas vezes é hermética e alheia ao público, pode ainda potencializar as lutas sociais ou até aproximá-la do território real de luta destitui (da arte) suas possibilidades poéticas e sensíveis?

Referências

BORJA-VILLEL, Manuel. ¿ Pueden los museos ser críticos ? [Editorial]. **Revista Carta**, nº 1, 2010.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano**. Murcia: Cendeac, 2008.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GALINDO, María. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: Teoría y propuesta de la despatriarcalización**. Argentina: Lavaca, 2014.

POLLOCK, Griselda. **Vision y Diferença: Feminismo, feminidad e historias del arte**. Traducción Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

Catálogo: **Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**. Org. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Vestida de Infância

Claudia Tavares¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

A proposta para o II Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens é apresentar um grupo de seis trabalhos que constituem a exposição intitulada Vestida de Infância. A partir da materialidade de vestidos pessoais infantis e das questões levantadas pelo reencontro com eles surgem alguns trabalhos que derivam da idéia de corpo, memória, vestimenta, transitoriedade e experimentação. A idéia de memória e invenção são discutidas, alavancadas pelo título do livro Memórias Inventadas, do poeta Manoel de Barros. É apontado também o fato de termos dificuldade de acessar memórias da primeira infância e como a ciência lida com essa questão. Os trabalhos artísticos são atos performativos que constituem ações encenadas para a câmera, em fotografia e vídeo.

Palavras-chave: Corpo; Experimentação; Vestimenta; Memória



Vestida de Infância, fotografia, 2011

“É possível vislumbrar a presença do corpo nu frente à tentativa improvável de cobrir-se com pequenos vestidos, unidos através do encontro insólito de casas e botões. A soma dessas pequenas partes, a formação de uma estrutura maleável e heterogênea, certamente não concebe um todo capaz de abarcar a dimensão geral do corpo. Parte desse organismo fluido, transitório, quase precário, cai por terra frente tal impossibilidade. A imagem registra o encontro desses dois corpos que de algum modo se fundiram, mas não completamente. A presença de motivos florais na superfície desses alvos tecidos, arrematados com delicadas rendas, contrasta com a pequena tatuagem, quase imperceptível, e as unhas pintadas de vermelho na mão que se apoia no chão. Bordados do tecido, marcas da pele: insígnias do corpo. *Vestida de Infância*, título da obra, assim como da exposição individual de Claudia Tavares, é a porta de entrada para um conjunto de imagens que norteiam essa busca do indivíduo em direção ao reencontro com traços de sua infância”, diz o curador da exposição Ivair Reinaldim.

1. Claudia Tavares é Doutoranda em Processos Artísticos Contemporâneos no Instituto de Artes da UERJ. claudia@claudiatavares.com

À época do nascimento da minha filha, recebi de minha mãe uma sacola de vestidos usados por mim e minhas irmãs na nossa infância, que tinham sido guardados pela minha avó. Uma linda surpresa, um belo presente. Em nenhum momento, no entanto, tive a intenção de vesti-los em Sofia. Pelo contrário, queria eles de volta pra mim. Tentei vesti-los novamente. Não couberam. Tentei unir todos eles, abotoando uns aos outros para criar um único vestido que tivesse a possibilidade de abarcar meu corpo adulto. Tentativa em vão. A infância não me cabe mais.

Assim como as vestimentas que usamos são temporárias e finitas, a infância nos escapa pelo passar do tempo. Invólucros do corpo, as vestes nos protegem da nudez, do frio, do sol e da chuva. Mas vestimentas são membranas porosas. O que pode ou não passar por essa membrana? Lembranças? Sentimentos? Afetos? A partir da materialidade dos vestidos e das questões levantadas surgem alguns trabalhos que derivam da idéia de corpo, memória, vestimenta, transitoriedade e experimentação. Os trabalhos em fotografia e vídeo são atos performativos que constituem cenas graváveis, ações encenadas para a câmera.

Memória e invenção

Uma reportagem publicada na revista Época em julho de 2014, período em que estava preparando a exposição Vestida de Infância, aponta que o fato de termos dificuldade de acessar memórias da primeira infância é um assunto que há muito intriga a ciência. A reportagem faz menção a um artigo publicado na revista científica Science que propõe uma explicação a esse fato.

“A pesquisa foi desenvolvida por pesquisadores do SickKids, um hospital infantil associado à Universidade de Toronto, no Canadá. Segundo o estudo, crianças pequenas registram lembranças perfeitamente. Em seus cérebros, no entanto, a neurogênese – o processo de criação de novos neurônios – ocorre muito rapidamente. Em cérebros mais maduros, a criação de novos neurônios é comumente associada a ganhos cognitivos e benefícios para a memória. Para as crianças, a violência do processo bagunça sinapses – a ligação entre os neurônios, por meio das quais as memórias se consolidam. O número de neurônios cresce tão rapidamente que provoca esquecimento”².

O artigo aponta também outras possíveis interpretações para esse esquecimento, inclusive citando a psicanálise freudiana que os considera uma forma de se poupar dos traumas da primeira infância, mas certifica a existência de um mecanismo biológico para o processo. A ciência indica então que para crescer, devemos esquecer.

Atestamos portanto que as memórias da primeira infância não podem ser acessadas, segundo comprovação científica. Walter Omar Kohan, professor Titular de Filosofia da UERJ, vai colocar a ideia de memória da seguinte maneira:

“a memória seria algo da ordem da descoberta, da recuperação, da rememoração, em suma, algo da ordem do não-inventado, da desinvenção. Ao contrário, a invenção parece indicar algo novo, que se inicia, que começa, portanto impossível de ser lembrado. A invenção seria algo da ordem da desmemória e a memória algo da ordem do não-inventado. Se algo é inventado não poderia vir da memória; se algo vem da memória não poderia ser inventado” (Kohan, 2003, pg 56).

De frente com essa colocação, me lembro imediatamente do livro Memórias Inventadas, do genial poeta Manoel de Barros, que nos propõe uma relação direta entre memória e invenção. O título nos apresenta um oxímoro, ou seja, dois termos em contradição, quando um parece negar o outro. O autor estaria adentrando o território de uma obra memorialista, autobiográfica, ou de uma obra inventada? Não me coloco aqui como

2. <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/05/por-que-nao-conseguimos-blembrar-do-comeco-da-infancia-ciencia-explica.html>

uma analista da obra literária do poeta, por completa impossibilidade e desconhecimento necessário para tal. No entanto, como leitora e artista influenciada por suas palavras, me sinto livre para trazer à tona apenas a discussão sobre o título de seu citado livro, como contraponto da descrição proposta por Kohan. Por estarmos no território da arte, é fácil compreender que memória e invenção podem, sim, caminhar juntas. Na arte é possível estabelecer relações diretas e fraternas entre elas. O próprio Manoel de Barros comenta, em entrevista dada aos jornalistas Claudio Savaget e Enilton Rodrigues, na série de cinco programas produzidos pelo Canal Futura “Paixão pela palavra”, que:

Esse livro Memórias inventadas é uma coisa que a gente vai produzindo com muita preocupação literária. Sendo literária, é muito mentirosa. Há muita mentira nisso tudo, inclusive da invenção. É inventada por isso, porque ela vem de muitos lugares e de muitas infâncias que não sejam a minha só, sabe? A minha só não tem graça.

Todos os trabalhos apresentados aqui surgiram de uma pesquisa feita de um encontro com o presente que carinhosamente me foi entregue. Percebo porém que não tenho lembrança de usá-los. O máximo que me resta são poucas fotografias em um álbum de família em que me vejo vestida com alguns deles. E pela constatação simples de que não era possível alcançar memórias apagadas, sem tristeza, parti para a experimentação certa de que essas memórias inalcançáveis me constituem hoje, mas que meu interesse agora se voltava a investigar essas vestimentas. O que nesses vestidos podia ser experimentado novamente, num tempo presente, sem recorrer a um passado disforme? Como era o contato com o tecido? E os bordados, o que podia fazer com todas essas delicadezas? Seus botões, suas casas, seus tamanhos, tudo isso estava disposto à minha frente. Coloquei então meu corpo a serviço dessas experimentações, pensando o corpo como nosso habitat, o que regula nossas relações com o mundo, com os outros. E ele é coberto por esse singular tecido chamado pele, membrana que estabelece a fronteira entre o dentro e o fora e imprime afecções ao longo da vida. Meu corpo e minha pele foram meus instrumentos para experimentar novamente os vestidos da minha infância.

Eu, assim como Manoel de Barros não posso voltar a ser criança, mas posso ter memórias inventadas da infância. A pesquisa parte daí, resultando em atos performativos registrados em fotografia ou vídeo, dessa relação que estabeleço com minha infância por meio dos vestidos recebidos de presente.

Sobre os trabalhos

O vídeo *Casas para botões, laços e tramas* mostra o processo de abotoar, desabotoar e tentar vestir aquilo que não me serve mais em seu estado original. Um ato contínuo de tentativas em vão. O corpo que um dia foi abrigado por essas vestes já não usufrui do mesmo tamanho. A materialidade dos tecidos é experimentada então por esse corpo presente, atual, que se coloca ao contato dessas recordações, dessas reminiscências. Os tecidos bordados, os laços e botões são característicos não apenas da infância que passou, mas de uma época onde o tempo parecia durar mais. O cuidado exigido por esses vestidos não tem mais cabimento no mundo contemporâneo.



Casas para botões, laços e tramas, vídeo, NTSC, 9", 2014

Nos dípticos fotográficos *Avesso* e *Veste Reveste* há a predominância do elemento floral proveniente do bordado de um dos vestidos, constituído agora como estampa, tornado um padrão decorativo independente. O bordado se transforma em estampa, padronizado em tatuagens temporárias que agora adornam a pele do corpo adulto.

Em *Avesso*, a idéia de negativo, como se a pele embaixo do vestido tivesse gravado secretamente seus adornos, por todos os anos entre o lá e o cá.

Já em *Veste Reveste*, o bordado-estampa diverte e tatua o colo na pretensão de criar uma segunda pele agora enfeitada por um padrão decorativo em um livre exercício experimental. A idéia de transformar os padrões dos bordados em tatuagens temporárias é decorrente da noção de memória quanto algo ficcional, passageiro e mutável. Os desenhos instauram uma nova escrita transitória na pele. Assim como as memórias variam de acordo com o tempo, as tatuagens temporárias sofrem alterações constantes ao longo de sua curta duração.



Avesso, fotografia, 2014

[Des]bordado trata da transitoriedade da memória, onde a água vai apagando o bordado desenhado em lápis aquarela diretamente na pele da mão. O apagamento dessa marca sugere como a memória seleciona certas recordações e apaga outros acontecimentos. De novo uma escrita que vai se apagando do território da pele.



Veste Reveste, fotografia, 2014



[Des]bordado, fotografia, 2014

Encerrando a seleção de trabalhos, [Des]casados é o nome de uma série de vestidos-objetos onde se:

“apresenta a própria materialidade desses vestidos, meio termo entre objeto e imagem. Decorrentes da união de duas peças distintas, cada proposta da série nasce de uma unidade aparente, porém conflitante, uma vez que suas formas, texturas e bordados não se deixam unificar completamente numa visualidade homogênea. Assim, a soma das partes não constitui o todo, mas reforça sua falta.” avalia Reinaldim.

A ação de abotoar vestidos diferentes, juntando-os como uma nova roupa me remete à criança que não tem ainda o domínio do próprio vestir e abotoa erradamente, descasando botões e casas. É esse território do erro, do desacerto que é ativado por essa série de vestidos/objetos. É a proposição da impossibilidade que abre espaço para a experimentação.



[Des]casados, vestidos de algodão, dimensões variadas

Referências

<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/05/por-que-nao-conseguimos-blembrarb-do-comeco-da-infancia-ciencia-explica.html>

Reinaldim, Ivair - texto escrito para a exposição Vestida de Infância - <http://www.claudiatavares.com/vestida-de-infancia-ensaios-sobre-a-imponderabilidade/>

<http://www.futura.org.br/noticias/paixao-pela-palavra-futura-reexibe-programa-em-homenagem-a-manoel-de-barros/>

KOHAN, Walter Omar. **Infância**. Entre educação e filosofia. Belo Horizonte: Autêntica, 2003

Estudos acerca do “Corpo Vibrátil”

Flávia de Paiva Paula Damato¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O presente estudo tem por objetivo realizar uma análise acerca do conceito de “Corpo Vibrátil” e sua relação com o conceito de subjetividade aplicado às obras de Lygia Clark. Apoiando-nos, para compor nosso corpus teórico, em autores como Suely Rolnik, Gilles Deleuze, Félix Guatari, Giorgio Agamben, Ricardo Fabbrini, Jacques Rancière, Peter Pál Pelbart e Tânia Rivera. Como corpus analítico, tomaremos como recorte as últimas obras de Lygia (a *Baba Antropofágica* e *Caminhando*), buscando ainda desenvolver um paralelo entre a fruição do espectador nos anos de 1960/1970, ao vivenciar as obras da artista, e na contemporaneidade, onde os espectadores visualizam as obras, em geral, em outros formatos e plataformas, como vídeos, fotografias, escritos de Lygia, depoimentos de espectadores, curadoria e crítica.

Palavras-chave: Corpo Vibrátil; Subjetividade; Lygia Clark.

A noção de “Corpo Vibrátil”, como cita Suely Rolnik, foi inicialmente abordada em seu livro *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*, de 1989. A crítica de arte e psicanalista formula esse conceito para aprofundar em questões que permeiam os pensamentos sobre as obras do fim da carreira de Lygia Clark, como, por exemplo, o espectador participante da obra, subjetividade e limite entre arte e vida.

Nesse período histórico a artista, através de suas obras, buscava lograr uma mutação da percepção do espectador por meio de vivências sensoriais, desde a criação da proposta até sua execução. As vivências sensoriais, ou proposições artísticas de Lygia Clark, aguçavam a “fonte de prazer, o conhecimento, abandonando a ideia de que somente a consciência objetiva pode ter acesso à realidade” (MILLIET, 1992, p.102). Suas ações artísticas não tinham procedimentos formais ou estéticos preestabelecidos, nem lugar ou tempo histórico, pois não era uma proposta a ser repetida da forma exata que ocorreu.

Neste momento, entre os anos 60/70, acontecia uma virada importante na arte internacional através da qual houve a transição da arte moderna para a contemporânea. Percebemos que a arte habitava outros espaços, composta por materiais inusitados e repertórios que eram discutidos em pintura ou escultura, tomam outros formatos, algumas vezes não físicos e sim subjetivos e interativos. Para Lygia, é a fase de repensar a questão do “algo mais”, a sensação que nos afeta para além da percepção e dos sentimentos. Para compreendermos esse apontamento nos debruçamos nos estudos de Suely Rolnik:

Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos, e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento, vemo-nos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora, a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com

1. Flávia de Paiva Paula Damato é mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens-IAD/UFJF. Email: paivaflavia01@gmail.com.

“explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho da artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações. (ROLNIK, 2002 pág. 23)

Percebemos por meio dessa reflexão que a artista estava interessada em extrapolar as barreiras da criação e das sensações, confinada à experiência artística do artista. Seu direcionamento visava ativar os objetos ou proposições artísticas com as sensações humanas, ou seja, unir o não-humano com o humano. Dessa forma, os espectadores estabeleceriam um contato entre os objetos artísticos com suas experiências, com seu fazer e refazer de signos e vibrações. Para a artista, a arte é a prática de uma problematização: decifração de signos, produção de sentidos, criação de mundos.

Lygia Clark, que se dizia não artista e sim propositora, convida os espectadores a participar do processo de criação com suas sensações e experiências de vida, e nas obras depositarem o “ser no mundo”², como ocorre na obra *Caminhando*, em que a artista ensina a produzir a obra como se fosse uma receita de bolo:

Faça você mesmo o *Caminhando* com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície, e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais abri-lo. É o fim do atalho. (Lygia Clark, in. <http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp>)

Quando Lygia fala “a obra é seu ato”, ela sugere que não há uma forma já definida que espera-se dessa obra, o espectador irá traçar seu caminho de acordo com suas escolhas de percurso. Os elementos que permeiam essa decisão de caminho são: a impressão de suas sensações, vivências, gostos e energias sobre aquele material. Nessa perspectiva, a artista buscava diminuir a distância entre artista e espectador, ou de envolver o espectador na obra, criando uma relação de emancipação³, como cita Jacques Rancière “... o papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante” (RANCIÈRE, 2012).

A partir daqui podemos iniciar a conversa sobre “corpo vibrátil”, conceito importante para apreendermos a obra de Lygia Clark:

O “corpo vibrátil”⁴ é a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo. Nossa consistência subjetiva é feita desta composição sensível, criando-se e recriando-se impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afeta. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é o dentro e o fora ao mesmo tempo: o dentro nada mais é do que uma combinação fugaz do fora. (ROLNIK, 1999, pág. 50)

2. Este termo utilizado pelo filósofo Merleau Ponty refere-se às noções de *gesto* e *estilo*. Segundo este, gestos pessoais estão ligados ao estilo de viver, de ser no mundo. Portanto, esse conceito de interação sensorial, de vivenciar a obra, enfim, só é possível quando há um ambiente específico para a obra e corpos para acioná-las a partir de suas vivências de ser no mundo. (SPERLING, 2006)

3. A emancipação do espectador, na perspectiva de Rancière, acontece quando questiona a oposição entre olhar e agir, através do observar, interpretar, relacionar, mesmo que este não participe da obra ativamente. Pois, nas ações descritas acima, o espectador relaciona o que viu com outras obras ou episódios que já presenciou na vida e “Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si” (RANCIÈRE, 2012).

4. A título de curiosidade, neste estudo, Sueli Rolnik cita uma comprovação importante, por meio de pesquisas da neurociência, sobre o funcionamento dos órgãos dos sentidos, “Segundo pesquisas recentes, cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade, uma cortical e outra subcortical. A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Essa capacidade, que nos é familiar, é, pois, associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem. Com ela, erguem-se as figuras de sujeito e objeto, as quais estabelecem entre si uma relação de exterioridade, o que cria as condições para que nos situemos no mapa de representações vigentes e nele possamos nos mover. Já a segunda, que por conta de sua repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetem e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2014).

Rolnik elabora este conceito a partir do momento em que Lygia propõe a ativação do corpo do espectador com o objeto artístico, na junção do humano com o não humano, com o interesse na subjetividade do espectador, ou melhor, do sujeito como um elemento fundamental para a criação da obra. A inconstância do mundo no processo de composição e recomposição de signos reflete-se na subjetividade dos sujeitos de cada tempo e local, sendo disparadores de devires e rizomas. Além disso, vale lembrar, sobre o conceito de dispositivo, em resumo, que são elementos os quais sustentam a consistência da subjetividade do indivíduo, são eles programas de televisão, escola, família, grupos de amigos, internet, moda, dentre outros, que brevemente abordaremos neste estudo.

É a partir da escuta do corpo vibrátil e suas mutações que o artista, desassossegado pelo conflito entre a nova realidade sensível e as referências antigas de que dispõe para orientar-se na existência, sente-se compelido a criar uma cartografia para o mundo que se anuncia, o qual ganha corpo em sua obra e dele se automatiza (Rolnik, 1999 pág. 50).

Nas obras de Lygia Clark, a vida é a disparadora da criação artística, através da vibratibilidade do corpo e da percepção sensível que nos convida a repensar o agir de modo a modificar a paisagem subjetiva e objetiva. Dessa forma, há uma motivação para o potencial de criação “na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos” (ROLNIK, 2014). De uma inquietação profunda, a trajetória artística de Lygia é atravessada por questões interiores complexas e, em certo momento, suas proposições a confundem com uma tentativa de criar alguns paralelos ou chaves para busca de respostas de suas vivências que lhe causam incômodos internos. Para a artista arte devia integrar a vida (sua própria vida e dos espectadores) de forma a converter os sonhos e desejos em realização, ação.

Freud afirma que a arte residiria no que é estritamente individual em prol do contato com o outro. A partir do espectador, por exemplo, são as fantasias do sujeito potentes dispositivos da arte, e delas este indivíduo se forma, juntamente com o embate com as fantasias do Outro⁵, que a ele preexistem. Isso também ocorre nas obras da artista francesa Sophie Calle, que se constitui na convocação do sujeito, concebendo seu trabalho como uma espécie de tratamento analítico ou psicoterápico. Na obra *Douleur Exquise*⁶ em 1984, a artista convoca o que é mais próprio ao sujeito, a dor. Tânia Rivera⁷ cita que “no vocabulário médico, *douleur exquisite* tem a significação, citada por Calle, de dor viva e nitidamente localizada”. E acrescenta “A dor é preciosa e pode ser bela. Ou ainda: em toda beleza há dor, na dor pode haver alguma beleza sutil e preciosa” (RIVERA, 2007). Nesse contexto, a dor de Calle reflete a nossa própria dor, nos lançando o convite que se refaça a nossa.

No livro *Cartografia Sentimental*, Rolnik observa que o conceito “cartografia” refere-se ao fluxo de paisagens ou mundos, que ora se desmancha ou forma outros mundos: “mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (ROLNIK, 2014). Na ótica de Guattari, “cartografia” pode ser entendida com um território que ao encontrar com outros territórios

5. Segundo Freud (1895/1950), o estímulo que os neurônios recebem proveniente do interior do organismo provocam uma tensão que para ser aliviada necessita de uma intervenção externa. É o que Freud (1895/1950) denominou de ‘ação específica’. Desta ação compreende-se uma ‘assistência alheia’, algo que o próprio organismo, no caso a criança, não é capaz de realizar sozinho. Isto implica que necessariamente para buscar alívio e satisfação das tensões internas a criança precisa de um outro sujeito. Para que esta ajuda externa aconteça a criança vivencia uma ‘alteração interna’ em decorrência da tensão, a qual provoca variados tipos de demonstrações de sofrimento. Por exemplo, o grito e a expressão das emoções (Freud, 1895/1950). Estas demonstrações são descargas de energia, mas por si só não podem produzir alívio, necessitam de uma assistência que venha de fora. Esta ajuda que vem do exterior acaba por observar a situação de desamparo da criança e ao prover assistência provoca transformações na tensão interna, gerando finalmente a ‘experiência de satisfação’. (SCHARINGER, 2010) http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1518-61482010000200003&script=sci_arttext

6. *Douleur Exquise*, é uma obra performática da artista francesa Sophie Calle, no qual se dá no ano de 1984, momento que a artista recebe uma bolsa para uma temporada ao Japão. Ao cabo de três meses, seu companheiro deveria encontrá-la em um hotel na Índia, e ele não chega. Sophie vive o pior momento de sua vida, a dor mais terrível que já havia experimentado. Após várias horas e tentativas, ela consegue falar com ele ao telefone e fica sabendo que ele encontrou outra mulher. De volta a Paris, ela resolve contar a história deste rompimento, mais do que a de seu périplo pelo oriente. Como uma forma de “conjuração”, Sophie narra 99 dias, a cada dia, essa história a amigos ou desconhecidos, perguntado-lhes em seguida: “Quando você mais sofreu?”. Esta troca cessaria, diz a artista, quando ela tivesse esgotado sua história de tanto contá-la, ou quando tivesse “relativizado sua dor face à dos outros” (CALLE, 2003:202-203)

7. Tânia Rivera é psicanalista; Doutora em psicologia pela Universidade Católica de Louvain (Bélgica); Professora da Universidade de Brasília; Membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise (Seção Rio de Janeiro); Pós-doutora pela Escola de Belas Artes (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

se molda pela diferença que a constitui em princípio da alteridade, ou seja, cada território ou cartografia são formas eficientes para entender o processo ou modos de subjetivação. O autor explica que a subjetividade é como um grupo de relações que se estabelece entre os indivíduos e os dispositivos de subjetivação individuais ou coletivos, humanos ou inumanos. E complementa dizendo que “a finalidade última da subjetividade é a conquista incessante de uma individuação. A prática artística forma modelizações potenciais para a existência, para a existência humana em geral” (BOURRIAUD, 2009).

O filósofo Ricardo Fabrinni questiona a postura do sujeito em relação aos modos de subjetivação de acordo com as obras de Lygia Clark:

“De que adianta contaminar de arte o cidadão comum, se este não possui em sua alma a possibilidade de afirmar na existência a potência criadora da vida? Sem a transformação desse personagem, o projeto moderno em sua ânsia de religar arte e vida fracassa enquanto estratégia de interferência efetiva na cultura. De fato, as estratégias em cujo horizonte insere-se a obra de Lygia deixam intactos no cenário da arte os personagens com seus respectivos modos de subjetivação e, conseqüentemente, a relação com a dinâmica invisível das coisas permanece guetificada na subjetividade do artista. Ele continua sendo aquele que vê a vida revolvendo tudo e, embora materialize essa visão na obra de modo que sua percepção ganhe autonomia, esta continua inerte, inacessível para uma subjetividade dissociada daquilo que lhe permitiria “ver”. A proposta não se realiza, muda apenas a roupagem de alguns elementos no interior de uma mesma cartografia” (FABBRINI, 2014).

Em paralelo, Agamben cita os processos de subjetivação, iniciando sua reflexão pontuando que o sujeito é a relação corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos. “Dispositivo passa a ser qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2014). Este conceito é proposto por Foucault, ele o utiliza a partir da metade dos anos 1970, quando inicia uma reflexão sobre “governabilidade” ou “governo dos homens”. Ele faz uma tentativa de definição (como cita Agamben) em uma entrevista em 1977:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...] (AGAMBEN, 2014 pág 15).

Agamben compara o termo dispositivo, como máquina de governo (os sujeitos são sempre sujeitados a um poder), por exemplo, com os dispositivos ditos tradicionais, como a confissão, a prisão, as escolas, etc, (um sujeito que se constitui a partir da negação de um outro); e nos dispositivos hodiernos como, internet, os telefones celulares, a televisão, as câmeras de monitoramento urbano, etc; dessa forma não seria mais possível visualizar a formação de um sujeito real, e sim um sujeito espectral. O autor destaca que, em nosso tempo, a subjetividade vacila e perde consistência, por sermos ativados por tantos dispositivos (telefone celular, internet, música, a escrita, não-global etc), com isso percebemos a disseminação de processos de subjetividades; reforça ainda que este processo “se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal” (AGAMBEN, 2014).

Lygia Clark utilizava a arte como dispositivo para sobreviver às crises existenciais, percebemos que desde essa época as pessoas sentem a necessidade de criar dispositivos para a superação de “momentos ruins da vida”, como se tivesse que eliminar esse mal de sua história, e aí buscam os dispositivos como os consultórios

de psiquiatras ou psicólogos, redes sociais, esportes, a gula, as ruas, drogas, entre outros. Percebemos, a partir disso, que os sentimentos dos “baques da vida” ficam recalcados na política da subjetividade.⁸

Suely Rolnik, em uma perspectiva semelhante à Agamben, analisa a questão da perda da consistência na subjetividade, mas nomeia de “crise da subjetividade”. O que a autora constata é que há um grande número de matérias de expressão (como os dispositivos) numa velocidade enorme, uma atropela a outra, caindo em desuso ou sendo substituídas, gerando assim, “um processo de saturação de sentidos que funciona como num processo inflacionário”. Dessa forma, segundo Rolnik, perde-se o valor real das matérias, elas podem ter qualquer sentido, há uma perda de crença na subjetividade pura, essência. E conclui que:

Aqui o cartógrafo recorre à sua regra, a única que tem, e se pergunta se o que está ocorrendo não é devido ao fato de se ter ultrapassado o limiar tolerável de desterritorialização. Sua hipótese é a de que a capacidade operatória de semiotização das intensidades a que se estava habituado não comporta tamanha rapidez de desterritorialização, tamanha antecipação do fim, tamanha exposição à finitude. (ROLNIK, 2014 pág. 65)

Ainda sobre a “crise da subjetividade”, o filósofo Peter Pál Pelbart cita em seu livro “A vertigem por um fio: Políticas da subjetividade contemporânea”:

“(…) Pois se o capitalismo onívoro e multiforme requer, com toda evidência, uma plasticidade subjetiva sem precedentes, essa mesma plasticidade reinventa suas dobras e resistências, muda suas estratégias, produz incessantemente suas linhas de fuga, refaz suas margens. (...) Se o capitalismo desterritorializa os sujeitos de suas esferas natais, fazendo com que às vezes eles se reterritorializem sobre referências identitárias arcaicas ou midiáticas, ao mesmo tempo essa nomadização generalizada pode significar uma refluidificação aberta a novas composições, a novos valores e novas sensibilidades” (PELBART, 2000 pág. 43).

Pelbart esclarece no decorrer do livro que na contemporaneidade há um processo, que entendemos como algo natural e previsível, de mutação do que chamamos de subjetividade, de novos poderes ou dispositivos de ser afetados ou afetar. “Estamos vivendo em uma esfera da generalização ou instantaneidade, onde a velocidade é um lugar comum e suportável, isso na música, nas modas, nos slogans publicitários, no circuito informático e telecomunicação” (Apud. PELBART, 2000) como cita Paul Virilio. Além disso, ele expõe que esta evolução é acompanhada por um fenômeno paradoxal:

“O primeiro é que a rapidez absoluta, ao reduzir as distâncias, encolhe o espaço e o tempo, abole as perspectivas e a profundidade de campo de toda nossa experiência sensorial, perceptiva, cognitiva, existencial, transladando-nos para uma instantaneidade hipnótica e chapada, inteiramente reterritorializada sobre o tubo catódico. O segundo é que somos reduzidos a uma espécie de egoísmo tecnológico, já que a referência não é mais o território, ou os territórios existenciais, nem os eixos especiais ou temporais do mundo ou da comunidade, mas nós mesmos não concebemos como terminais, espécies de aleijados rodeados de próteses tecnológicas por todos os lados, paralíticos entubados em meio à velocidade generalizada. O terceiro efeito é que uma espécie de telecomando universal e ondulatório vai substituindo as normas, as regras, as leis, a ordenação direta, as éticas locais” (PELBART, 2000 p.15).

8. Suely Rolnik menciona a política da subjetividade na passagem do livro “Cartografia Sentimental, transformações contemporâneas do desejo” em que cita “... em torno da micropolítica., ou seja, das questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento contínuo de criação coletiva” (ROLNIK, 2014)

Neste ponto do texto, é interessante citar a obra “Baba Antropofágica”⁹, criada por Lygia nos anos 1970 para marcar o momento de interfase de uma ação que convocou o sujeito a um lugar, segundo a artista, de “misturas de conteúdos psíquicos”, de aproximação dos corpos, eliminando toda indiferença ou neutralidade das vivências do grupo com a noção de sensação, emoção e corpo do sujeito contemporâneo. Ricardo Fabrinni destaca que durante a ação artística (como relatado na nota de rodapé nº 8) o desenrolar de um novelo e a junção de fio a fio provocava aos participantes da obra um prazer semelhante ao “êxtase da criação”. Nessa obra, fica transparente a presença do sujeito na obra, não só como participante, mas também como autor, contribuindo com suas sensações, gestos, visão de mundo, e, mesmo que se tratasse uma ação coletiva, o sujeito seria único, o produto final seria uma trama de subjetividades.

Levamos também a hipótese de que a velocidade dos dispositivos e suas evoluções influenciam e direcionam o “corpo vibrátil” e a percepção do espectador diante de uma obra de arte, pois quando o espectador visita uma exposição em um museu ou em galeria, normalmente, o museu expõe alguma propaganda sobre as exposições em cartaz na internet, o telejornal ou jornal impresso lança uma matéria mostrando a exposição ou sobre o artista e suas obras, ou o espectador busca na internet ou em livros alguma informação sobre o artista, e quando chega até a exposição tem o espaço do museu ou da galeria a inferir signos e o texto da curadoria trazendo uma explanação sobre a exposição, dependendo do texto, o curador direciona o olhar do espectador sobre as obras.

A sobrecarga de informações que o espectador absorve sobre a obra, se dá somada a outras múltiplas informações paralelas que se cruzam em grande volume e variedade em sua mente, sendo lhe imposto ao longo do dia por dezenas de peças publicitárias, de arte, ciência, dentre outras áreas. Talvez esse estado de excitação possa funcionar também como mecanismo que deflagrará e forçará a ruptura das forças, ao desequilíbrio do caos. Esse pode ser o elemento que disparará a reestruturação da percepção a partir da qual o espectador vê o mundo. Diante da obra e de sua fortuna crítica o espectador traz seu mundo, e o choque desses mundos pode trazer os genes da criação de outros mundos, reformular signos, conhecimentos e estéticas.

Se, por um lado, para o público que primeiro teve contato com a obra de Lygia, essa fratura ocorria mais amplamente em virtude do contato com uma realidade nova e inesperada proposta pela artista; hoje, no século XXI, esse choque de realidades ainda ocorre, mas em outros formatos, em negociação com grande aglomerado de vibrações que exigem espaços, que exigem lugar nos pensamentos do espectador, capaz de perceber não mais as luzes e sombras do tempo de Lygia. Para o “corpo vibrátil” de nosso tempo, há um movimento natural, que forçará a elasticidade dos corpos vibráteis reestruturando sua forma e conteúdo de maneiras impensáveis até então, com suas velocidades e complexidades próprias, que, talvez, só possa mesmo ser compreendida em sua totalidade pelo espectador de hoje, com os problemas e olhares contemporâneos ao olhar de seu tempo.

9. “Em Baba Antropofágica, que remete ao pensamento ritopoético de Oswald de Andrade, é na linha expelida de carretilhas que os participantes trazem em suas bocas que se encontra a carga erótica que os enovela, constituindo um Corpo Coletivo. Esse “fio de seda vermelho embebido em saliva” seria a comida, ou a bebida, ou a bebida que ata os corpos: os convidados untam-se, fazem-no “cair sobre seus rostos” tecendo uma “rede morna e viscosa” que sacramenta a união”(FABRINNI, 2014).

Referências

AGAMBEN, Giordio. **O amigo & o que é um dispositivo?** / Giordio Agamben ; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. – Chapecó, SC: Argos, 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**/Nicolas Bourriaud; tradução Denise Bottmann. – São Paulo : Martins, 2009. – (Coleção Todas as Artes)

FABBRINI, Ricardo . **A poética do gesto (1968-1973)**: Lygia Clark e a Arte de Guerrilha. In: Sônia Campaner Miguel Ferrari. (Org.). Aspectos da arte contemporânea. 1a. ed. São Paulo: EDUC: Editora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo., 2014, v. , p. 51-68.

PELBART, Peter Pál. **A Vertigem Por um Fio**: Políticas da Subjetividade Contemporânea. – São Paulo : Editora Iluminuras, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**/ Jacques Rancière; tradução Ivone C. Benedetti. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIVERA, Tânia. **O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea**. Psicologia Clínica (PUCRJ. Impresso), v. 19, p. 13-24, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo/Suely Rolnik. – 2ª Edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014

_____. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. São Paulo (1996);

_____. **Por um estado de arte a atualidade de Lygia Clark**. São Paulo (1994);

_____. **Subjetividade em obra**: Lygia Clark, artistas contemporânea (2002);

_____. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. São Paulo, 1996.

_____. **Molda-se uma alma contemporânea**: o vazio pleno de Lygia Clark. Los Angeles, 1999.

SPERLING, David. Corpo + Arte = Arquitetura. In. **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. Org. Paula Braga. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Site:

<http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp> (acesso em 15/08/2015)

Questões de gênero no figurino do espetáculo *Coelhos* – Têssera Companhia de Dança da UFPR, 2014

Valéria Faria dos Santos Tessari¹

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa²

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo

Essa comunicação tem o objetivo de ressaltar questões de gênero que atravessam o espetáculo *Coelhos*, concebido por Rafael Pacheco e executado pela Têssera Companhia de Dança da UFPR, em 2014. Com essa finalidade, articularemos conceitos como performatividade de gênero e heteronormatividade (BUTLER, 2007; 2014) e os figurinos do espetáculo. O figurinos serão acessados por meio de imagens/fotografias digitais. As imagens não serão utilizadas como ilustração, mas como relatos imagéticos (MENDES, 2011) e analisadas de acordo com os seguintes procedimentos: reconstrução do fragmento, descrição e análise (CORRÊA, 2008). Como resultado, esperamos evidenciar que a materialidade do figurino selecionado para caracterizar personagens, e no qual é possível notar correspondências entre gênero e sexo, reforçam, produzem e reproduzem oposições, valoradas desigualmente, servindo para justificar assimetrias de poder.

Palavras-chave: Figurino; Gênero; Performatividade; Têssera; Cultura Material.

Introdução

Discutir gênero, por vezes, significa perturbar a ordem pela qual as pessoas organizam seu olhar para a sociedade. Olhar esse construído cotidianamente a partir de naturalizações dos gêneros, logo, um olhar que não espera ser perturbado.

É possível pensar que as artes são espaços que tentam dissolver papéis rígidos estabelecidos cultural e socialmente (ASSIS e SARAIVA, 2013). No entanto, os espetáculos de dança contemporânea, cenário privilegiado na discussão que pretendemos realizar nesse texto, por vezes têm reproduzido papéis fixos de gênero. Há na dança uma possibilidade de questionar a reprodução de papéis sexuais rígidos e discutir as construções sociais e culturais, ampliando o debate sobre feminilidades e masculinidades (ASSIS e SARAIVA, 2013).

Essa comunicação tem como preocupação central explicitar como questões de gênero atravessam o espetáculo *Coelhos* (2014), de Rafael Pacheco para a Têssera Companhia de Dança da UFPR. A Têssera é a companhia de dança contemporânea da Universidade Federal do Paraná e está sediada em Curitiba (PR). Foi criada em 1981, estando em atividade ininterrupta desde então, com mais de 100 montagens. Rafael Pacheco é diretor e coreógrafo da companhia e a integra desde sua fundação.

1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design (UFPR). Email: tessari.valeria@gmail.com

2. Doutor em Ciências Humanas (UFSC). Email: rcorrea@ufpr.br

O texto será construído por meio da estratégia de reconstrução³ fragmentar do espetáculo. Esses fragmentos serão selecionados a partir de imagens, tendo como critério a presença de figurinos que possibilitem a reconstrução das cenas e sua análise por meio da articulação entre as ideias de performatividade de gênero e heteronormatividade (BUTLER, 2007; 2014) e os figurinos. A presente abordagem está alinhada aos Estudos Culturais, aos Estudos de Gênero e à cultura material, tanto no que se refere aos (às) autores (as) que dão suporte à discussão, quanto por tratar de uma história recente.

As imagens/fotografias digitais do espetáculo serão utilizadas como relatos imagéticos (MENDES, 2011). Outros dados serão ainda coletados a partir de outras fontes, como programas impressos do espetáculo, bibliografia e entrevistas.

A análise será conduzida a partir dos procedimentos de reconstrução do fragmento, descrição e análise (CORRÊA, 2008), realizada por meio de uma articulação entre os figurinos apresentados nas imagens e os seus sentidos, problematizados a partir do aporte teórico da performatividade de gênero.

Como resultado, esperamos evidenciar que as materialidades que compõem o espetáculo, como o figurino, não são neutras ou naturais, mas selecionadas de acordo com os sentidos que circulam na sociedade que as produziu e na qual são usadas. A partir dessa discussão, poderá ser possível perceber que noções naturalizadas sobre gênero e sexo não apenas refletem a maneira como nossa sociedade funciona, mas produzem e reproduzem práticas, reforçando os modos desiguais e assimétricos por meio dos quais os gêneros são construídos.

Reconstruindo o espetáculo, reconstruindo os figurinos

Coelhos foi o espetáculo concebido por Rafael Pacheco para a Têssera⁴ dançar em 2014. As apresentações ocorreram entre 04 e 08 de junho⁵, no Teatro da Reitoria da UFPR, Curitiba (PR). A trilha sonora foi assinada por Helen de Aguiar, a luz por Luiz Tschannerl e os figurinos foram idealizados por Rafael Pacheco e confeccionados por Terezinha de Lourdes. As máscaras foram criadas por Cislea Maria dos Santos.

Segundo o criador, a obra não é sobre ou não aborda necessariamente gênero. No entanto, esse aspecto despertou a atenção de espectadores (as). O tema de Coelhos é a violência ou a ultraviolência urbana recente, como cita o programa impresso do evento: “Coelhos: ação violenta e imediata que desencadeia um conflito direto na relação humana sem prever e nem medir consequências” (TÊSSERA, 2014).



Figura 1 - Cena do espetáculo Coelhos, de Rafael Pacheco, dançado pela Têssera Companhia de Dança da UFPR. Foto: Christian Alves. Fonte: Facebook/tessera.

3. A reconstrução de fragmentos do espetáculo por meio das materialidades que permaneceram é necessária, pois o espetáculo não existe mais (VIANA, 2014). Para analisá-lo é necessário reconstruí-lo, ainda que em fragmentos.

4. A partir desse momento iremos citar a forma mais resumida e usual do nome da companhia: Têssera.

5. O espetáculo foi reapresentado de 01 a 04 de julho de 2015 e será remontado de 25 a 28 de novembro de 2015.

As personagens eram dez bailarinos (as) intérpretes de figuras masculinas (os coelhos) e dez bailarinas intérpretes de figuras femininas, que formavam coletivos despersonalizados em oposição. Ameaçadores, os coelhos exerciam opressão física e psicológica sobre as figuras femininas, que sofriam todo tipo de constrangimento: em cena “são travadas relações marcadamente de oposição entre os dois grupos, que, em sua maioria, submetem violentamente o grupo de gênero feminino.” (PACHECO e WOSNIAK, 2015, p. 60)⁶

Para caracterizar os coletivos em oposição, Rafael Pacheco decidiu marcar diferenças entre feminino e masculino. Uma das estratégias de marcação da diferença foi o figurino, utilizado de forma “emblemática e conscientemente estereotipada”. As personagens femininas usaram vestidos rodados, de comprimento abaixo do joelho, com estampa floral e cabelos soltos.



Figura 2 - Figurinos das mulheres – vestidos florais. Foto: Christian Alves. Fonte: facebook/tessera

As personagens masculinas usaram calças e paletós pretos e camisas brancas, completados pela máscara e pelo taco de metal. Camisas para fora das calças, paletós e calças mais largos, que segundo Rafael Pacheco, serviu para materializar uma ideia de roupa pouco alinhada, usada por personagens ambíguos⁷. Os elementos que formaram a indumentária dos coelhos reuniam “o social, o humano e o animalesco”.



Figura 3 - Coelho usando ternos, máscara e portando o taco de metal. Fonte: Christian Alves. Fonte: facebook/tessera

A máscara foi delineada tanto por Rafael Pacheco, como pelas bailarinas e bailarinos durante os ensaios e também pela mão de Cislea⁸, que a confeccionou. O adereço veio ao encontro da motivação inicial do criador

6. A partir desta, todas as citações diretas que não trouxerem a referência pertencem à PACHECO e WOSNIAK (2015) (N. A.).

7. Informação dada por Rafael Pacheco e anotada em caderno de campo, dia 17 de junho de 2015, na Unidade de Dança da UFPR.

8. Cislea é costureira e produz figurinos para os espetáculos realizados pela Unidade de Dança da UFPR, que inclui a Têssera e o Curso de Dança Moderna.

da obra, em um contexto de mescla da “realidade, fantasia, símbolos de violência, amortecimento social, escapismo, (a) moralidade, identidades fragmentadas”. O taco de metal, objeto usado pelos coelhos, foi concebido a partir da ideia do taco de *beisebol*, como um artefato-arma, potencializador da força violenta.

Reconstruindo fragmentos de sentidos

Para proceder à análise dos fragmentos reconstruídos é importante explicitar que, ainda que Coelhos não seja sobre a temática de gênero, é possível notar o atravessamento constante de questões acerca dessa abordagem, como as que envolvem assimetrias de poder e submissão de corpos. A propósito, a estratégia mais eficaz das normalizações e do estabelecimento das relações de poder nelas contidas é caracterizada como sendo a naturalização (LOURO, 1997). Por isso, o objetivo da análise que será realizada nessa seção é dar visibilidade às questões de gênero naturalizadas no espetáculo.

O uso de vestidos e ternos é uma estratégia para caracterizar as personagens, pois assim é possível reconhecer figuras femininas e figuras masculinas compreendidas como hegemônicas em um contexto que privilegia a heteronormatividade. No jogo entre realidade e cena, valem os signos que comunicam ideias compartilhadas, pois o figurino “é um signo e uma informação (...) incorpora significado à cena (...) é fundamental na corroboração da ideia central, do que a cena está trazendo.” (Cristiane Wosniak, entrevista, junho de 2015). Isso opera em acordo com a ideia de matriz de inteligibilidade heteronormativa, que pode ser “explicada como um sistema de coerência no interior do qual os sentidos são articulados. Corresponde a um tipo de modelo explicativo, que envolve sistemas de classificação, que dão ordem e possibilitam certo entendimento do mundo, das pessoas e da vida social” (SANTOS, inédito). Ao utilizar elementos reconhecíveis do cotidiano, a cena busca o efeito de verdade com discursos que “dizem do feminino e que quando assumidos fabricam o feminino em um corpo. O que está, pois, em jogo é a efetividade e a eficácia das fabricações. Fabricações que se valem das normas de gênero como um modo de se fazerem inteligíveis, ‘legítimas’, convincentes, verdadeiras.” (FRIEDEREICH, 2012).

Esse pensamento vai ao encontro do argumento de Daniel Miller, sobre os artefatos constituírem as pessoas, na mesma medida em que são constituídos (MILLER, 2013). As roupas constituem corpos femininos e corpos masculinos. Assim, vestidos e ternos em cena não apenas representam feminino e masculino, as reforçam e reproduzem os modelos explicativos que estão em circulação. Essas roupas em cena produzem um tipo de corpo feminino e um tipo de corpo masculino. Uma tipologia tida como hegemônica e normativa que produziu a materialidade dos vestidos e dos ternos a partir de prescrições precisas sobre ser homem e mulher.



Figura 4 – Corpos e gestos. Fotos: Christian Alves. Fonte: facebook/tessera

Esses usos também reforçam e reproduzem a oposição binária entre os sexos. Distinguir/separar os sexos produz e reproduz assimetrias e hierarquias, pois “quando nomeamos a diferença sexual, a criamos” (BUTLER, 2013, p. 314). O argumento não pretende rejeitar a materialidade das características físicas distintas, mas explicitar a referência na heteronormatividade compreendida como dado natural.

Em cena, corpos usando vestidos e ternos constroem uma ideia de gênero colada à de sexo. Questionando a noção de gênero diretamente relacionada à de sexo, ressaltamos que a diferença sexual não se restringe a uma diferença material, mas é formada e marcada por práticas discursivas que regulam e produzem corpos (BUTLER, 2007; 2014). A produção desse corpo não é natural, mas informada pelos sentidos de ser feminino e os sentidos de ser masculino que estão em circulação.

Sentidos esses, normativos, que poderiam ser deslocados por coreógrafos, figurinistas, bailarinas (os), costureiras, mas que são reforçados. Em parte, é possível pensar que a não ambiguidade na definição dos gêneros, colados ao sexo, permite que tais personagens existam, “em um sentido socialmente significativo” (BUTLER, 2013, p. 310). Pois a produção do gênero se dá por meio de processos de sujeição à regulações de práticas sociais, por meio dos quais o que não era torna-se sujeito.

Por outro lado, ao assumir os sentidos normativos de ser mulher e de ser homem, os corpos das figuras femininas são assediados em cena, subjugados.



Figura 5 - Cenas de Coelhos: violência, assédio, submissão. Fotos: Christian Alves. Fonte: facebook/tessera.

Colado aos usos de vestidos e ternos, revela-se um repertório⁹ de práticas que acentuam assimetrias de poder. As figuras femininas que trajam vestidos foram colocadas em posição de serem afetadas pela violência impingida pelas figuras masculinas, além de assédios e submissão dos corpos. Vestidos e ternos em cena não são apenas roupas, mas são artefatos carregados de sentidos, que constroem corpos, gestos, atitudes e posições de sujeito.

Na figura seguinte é possível notar que, ainda que os trajes tenham sido utilizados para caracterizar figuras femininas e figuras masculinas, algumas das figuras masculinas foram interpretadas por bailarinas trajando ternos.

Os corpos das bailarinas serviram como suporte para figuras masculinas em cena. À distância, não é necessariamente possível ver que são bailarinas trajadas com ternos. A indumentária e os cabelos curtos contribuem para a construção de uma figura masculina não ambígua, assim, tal prática não se configuraria como um questionamento à normatividade de gênero. No entanto, tal recurso abre a possibilidade para pensar o conceito de performatividade de gênero formulado por BUTLER (2007; 2014). Esse conceito implica na “repetição de atos sustentados pelas normas de gênero” (FRIEDERICHS, 2012). A repetição – ou citacionalidade – produz as normas de gênero, ou seja, produz as prescrições sobre como cada gênero deve ser, formando um conjunto

9. O uso do termo repertório está alinhado à ideia de CARVALHO (2008), quando argumenta que os usos de determinados objetos constituíram repertórios específicos femininos e masculinos.

de características próprias de cada gênero. Ao assumir as características definidas pelas normas, sujeitos constituem seus corpos e aparências de acordo com as prescrições para cada gênero.

Ao assumir esse modo de operar com a feminilidade vejo possibilidades de descolar a feminilidade do corpo biológico de uma “fêmea” e a aceitar que qualquer sujeito capaz de se apropriar de signos já cristalizados do feminino é capaz de fabricar em si a feminilidade, basta lembrar as travestis, as drag queens, as transexuais, os cross-dressers. (FRIEDERICHS, 2012)



Figura 6 - Bailarinas representando figuras masculinas em Coelhos. Foto: Christian Alves. Fonte: Facebook/tessera.

Feminino e masculino podem ser pensados como encenações, fantasias, ficções que compartilham, trocam, constituem e ressignificam sentidos (FRIEDERICHS, 2012). Pensada como um conjunto de características fixas, essenciais e homogêneas, a ideia de feminino e masculino pode ser colada ou descolada de qualquer pessoa, de qualquer coisa. Assim, voltamos a pensar na Figura 6, na qual bailarinas aparecem como figuras masculinas. Um conjunto de características atribuídas à masculinidade – paletó, calças, camisa, cabelos curtos – foi usado por bailarinas, tornando-as “homens”. A aparência e a atitude violenta das figuras masculinas são repetidas pela bailarina Sissi Valente que usa o terno.



Figura 7 - Duas bailarinas em cena: figura feminina e figura masculina. Foto: Christian Alves. Fonte: facebook/tessera.

Assim, pensar feminilidades e masculinidades a partir de BUTLER (2003) é pensar gênero como performance, e não é uma construção cultural imposta sobre o corpo, que viria a ser posterior ao/delimitador do sexo/corpo/natural. A partir da *Teoria Queer*, são possíveis duas maneiras de realizar essa discussão: primeiro, a partir da separação entre sexualidade e gênero, negando a necessária relação entre certo gênero e certas práticas sexuais. Assim, a sexualidade não fica circunscrita ao gênero (BUTLER, 2014). Em segundo lugar, não se pode reduzir gênero à heterossexualidade normativa e hierárquica. Ao afirmar que gênero é instável, buscamos demonstrar “possibilidades para o gênero que não estejam pré-determinadas por formas da heterossexualidade hegemônica” (BUTLER, 2014, p. 270).

A cena final de *Coelhos* explicita ainda uma questão a ser analisada. Interpretamos essa questão como uma possível consequência da divisão/organização binária entre gêneros, ligando-os à ideia de sexo/essência/fixo.



Figura 8 - Cena final de *Coelhos*: a inversão do jogo violento. Foto: Christian Alves. Fonte: facebook/tessera

O cenário foi composto por grama verde sintética no chão e, ao fundo, por uma estrutura de tubos de metal, como um andaime, que formava uma plataforma suspensa na qual um coletivo de coelhos permanecia enfileirado (Fig. 8, imagem no centro). A cena inicia com um dos coelhos em pé no palco sobre a grama, iluminado por um holofote. Ele retira a máscara e a coloca no chão enquanto dança. À esquerda, pela plataforma suspensa, chega uma mulher. O coelho agora está caído no chão. Ela desce da plataforma e, dançando, anda até a máscara e a pega. Enquanto a mulher veste a máscara, os coelhos na plataforma começam a bater, cada vez mais freneticamente, os tacos de metal na plataforma.

A mulher se vira para trás e ordena silêncio. Os coelhos obedecem. Ela vira para a plateia ainda fazendo o gesto de ordem de silêncio ao colocar o dedo indicador sobre os lábios (Fig. 8, imagem à direita). Durante o espetáculo, os coelhos se dirigiam constantemente às personagens femininas e à plateia ordenando silêncio, por meio desse mesmo gesto. O coelho permanece caído no chão, enquanto a mulher assume a posição de poder: em pé, com a máscara, toma para si objetos, gestos e posição que antes a oprimiam. Ela

saboreia o poder daí advindo, tornando-se a encarnação da violência e do comando do ataque. Ela executa um gesto simbólico pedindo/exigindo silêncio aos demais personagens coelhos que fazem um barulho ensurdecedor momentos antes do final da cena. A personagem olha fixamente para a plateia e caminha lentamente em direção a mesma como a partilhar o novo momento prestes a começar...Revanche?! (PACHECO e WOSNIAK, 2015, p. 60)

A personagem feminina inverte o jogo de poder. Isso fica nítido pelo uso da máscara, pela apropriação dos movimentos corporais atribuídos ao masculino, tornando-se violenta/empoderada. O figurino continua sendo o mesmo vestido, mas a máscara transforma a condição da personagem, numa inversão polar do jogo

de poder/violência. Esta inversão de poder/violência pode ser compreendida como uma consequência da divisão binária, da heteronormatividade e das relações assimétricas possibilitadas por essa forma de organização.

BUTLER (2003) problematiza polarizações e binarismos no campo do sexo e do gênero, desconstruindo a ideia fundante do feminismo que entendia o sexo como dado natural e o gênero como construção social. A autora afirma que sexo é uma categoria normativa, “uma prática regulatória que produz os corpos que governa” (BUTLER, 2007, p. 110). Assim, não haveria dado natural, fixo ou essencial na configuração de sexos e de gênero, que pudesse justificar as assimetrias de direitos, acessos ou poderes. Tanto gênero, quanto sexo são informados e construídos cultural e socialmente não havendo nada que não possa ser desconstruído, reordenado, ressignificado.

Considerações

Esse texto teve como objetivo explicitar algumas questões de gênero que atravessaram o espetáculo *Coelhos*. Por meio da reconstrução de fragmentos do espetáculo e de seus figurinos, buscamos discutir tais questões partir de BUTLER, para evidenciá-las e desnaturalizá-las. Assim, foi possível explicitar a utilização de uma abordagem de correspondência entre gênero ao sexo, que reforça e reproduz oposições binárias. Também refletimos sobre as performatividades de gênero ao pensar sobre o recurso de vestir bailarinas como figuras masculinas. Foi possível perceber ainda a inversão polar dos jogos de poder e violência, muitas vezes justificados pela divisão binária, mas também compreendidos como uma das consequências dessa divisão e assimetria de poder.

Referências

ASSIS, Marília del Ponte de; SARAIVA, Maria do Carmo. O espetáculo em cena: feminilidades e masculinidades no Caminho da Seda Raça Cia. De Dança de São Paulo. In: **Fazendo Gênero 10 Desafios atuais do feminismo**, 2013, Florianópolis. *Fazendo Gênero 10 Desafios atuais dos feminismos*, 2013.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 42, jun. 2014.

BUTLER, Judith. Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. In: LAMAS, Marta. **El género: la construcción cultural de la diferencia sexual**. Mexico D.F.: UNAM; Miguel Ángel Porrúa, 2013.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material, São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Narrativas sobre o processo de modernizar-se:** uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR. 2008. 305 f. (Doutorado Ciências Humanas). Programa do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

FRIEDERICHS, M. C. Corpo, Gênero e Sexualidade em uma Cena do Cinema. In: **IX Anped Sul - Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul**, Caxias do Sul – RS, 2012. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/2039/818>> Acesso em: 13.set.2015.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MENDES, Mariuze Dunajski. **Trajetórias Sociais e Culturais de Móveis Artesanais Trançados em Fibras:** Temporalidades, Materialidades e Espacialidades Mediadas por Estilos de Vida em Contextos do Brasil e Itália. 2011. 349 f. (Doutorado em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas:** estudos antropológicos sobre cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PACHECO, Rafael; WOSNIAK, Cristiane. Têssera Companhia de Dança da UFPR: quando os coelhos saíram da toca. **TOM Caderno de Ensaios #2**. Volume 2. Curitiba: UFPR/PROEC, 2015.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **Gênero e cultura material:** considerações sobre a dimensão política dos artefatos cotidianos. Inédito.

TÉSSERA. **A Têssera vai dançar/Coelhos**. Têssera; UFPR: Curitiba, 2014.

Entrevistas concedidas

Cristiane Wosniak. Entrevista concedida. Curitiba (PR), junho de 2015

/// GT MODA, CULTURA E SOCIEDADE

DATA: 25 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: FERNANDA BONIZOL FERRARI (UFJF)



Cultura material, raça e gênero: turbantes e tranças como artefatos de moda na construção do corpo de mulheres negras

Ana Paula Medeiros Teixeira dos Santos¹

Marinês Ribeiro dos Santos²

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

Resumo

O recorte apresentado neste texto é parte de uma pesquisa em andamento sobre as articulações entre gênero e cultura material na discussão sobre estética e construção do corpo de mulheres negras. A pesquisa está centrada no evento Afro Chic, que acontece em Curitiba e promove ações afirmativas relacionadas ao cabelo crespo e beleza para mulheres negras. Neste evento, nos interessam principalmente as oficinas de tranças e turbantes, que transmitem técnicas ligadas à cultura afro-brasileira. Tais oficinas objetivam incentivar o olhar para a diversidade, considerando o corpo como um todo que é construído por diversos elementos, incluindo as formas de arrumar os cabelos e o uso de acessórios e indumentárias. No Brasil, temos visto tensionamentos e resistências quanto à imposição de padrões de beleza. Dentro desse contexto, observa-se o fenômeno da transição do cabelo quimicamente modificado para o cabelo natural, procedimento adotado por grande quantidade de mulheres negras. Com esse texto, pretendemos problematizar o emprego de artefatos e técnicas de moda, como turbantes e tranças, na construção do corpo de mulheres negras dentro do processo de transição capilar. Na busca por compreender essas questões, visamos discorrer sobre aspectos das dinâmicas do corpo e sobre padrões de feminilidades e de beleza na relação da mulher negra com seu cabelo, problematizando a participação de artefatos de moda na construção de identidades marcadas por hierarquias de gênero e raça/etnia e classe social.

Palavras-chave: Turbantes; Tranças; Moda; Transição capilar; Mulheres negras

1. Introdução

No Brasil vários processos de tensão acontecem entre padrões de beleza socialmente impostos, de base europeia, e a realidade dos brasileiros enquanto povo miscigenado. Dentre esses processos podemos destacar o fenômeno da transição capilar adotado por grande quantidade de mulheres no Brasil, principalmente mulheres negras, e que vem ganhando repercussão nas redes sociais e mídias televisivas. A transição capilar consiste em deixar de alisar quimicamente os cabelos, reestabelecendo sua textura natural.

No processo de transição capilar observamos o uso de várias técnicas para cuidado e arranjos dos cabelos, algumas de origem africana. Entre as informações e técnicas discutidas e ensinadas nas redes sociais e eventos com ações afirmativas, observamos o incentivo ao uso de turbantes e tranças está sempre presente.

1. Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Maringá. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, na linha de Mediações e Cultura, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. anapaulamtsantos@gmail.com.

2. Doutora em Ciências Humanas pela UFSC e professora do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. ribeiro@utfpr.edu.br

Essas práticas aprofundam a ligação entre o material e o simbólico, criando vínculos com uma cultura ancestral que foi oprimida, mas também expõe a estigmas historicamente construídos, como a visão de que tranças seriam sujas, cheirariam mal ou fossem “coisa de pobre”.

O recorte apresentado neste texto é parte de uma pesquisa em andamento sobre as articulações entre gênero e cultura material na discussão sobre estética e construção do corpo de mulheres negras. A pesquisa está centrada no evento Afro Chic, que acontece em Curitiba e promove ações afirmativas relacionadas ao cabelo crespo e valorização das mulheres negras. Neste evento, nos interessam principalmente as oficinas de tranças (no estilo *box braids*³) e turbantes, que transmitem essas técnicas, articulando o seu uso à ligação com a cultura afro-brasileira e incentivando um olhar para a diversidade e para o corpo como um todo que é construído por diversos elementos, incluindo a cultura material.

Observando essas questões, podemos pensar o processo de transição capilar como estratégia de construção de resistência quanto a padrões estéticos historicamente oprimidos, que vão além do cabelo e passam pelo o entendimento de como o corpo da mulher negra é visto socialmente e por ela mesma. Contudo, para discutir essas questões é necessário compreender como foram historicamente construídos e estabelecidos os conceitos e práticas que fazem parte dessa opressão. Neste texto, pretendemos discutir a participação de artefatos e técnicas como turbantes e tranças na construção do corpo das mulheres negras, problematizando as questões de alisamento, transição capilar e utilização de tranças e turbantes através das categoria de gênero e tecnologias de gênero propostas por Teresa de Lauretis e Beatriz Preciado para entender a construção de padrões de feminilidades e como esses atuam nos corpos das mulheres.

2. Negação do corpo no negro e eugenia Brasil

Segundo Ivanilde Guedes Mattos (2007), a construção do corpo negro no Brasil está ligada a uma história de exploração do trabalho, racismo e marginalização. Do período escravocrata até os dias de hoje alguns processos históricos contribuíram para a negação e marginalização desse corpo. É essencial compreender a formação do pensamento eugenista e de suas propostas de branqueamento no início do século XX para refletir sobre o racismo e a rejeição da estética negra no Brasil contemporâneo.

2.1. O corpo negro como um problema para a nação: eugenia e branqueamento no Brasil.

O corpo, segundo Jorge Crespo (1990) é uma construção histórica e social. Para o autor o corpo não é um dado imutável, pois possui historicidade e, sendo assim, é resultado de um longo processo de elaboração social. É possível perceber diferentes técnicas e disciplinas impostas na elaboração social do corpo negro no processo de construção do Brasil como nação e na sua relação com a noção de “povo brasileiro”.

Mattos (2007) observa, ao discorrer sobre os padrões de beleza construídos historicamente no Brasil, que o corpo negro foi visto como “vacionado” ao trabalho braçal desde o período colonial. Este corpo não era visto como portador de beleza, inteligência, bons costumes ou mesmo desejável fora de sua “vocação natural” para o serviço. Nas palavras da autora:

[...]como mercadorias, os corpos negros dos africanos que passaram a ser escravizados eram minuciosamente examinados nos mercados de escravos. Os corpos dessas pessoas, antes de serem colocados à venda como objetos, recebiam banho de óleo para que ficassem brilhantes, ressaltando-lhes o porte físico (MATTOS, 2007, p. 9)

3. Box Braids são tranças soltas, feitas normalmente com fio sintético.

A pesquisa de Mattos (2007) tematiza a negação historicamente construída do corpo negro nas escolas através da Educação Física, afirmando que desde seu surgimento no Brasil no início do século XIX esta disciplina esteve comprometida com o poder dos corpos⁴, inicialmente com a finalidade de higienização. A autora destaca que, no processo de adoção e consolidação da Educação Física nas escolas brasileiras, a disciplina serviu como ferramenta ao pensamento higienista e mais tarde ao eugenista, como prática social moralizadora e discriminatória, que privilegiava um padrão estético europeu, marginalizando as especificidades corpo negro.

Pietra Diwan (2007) afirma que a eugenia nasce em meio à preocupação com os “males do corpo e suas soluções” e com a criação de políticas científicas para resolvê-los, falando do racismo e da teoria degeneracionista que precederam as ideias e políticas eugenistas no Brasil. Para Diwan havia uma tentativa de relacionar o “corpo imperfeito” (negros, asiáticos, índios, mestiços) à fealdade, doença, anormalidade e monstruosidade.

Diwan (2007) afirma que a miscigenação era vista como um problema para os eugenistas, que acreditavam ser ela a fonte da loucura, criminalidade e doenças e problemas de ordem moral. Na primeira fase da eugenia no Brasil, diversas propostas de soluções para “cura” da raça surgiram, como a do branqueamento pela miscigenação, controle da imigração, regulação do casamento e esterilização da parte “fraca” e “doente” da população. Não se esperava então que o contrário ocorresse. Ou seja, que na mestiçagem entre brancos e negros houvesse um enegrecimento. Porém, enquanto esse tipo de branqueamento planejado não ocorria, outro tipo foi proposto e com resultados a curto prazo: o branqueamento estético.

Petrônio José Domingues (2002) mostra como a “carga ideológica do branqueamento” tomava forma no terreno estético e como o modelo branco de beleza pautava o comportamento e a atitude de partes da população negra de São Paulo no início do século XX. Ao apresentar os anúncios e propagandas veiculadas no jornal *Imprensa Negra* em São Paulo nos anos 1920 e 1930, Domingues (2002, p. 58) discute como as técnicas de branqueamento pelo clareamento da pele ou pelo alisamento dos cabelos significavam um passo em direção à felicidade dos negros, eram uma porta de entrada ao “mundo moderno de pessoas elegantes” e permitiam ao negro a sensação de estar mais parecido com o modelo ideal de beleza “superior”. Domingues (2002) afirma ainda que a ideologia do branqueamento estético foi um fetiche eficaz na alienação dos negros e na construção de um “auto desprezo”. Para o autor, na ausência de modelos positivos os negros recusavam sua própria natureza e rejeitavam, entre outras coisas, a estética africana.

Diwan (2007) aborda as propostas de branqueamento, incluindo o branqueamento estético, ao discutir a obra de Monteiro Lobato e seu caráter eugenista. A autora destaca o livro *‘O choque das raças’ ou ‘O presidente Negro’* que traz como subtítulo: “romance americano do ano 2228”, publicado em 1926. A obra fala sobre a “vitória da eugenia” nos EUA, implantada no século XX, separando a sociedade em brancos e negros. No ano de 2228, por um “descuido” da população branca um presidente negro é eleito, o que causa conflito e resulta em um plano para esterilizar a raça negra.

O livro de Lobato chama também a atenção para existência de problemas de gênero, pois as mulheres eram consideradas naturalmente inferiores, mesmo quando comparadas aos homens de “raças inferiores”. A população negra, que tenta ficar mais parecida com a população branca, utiliza uma máquina para o alisamento dos cabelos e branqueamento da pele. Nesta técnica estética a população branca enxerga uma maneira de acabar com os problemas do país, esterilizando em segredo a população negra através da máquina.

Se Monteiro Lobato era representante do pensamento eugenista no Brasil e negros e mulheres eram vistos como um problema para o mundo moderno, vale refletir sobre o lugar da mulher negra neste contexto. A adoção das propostas de branqueamento, como o alisamento dos cabelos, é vista por feministas e autoras negras como bell hooks⁵ (2005), Lélia Gonzalez (1984) e Giovana Xavier (2013) como artifício imposto para facilitar a vida social e sexual/afetiva.

Na busca por aceitação, parecer “mais branca” facilitaria para a mulher negra ter um parceiro branco. Além disso, o branqueamento facilitaria a entrada dos negros nos meios sociais mais restritos e permitiria a

4. Poder dos corpos, ou seja, a hierarquização dos corpos pelas características físicas que eram consideradas como adequadas ou não a um corpo saudável.

5. bell hooks, escrito sem letras em caixa alta, é escolha da pesquisadora e ativista do feminismo negro como proposta para quebra de padrões dentro da academia.

ascensão social. Giovana Xavier (2013), ao discorrer sobre a estética de mulheres negras nos EUA, apresenta anúncios publicitários do princípio do século XX e afirma que os anúncios de cosméticos direcionados para mulheres negras faziam questão de lembrar de que, por meio do branqueamento, “era possível resolver ‘o problema financeiro’, ‘alcançar o sucesso’ e ‘aumentar a beleza’”, através de slogans como “Da cabana à mansão, de escrava à líder social” (XAVIER, 2013, p.6). Alisar os cabelos fazia parte do processo de “civilização” da raça negra e da construção de uma beleza negra cívica (XAVIER, 2013, p.6) que fosse socialmente aceita.

Conhecendo esta história, vemos que investimento no processo de transição capilar não é um fenômeno puramente estético. Ele traz consigo o engajamento em lutas sociais e políticas, de aceitação e promoção da diversidade estética e cultural. Pelo entendimento de moda como cultura material e pela reflexão acerca do papel desses artefatos na construção do corpo, objetivamos afirmar que tranças e turbantes podem ser pensados como tecnologias e próteses de gênero. Problematizar a participação destes artefatos e técnicas de moda, nos permite refletir como a moda participa nas modificações corporais propostas para as mulheres negras desde a construção da ideologia do branqueamento no pensamento eugenista no Brasil até as resistências à essa proposta, como no caso do processo de transição capilar.

3. Moda e cultura material no processo de transição capilar

Utilizamos moda como categoria de análise neste trabalho para o entendimento da participação dos artefatos na construção do corpo das mulheres negras. Segundo Érica Palomino (2003, p. 15), moda significa “modo, maneira”, já Malcolm Bernard (2003) afirma que tudo o que se veste é significativo ou produz significado. Diferenciamos desse conceito a ideia de moda enquanto tendência que muda a cada estação e norteia a produção e comercialização de indumentárias. A utilização da categoria moda pode auxiliar na compreensão das ações e escolhas individuais. Conforme escreve Mary Del Priore, no prólogo do livro *Modos de Homem e Modas de Mulher*, de Gilberto Freyre:

Estuda-la [a moda] permite dar conta das mudanças sociais, da transformação de códigos culturais, da rapidez e, por vezes violência das trocas comerciais. Mas ela, também, inaugura uma história das sensibilidades. A busca do belo, do gosto e do prazer evoluíram, ao longo da história, assim como a imagem do corpo, ora constrangido, ora liberto, se modificou. (PRIORE, 2009, p. 11).

Estendendo o papel da roupa para outros artefatos e técnicas que podem adornar o corpo, como turbantes e tranças, podemos refletir sobre o papel desses artefatos na construção do corpo. Em diálogo com Daniel Miller (2013) e com estudos culturais, pensamos moda não como reflexo, mas como parte construtora dos corpos. Os artefatos são feitos por pessoas, mas segundo Miller, quando integrados às práticas cotidianas, os artefatos também fazem as pessoas. Isto é, participam da construção de determinados tipos de sujeito. As coisas, tais como roupas e outros acessórios e adereços, não chegam a representar pessoas, mas constituí-las. Roupas, acessórios e adereços então, não são superficiais, mas fazem de nós o que pensamos ser.

No evento Afro Chic, que ocorreu em 9 de maio de 2015 foram oferecidos vários tipos de oficinas que tratavam da corporeidade, como oficinas de maquiagem, de dança, de turbantes e de tranças. O interesse pelas oficinas relacionadas aos cuidados com os cabelos crespos era visivelmente maior no número de inscritas para as oficinas de tranças e turbantes. Em 2014 e 2015, as irmãs e cantoras Beyonce e Solange Knowles apareceram em fotos utilizando tranças no estilo *box braids* e turbantes, assim como a blogueira de moda brasileira Maga Moura, o que fez com que várias mulheres procurassem as oficinas na busca por aprender a “estar na moda”, “lidar com os cabelos” ou ainda para não precisarem ficar com os cabelos curtos à mostra⁶. Porém a maior parte

6. Os cabelos longos são marcadores de uma feminilidade hegemônica, sendo assim, mulheres de cabelos curtos seriam menos femininas.

das participantes alegava procurar as oficinas por estar em transição capilar e querer entrar em contato com a cultura afro-brasileira, para utilizar de técnicas de matriz africana para a composição de sua estética e, assim, criar identificações com esses conhecimentos.

No Brasil os turbantes eram convencionalmente utilizados por mulheres negras como medida de higiene, para trabalhar nas casas dos senhores e mais tarde, no pós-escravidão, como empregadas domésticas. Mas os significados dos turbantes antecedem muito esse contexto. Para várias culturas africanas, o ato de mexer no cabelo e na cabeça é sagrado e de intimidade familiar. Os cabelos e como são utilizados são elemento de poder. O *ori* (cabeça) guarda não só a razão, mas os sentimentos e espiritualidade da pessoa e, por isso, precisa ser protegido. O acesso é reservado somente a quem se confia. Por isso os turbantes são utilizados tanto para proteger esse sinal de poder de olhares invejosos quanto para adornar e proteger o *ori*. Cada tipo de amarração tem seu significado social, político e/ou espiritual, característica que ainda podemos observar no uso de turbantes por chefes religiosos de matriz africana.

Além de remeter à vestimenta de trabalho, o imaginário construído acerca do uso dos turbantes no Brasil também está ligado a doenças no caso dos turbantes⁷, já o uso de tranças é associado a baixa condição social, vistas como opção para mulheres que não teriam condições financeiras de pagar por um alisamento ou *mega hair*. Segundo Cassi L. Reis Coutinho (2011), tranças rasta (tranças de raiz), *dread locks* e *braid locks* (tranças soltas) sofreram um processo de estigmatização no Brasil, sendo vistas como “coisa de bandido”. Nesse sentido, as oficinas procuram desconstruir essa imagem e apresentar as tranças e turbantes como uma opção estética possível para mulheres negras. São recursos apresentados como belos e ligados às origens africanas.

Diana Crane (2006, p. 198) afirma que em qualquer período existem os padrões hegemônicos de moda e aqueles que tensionam as normas sociais, especialmente quando utilizados por “grupos marginais que buscam aceitação para maneiras de vestir consideradas marginais ou fora dos padrões, especialmente no que tange à sexualidade, segundo as concepções de status ou gênero dominantes”. Neste sentido, considerando a interseccionalidade entre gênero e raça, podemos pensar a transição capilar e o uso de tranças e turbantes durante o processo como uma busca pela aceitação da estética negra e como proposta de outros tipos de feminilidades que não o branco europeu de classe média.

4. Tranças e turbantes como tecnologias de gênero

Utilizar a categoria gênero na análise do processo de transição capilar permite problematizar a existência de feminilidades hegemônicas, assim como a existência de outros tipos de feminilidades que são subalternizados, e desnaturalizá-los. Também possibilita entender a participação do cabelo crespo e o uso adornos como turbantes e tranças na construção dos corpos das mulheres negras, articulados à uma imagem de feminilidade desejável.

Guacira Lopes Louro (2007) afirma que as identidades sexuais e de gênero não são intrínsecas ao corpo, mas construídas e reconstruídas ao longo da vida, de maneira a enquadrar o indivíduo em uma determinada classificação social. Para a autora, o corpo é significado pela cultura e sofre alterações com a passagem do tempo. Portanto, o corpo pode ser visto como instrumento que, sob investimento, pode ser moldado para reforçar e questionar identidades impostas.

Em diálogo com Teresa de Lauretis (1994), Louro (2007) afirma que o gênero também é construído através de sua desconstrução chamando a atenção para a contínua transformação das identidades de gênero. O processo de transição capilar envolve a desconstrução de estereótipos de feminilidades, principalmente quando envolve o *big chop*, que consiste em cortar todo o cabelo que ainda possui química, levando várias mulheres a rasparem os cabelos, ficando carecas ou com os cabelos curtos. A valorização do cabelo crespo e natural,

7. Doenças que causam queda capilar, ou cujo o tratamento causa, como o câncer por exemplo.

que pode estar curto devido ao processo, vai de encontro com dois marcadores importantes da feminilidade hegemônica: cabelos lisos e longos.

Teresa de Lauretis (1994) afirma que, assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos e nem algo natural dos seres humanos. A autora propõe pensar gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais, “e de discursos, epistemologias práticas e críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208) e aparatos biomédicos (anticoncepcionais, hormônios, intervenções cirúrgicas entre outros). Para isso, busca no filósofo francês Michel Foucault a ideia das tecnologias sexuais e das disciplinas do corpo. Contudo, ela alerta que para pensar gênero descolado do corpo é necessário ir além da teoria de Foucault, pois este não levou em consideração os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, ignorando os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e práticas da sexualidade.

Inspirada nas ideias de De Lauretis, Beatriz Preciado (2002) afirma que o maior efeito dessas tecnologias de gênero está na suposição acerca da fixação orgânica de certas diferenças, ocultando a construção histórica, cultural e social do gênero, naturalizando as práticas. Nesses processos o corpo das mulheres é reduzido ao que é ligado ao sexo e às tecnologias reprodutivas.

Preciado (2002) discute também como as tecnologias de gênero podem atuar como próteses do corpo, construindo e marcando o que é naturalizado nas visões hegemônicas como feminino e o masculino. Na sua discussão sobre essa noção, a autora afirma que a prótese não somente substitui um órgão ausente, no caso de perda de alguma parte do corpo por acidente ou doença, mas também é incorporada pelo sujeito, modificando a constituição do corpo e a auto percepção. Nesse sentido, podemos pensar nas tranças e turbantes como próteses de gênero quando utilizados para substituir o cabelo que foi cortado ou deixou de ser alisado, para que as mulheres em processo de transição capilar continuem dentro de certos padrões estabelecidos acerca do que é entendido por feminino.

No contato com mulheres em transição capilar, que participaram das oficinas de tranças e turbantes do evento *Afro Chic*, foi possível perceber, através de seus relatos, que muitas deixaram de se relacionar afetiva e sexualmente por estarem com seus cabelos curtos, e que voltaram a investir nesse tipo de relação somente após terem seus cabelos trançados, colocado extensões capilares ou aprendido a utilizar o turbante. O cabelo curto muitas vezes é visto como um indício de falta de feminilidade, que pode ser corrigido através de técnicas e adornos para que a mulher seja capaz novamente de “ser feminina” e de se relacionar plenamente com família, amigos ou parceiros românticos/sexuais.

Giovana Xavier (2013, p. 6) afirma que os alisamentos de cabelo e outras propostas estéticas direcionadas para mulheres negras nos EUA no começo do século XX visavam construir uma “feminilidade respeitável, fabricando uma aparência suficientemente convincente do respeito e da dignidade das mulheres (negras)”. Parecer mais com mulheres brancas tornaria as mulheres negras mais dignas e mais aceitáveis na sociedade.

Assim como Giovana Xavier mostra que os alisamentos construíam novos corpos e feminilidades para as mulheres negras, podemos pensar em tranças e turbantes como tecnologias de gênero que constroem corpos e feminilidades para as mulheres durante o processo de transição capilar, funcionando como próteses para que as mulheres que os usam se enquadrem em uma visão de feminilidade que exige adorno e cabelos compridos.

5. Considerações finais

O evento *Afro Chic*, realizado em Curitiba, tem no cuidado do cabelo seu foco central, porém outras questões aparecem como pertinentes à discussão acerca da cultura afro-brasileira e aceitação de outros tipos de estética que não as de padrão europeu. São promovidas rodas de samba e de capoeira, oficinas de maquiagem e dança africana em meio a um ambiente que promove valorização da cultura afro-brasileira através de música, artesanato e estética. Os arranjos de tranças e amarrações de turbantes remetem a uma cultura sufo-

cada na história do Brasil e participam da construção do corpo e da identidade das mulheres negras. Nesse sentido, são promovidos workshops que ensinam não somente as técnicas dessas práticas, mas também suas histórias e significados.

Stuart Hall (2006, p. 63) afirma que raça não uma categoria biológica mas sim discursiva, que organiza formas de falar, sistemas de representação e práticas sociais que utilizam um conjunto frequentemente pouco específico de diferenças acerca de características físicas como marcas simbólicas, para diferenciar socialmente um grupo de outro. Para o autor

o caráter não científico do termo raça não afeta o modo como a lógica racial e os quadros de referência raciais são articulados e acionados, assim como não anula suas consequências. Nos últimos anos, as noções biológicas sobre raça, entendida como constituída de espécies distintas [...] tem sido substituídas por definições culturais, as quais possibilitam que a raça desempenhe um papel importante nos discursos sobre nação e identidade nacional. (HALL, Stuart, 2006, p. 63)

Tendo em vista a subalternização histórica da aparência das mulheres negras e a articulação entre o uso de tranças e turbantes com ações políticas afirmativas nos ocorre perguntar se esses recursos também podem ser entendidos, além de próteses de gênero, como próteses que operam na construção de imagens positivadas de corpos racializados. Esse questionamento nos parece pertinente uma vez que o emprego dessas técnicas e acessórios está comprometido com a negação da ideologia do branqueamento, mediante a busca por uma ligação com a cultura afro-brasileira e a construção de um sentimento de pertencimento à raça negra por meio de técnicas consideradas como ancestrais.

Referências

- CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.
- COUTINHO, Cassi L. Reis. **A Estética e o Mercado Produtor-Consumidor de Beleza e Cultura**. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. ANPUH. São Paulo, 2011
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade nas roupas**. São Paulo: Senac, 2006.
- CRESPO, Jorge. **A História do Corpo**. Rio de Janeiro: Editora Difel, 1990. DIAS, João Ferreira. **À cabeça carrego a identidade: o orí como um problema de pluralidade teológica**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0002-05912014000100001&script=sci_arttext&tlng=es. Consulta em: 28/06/2015
- DIWAN, Pietra. **Raça Pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo**. São Paulo: Contexto, 2007.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, 1984, p. 223-244
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2006
- LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007
- MATTOS, Ivanilde Guedes. **A negação do corpo negro: representações sobre o corpo no ensino de Educação Física**. 2007. 148 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade-PPGEduc, Universidade do Estado da Bahia- UNEB, 2007.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e Coisas: Estudos antropológicos sobre a Cultura**

Material. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2013

PRIORE, M. L. M. Gilberto Freyre: Modos sem Modas de fazer história. In: FREYRE, Gilberto. **Modos de Homem & Modas de Mulher.** 1ed. São Paulo: Global, 2009, p. 11-20.

XAVIER, Giovana. **Aristocratas de penteadeira: empresárias da raça e políticas do**

cabelo black na imprensa afro-americana do pós-abolição. Disponível em: <http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos.6/giovanaxavier.pdf>. Acesso em: 13/07/2015

A Identidade construída pela aparência: peculiaridades da moda *hip hop*

*Deyse Pinto de Almeida*¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo analisar as diferentes faces que uma manifestação cultural juvenil pode assumir no contexto contemporâneo. Nossa proposta é investigar o movimento hip hop, entender como uma série de práticas espontâneas se transformou em um evento global, com características comerciais estruturadas, que mobiliza um grande número de jovens em todo o mundo. Para compreendermos a multiplicidade de relações estabelecidas no interior do universo juvenil, optamos por uma abordagem a partir do viés cultural, entendendo que este seja um campo interessante para analisarmos as práticas, representações e símbolos que definem a juventude contemporânea. Uma subcultura se vale de diferentes artifícios para afirmar sua especificidade. Desta forma, diferentes elementos da indústria cultural – discos, filmes, roupas e livros – são apropriados como aparatos de sustentação de sua identidade. Dentro das diferentes perspectivas de análise desse conjunto comunicativo, optamos por selecionar a indumentária, considerando a importância que esta assume na construção da identidade de um grupo que tem a necessidade em se afirmar.

Palavras-chave: Moda; Hip hop; Identidade.

Introdução

Uma subcultura se caracteriza por possuir uma identidade própria, um estilo em que seus membros se sentem reconhecidos, representados. Nesse sentido, a representação através do vestuário torna-se um dos aspectos essenciais no processo de individualização e afirmação social. A maneira como cada um se veste é influenciada diretamente pelo meio em que se vive e as aspirações que cada indivíduo possui. Conforme abordado por Diana Crane (2006), as roupas são pensadas para serem utilizadas em espaços públicos, as pessoas se vestem para serem vistas pelos outros e não para si mesmo. Ao escolherem determinadas peças para compor sua forma de vestir os membros de uma subcultura pretendem se fazer notados, afirmando sua existência e marcando sua posição ideológica.

A importância da moda na subcultura hip hop

As roupas possuem um significado importante para aqueles que apreciam o hip hop. As vestimentas assumiram ao longo do desenvolvimento do estilo um papel importante na caracterização de seus apreciadores, tornando-se um símbolo de sua ideologia, servindo também como forma de expressão e posicionamento social.

1. Mestre em Arte, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: deysepinto@hotmail.com.

A pesquisadora norte-americana Elena Romero (2012) ao entrevistar os primeiros adeptos do movimento percebe que a preocupação com a maneira de vestir permeava a ideologia e as relações sociais dentro do grupo.

Os caras que se vestiam melhor conquistavam mais atenção e mais garotas. E se um cara fazia parte de uma equipe, além de estar bem vestido também estivesse fazendo música, ainda mais atenção apareceria em seu caminho² (ROMERO, 2012, p. 11).

Romero (2012) também destaca que a importância da moda para o universo hip hop está muito além da simples busca pela diferenciação de jovens habitantes das periferias urbanas. Segundo a autora, antes de b. boys, rappers e DJ's construírem uma identidade visual própria, os negros estadunidenses apenas copiavam os códigos de vestimenta propostos pela elite branca em busca de uma aceitação no meio social destes. Assim, a criação de um estilo próprio ligado ao hip hop representou também a emancipação dos negros em sua maneira de vestir pois, de acordo com a Romero, a partir de então a indústria da moda se viu obrigada a voltar sua atenção para os mesmos, enxergando como consumidores específicos.

Sue Van der Hook (2010) destaca que a moda ligada ao hip hop não é fruto da criação em estúdios especializados, idealizada por grandes mentes criativas. Pelo contrário, ela se inicia paralela ao movimento no final dos anos 1970, nas ruas do Bronx em Nova Iorque, de forma espontânea e sem controle. Ted Polhemus (1994) destaca que nesta mesma época a mídia estava mais interessada no que ocorria na Inglaterra, com os punks³, que chocavam com sua postura e revolucionavam em seu modo de vestir. Desta maneira, o cenário estava aberto para que a juventude periférica de Nova Iorque se expressasse de uma maneira única, nova e que passava despercebida pelos meios de comunicação. Neste período a escolha da indumentária se ligava muito a participação que cada indivíduo possuía dentro do movimento. Para os b. boys a performance na dança era o que conferia status no grupo, por isso as roupas escolhidas para as apresentações eram as de estilo atlético, que facilitavam a mobilidade e os identificavam em seu meio. Calças que remetiam a uniformes de equipes esportivas e camisetas justas eram os elementos mais utilizados. Além desses itens, recebiam também uma atenção especial os bonés que distinguiam e protegiam as cabeças durante as performances de dança no solo (POLHEMUS, 1994, pag. 107).

Os aspectos visuais adotados pelos membros da subcultura hip hop foram essenciais para que esta ganhasse visibilidade e atraísse a atenção de novos apreciadores. Nesse sentido, a mídia desempenhou um papel fundamental para que o hip hop ganhasse os Estados Unidos e se espalhasse também pelo mundo. Ao tentarmos compreender a relação do movimento hip hop com os veículos midiáticos percebemos que esta é uma relação pautada em controvérsias, situada entre a dependência e repulsão. De fato, como em todas as subculturas juvenis desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XX, os meios de comunicação foram essenciais para a divulgação das ideias e pensamentos daqueles que ousavam contrariar as rígidas regras da sociedade e manifestar suas vontades, transmitindo seus valores ou os encaixando na categoria da subversão. Diana Crane (2006) nos auxilia a compreender essa relação:

Milhares de pequenas bandas que tocam em bares e discotecas contribuem para desenvolver novos estilos e promover a evolução dos estilos já consagrados. As mesmas redes sociais que geram improvisação e inovação musicais também produzem os estilos de "moda de rua". [...] As tendências do vestuário oriundas da música popular vêm e vão muito rapidamente, transmitidas em parte pela televisão paga e difundidas dos Estados Unidos para outros países. Lucros extraordinários para confecções que atendem o mercado jovem dependem da seleção de roupas de músicos de rap dos bairros negros (CRANE, 2006, p. 364-365).

2. The guys who dressed the best got the girls and attention. And if a guy was part of a crew that was doing music in addition to being best dressed, even more attention came his way. (Tradução nossa)

3. A subcultura punk foi extremamente popular na Inglaterra no final da década de 1970. Espalhando-se para outros lugares do mundo ao final dessa mesma década, seus adeptos eram, em sua maioria, jovens desiludidos com a situação social e econômica que passam a contestar as regras da sociedade através de um discurso anárquico.

No caso específico do hip hop a MTV, primeiro canal de televisão dedicado à música 24 horas por dia, exerceu um importante papel na divulgação dos princípios que permeiam o movimento. Através de videocliques⁴ de rap, a ação dos grafiteiros era exposta, bem como os passos de break e, por consequência, os estilos de vestir desse grupo ganhava visibilidade e expunha a nova filosofia. As roupas representam a forma de comunicação e identificação com os ídolos mais direta, menos dispendiosa financeiramente e eficiente. Criada em 1981, a MTV se destacou ao eleger o jovem como seu público preferencial. Desta forma, uma estética visual própria foi criada, com uma proposta de interação com o telespectador que abria espaço para que se dialogasse com as tendências musicais populares nas ruas, mas que ainda não eram de conhecimento generalizado. Os videocliques de rap estrearam na MTV em 1984, com o grupo Run DMC lançando a canção *Rock box*. A estética usada pelos b. boys nas periferias americanas ganhava, assim uma visibilidade que foi fundamental para que o hip hop se popularizasse.

Criadores de estilo: os rappers e a moda

Em meados dos anos 1980 o hip hop ainda não havia se consolidado pelos meios midiáticos. Estes, enxergavam os elementos característicos da subcultura como exemplares perigosos de uma rebeldia da periferia. O fato é que as canções eram consideradas agressivas demais e, por isso, não comerciais. Mesmo com a relutância da mídia em reconhecer os valores do rap, através do Run DMC, o estilo ganhava cada vez mais apreciadores. Em 1986, o grupo inovava novamente ao conseguir ingressar no lucrativo mercado do vestuário. O Run DMC sempre utilizava em suas exposições tênis da marca Adidas sem o cadarço, sendo imitados por inúmeros jovens que os admiravam e seguiam. O sapato se transformou em uma espécie de marca, de um signo próprio do grupo de rap, tão marcante que mereceu dos mesmos uma homenagem na música *"My Adidas"*. Na canção, os rappers dão um destaque à construção da própria trajetória e ressaltam que dos tempos difíceis ao estrelato, o tênis estava lá. Da época em que possuíam apenas um calçado ao auge, quando podiam adquirir um par de cada cor, o *"Adidas"* sempre esteve presente. Essa passagem é muito bem descrita por Klein:

"O mais recente capítulo na corrida do ouro do *mainstream* americano para a pobreza começou em 1986, quando os rappers do Run DMC deram uma nova vida aos produtos da Adidas com seu sucesso *My Adidas*, uma homenagem a sua marca favorita. [...] depois ocorreu a Russel Simmons, presidente do selo *Def Jam Records* do Run DMC, que os rapazes deveriam ser pagos pela promoção que estavam fazendo para a Adidas. Ele abordou a empresa de calçados alemã sobre a possibilidade de destinar algum dinheiro para a turnê *Together* de 1987. Os executivos da Adidas foram céticos a respeito de se associar com a música rap, que na época era rejeitada como moda passageira ou difamada como incitação à baderna. Para ajudá-los a mudar de ideia Simmons levou dois mandachucas da Adidas a um show do Run DMC [...] três mil pares de tênis foram atirados para o ar. Os executivos da Adidas sacaram seu talão de cheques com uma rapidez recorde. Durante a feira anual de calçados esportivos em Atlanta naquele ano, a Adidas revelou sua nova linha de calçados Run DMC: a Super Star e a Ultra Star- desenhados para ser usados sem cadarço" (KLEIN, apud FOCCHI, 2006, pág. 57).

A demonstração de adesão do segmento rap ao tênis Adidas levou os executivos da marca a repensar sua estratégia de vendas nos Estados Unidos. Até aquele momento, a empresa alemã estava em desvantagem no segmento, enfrentando a forte concorrência da Nike que levava a preferência dos jovens norte-americanos e da Reebok que dominava o mercado fitness. Com o Run DMC, a Adidas conseguia, enfim, estabelecer um

4. Filmes de curta duração em que artistas exibem suas canções.

público alvo para seus produtos, podendo ampliar sua participação no mercado.

A parceria entre a Adidas e o Run DMC foi significativa para que a moda hip hop superasse as fronteiras da periferia e conseguisse se tornar um exemplar da cultura urbana. Era a primeira vez que personalidades que não eram ligadas a área esportiva faziam propaganda de um tênis (ROMERO, 2012), o hip hop mostrava sua força junto ao público juvenil norte americano. Aos poucos, itens típicos do vestuário de b. boys e rappers eram vistos nas ruas de todo o país. Seja a jaqueta *bomber*⁵, o tênis esportivo ou um *label-festooned hooded sports-top*⁶, todos utilizavam algum elemento ligado ao mundo Hip Hop. Ao mesmo tempo em que a música se tornava conhecida, as roupas passaram a ser objeto de desejo e consumo (HOOK, 2010).

A popularização levou aqueles que se identificavam com a ideologia do movimento a criar novos códigos para se diferenciar de quem fazia compras somente pela notoriedade do estilo (POLHEMUS, 1994). Os reais membros da subcultura precisavam de uma nova maneira para aproximar aqueles que conheciam a ideologia e afastar os que apenas imitavam, sem o real conhecimento da mesma. É neste contexto que subgrupos passam a existir de uma maneira mais visível dentro da subcultura hip hop⁷. Enquanto alguns membros irão eleger novas marcas esportivas como suas preferidas, outros rappers passam a buscar uma nova forma de representação. Ted Polhemus destaca a atuação do grupo Public Enemy que passa a valorizar, em suas vestimentas, características como o preto e estampas camufladas e grandes casacos que elevavam a indumentária do movimento a uma categoria mais combativa, ao mesmo tempo que buscava inspiração na própria história do povo afro americano. Segundo Leal, a importância do Public Enemy, reside no fato deste grupo trazer para o rap um conteúdo mais politizado, mais ligado à história do negro nos Estados Unidos, o que elevava o rap a um novo estágio, ligado a cultura e ao conhecimento.

Em meio à mesmice que dominava o rap, surge em Nova York, em socorro não apenas ao hip hop, mas a toda América negra, o Public Enemy. Inspirado na luta dos líderes Martin Luther King, Malcolm X e de grupos ativistas como os Panteras Negras, o Public Enemy traz uma mensagem politizada ao povo afro-americano em seu primeiro álbum *Yo! Bum rush the show*. Vestimentas africanas se misturam ao visual pesado do gueto e medalhões artesanais com os desenhos do continente africano gravado (conhecidos como zulu) assumem o lugar das pesadas correntes de ouro. Pode-se dizer que, neste momento, o rap torna-se de fato a trilha sonora da resistência negra nos EUA. (LEAL, 2007, p. 88)

Ao mesmo tempo, uma outra vertente buscava inspiração na origem africana, buscando não perder a essência e a origem. Batas, tecidos coloridos e medalhões em prata que remetiam ao continente africano eram objetos que identificavam facilmente os membros dessa orientação. Nessa linha, grupos como o X Clan e o NativeTongues procurava fugir do materialismo usando no pescoço cordões em forma de contas e medalhões em couro (Romero, 2012).

Sue Vander Hook (2010), em seu estudo sobre as principais características da moda hip hop, destaca que não importava a maneira como se expressavam, os *hip hoppers* usavam a roupa para quebrar paradigmas e se firmar tanto no mercado fonográfico, quanto na sociedade. A vestimenta era utilizada como um mecanismo para chamar a atenção de todos para a emergência desta nova manifestação jovem. Um exemplo dessa espécie única de utilização da roupa como fonte de significado foi a incorporação na indumentária das calças *saggy* no início dos anos 1990. As *saggy jeans* são calças largas, adquiridas um ou dois números a mais que o necessário por seus usuários. Elas foram adotadas pelos rappers em alusão aos uniformes penitenciários que,

5. As jaquetas bomber possuem sua origem no exército norte americano e possuem como característica o corte pela cintura e abertura frontal, normalmente fechados com elásticos na cintura e nos punhos para não deixar o frio entrar.

6. Casaco em moletom com capuz e bolsos frontais exibindo um bordado da marca.

7. É importante destacar que no interior da subcultura hip hop sempre existiram diferentes orientações: aqueles que se interessavam pela dança, os que se destacavam na música e ainda aqueles que se identificavam através do grafite. O fato é que a partir do momento em que a subcultura começa a se desenvolver e popularizar, a indumentária de cada vertente vai tomando contornos próprios, adquirindo características que lhe conferiam unicidade.

pela padronização, muitas vezes são em tamanho maior do que o utilizado pelos detentos. A impossibilidade de usar cintos (para que acidentes fossem evitados) fazia com que as calças caíssem, mostrando parte da roupa íntima. Ao saírem da prisão muitos ex-detentos continuavam a utilizar este tipo de calça, como uma espécie de indicação a respeito de seu passado no território em que conviviam. A aproximação de alguns rappers com esse universo elevou a *saggy jeans* para o “guarda-roupas do estilo”.

A silhueta exagerada era, muitas vezes, combinada com os acessórios esportivos como os bonés de beisebol, usados em geral com a aba para trás (STEVENSON, 2012). Também compõem o visual *oversize* peças que fazem parte do uniforme de jogadores de basquete, principalmente camisas. Esse esporte é muito popular nas periferias norte-americanas, graças à existência de quadras populares e o custo baixo para a prática do mesmo. Por isso, os grandes destaques do esporte em nível nacional são oriundos dessas comunidades, tendo convivido de perto com o mesmo universo que deu origem ao hip hop. Assim, ocorreu um verdadeiro intercâmbio de influências entre o esporte e a subcultura: rappers usavam itens de atletas do basquete e atletas se vestiam com signos do hip hop.

A vestimenta em estilo esportivo foi a fonte de inspiração para que cinco amigos criassem uma das mais famosas marcas da década de 1990 entre os adeptos do hip hop, significativa para a consolidação de um mercado voltado para a juventude negra norte americana. Nascida em 1992 a FUBU, sigla referente a frase *for us by us*⁸, foi idealizada para atender ao jovem da periferia que não encontrava perto de casa lojas que vendessem as marcas esportivas que eram seu desejo de consumo. Segundo Romero (2012) os proprietários da FUBU questionavam as grandes empresas que utilizavam a periferia para direcionar seus produtos mas os colocava com preços altos, inacessíveis para aqueles que haviam sido a fonte de inspiração. Desta forma, com um preço mais acessível, a população jovem afro-americana teria a possibilidade de consumir aqueles elementos que a identificavam. A FUBU procurava ainda gerar empregos para a juventude negra em busca da manutenção de uma conexão com esse público. A coleção da FUBU consiste em camisetas, camisas estilo *rugby*, camisas de *hockey* e futebol americano, bonés de *baseball*, sapatos e calças jeans. Todas as peças são bordadas com a logomarca. A FUBU é considerada um fenômeno de sucesso no universo da moda ligada ao hip hop. Em pouco menos de uma década a empresa que vendia bonés na sala de estar de um dos sócios havia se transformado em um dos maiores faturamentos do setor de vestuário dos Estados Unidos, algo estimado em 350 milhões de dólares por ano em vendas por todo o mundo. O sucesso da FUBU deve muito ao seu posicionamento no mercado e a filiação da marca ao nome do rapper LL Cool J. LL Cool J é considerado o primeiro galã do estilo hip hop, um dos precursores do movimento e, por isso, detentor de grande influência no meio. Em 1985 Cool J deixou bem claro seu poder de persuasão ao aparecer em *Krush Groove*⁹ usando um chapéu Kangol. De acordo com Stoute (2011) essa simples ação foi o suficiente para alavancar as vendas de um produto até então desconhecido, que se transformou em um dos ícones de moda dos anos 1980.

Retornando à saga da FUBU e LL Cool J, em 1997 o rapper voltaria a mostrar ao mundo o poder de sua imagem junto ao público hip hop. Contratado pela GAP¹⁰ para fazer uma ação publicitária, onde deveria usar um jeans da marca e cantar um rap improvisado pelo mesmo, LL Cool J chega ao estúdio de gravação usando um boné da FUBU. Amigo de infância da esposa de Daymond John, um dos sócios fundadores da FUBU, o rapper Cool J conheceu a marca e se encantou com as roupas que refletiam seu gosto pessoal. Desta forma, ao se apresentar para os produtores do comercial da GAP, se recusa a tirar o boné e nenhum executivo da empre-

8. De nós para nós.

9. Filme produzido durante a década de 1980 narra de maneira bem humorada a saga de Russell Simmons na criação da gravadora Def Jam. É considerado um clássico da história do hip hop e traz além de LL Cool J nomes como o Run DMC e Beastie Boys.

10. Criada em 1969, a Gap se tornou na década de 1980 uma das grandes redes de lojas de roupas dos Estados Unidos, tendo entre seu público preferencial os jovens.

sa contratante se importa com aquela simples peça usada pelo rapper. Para completar, em sua improvisação LL Cool J inclui alguns versos que também passam despercebidos pelo departamento de marketing da GAP “para nós, por nós, por baixo¹¹”. Stoute (2011) nos descreve o impacto da ação do rapper:

O Quê? Quando eu vi na TV, o melhor que posso me lembrar, foi como ser atingido por um raio. Minha conclusão foi que nenhum dos executivos tinham a menor ideia sobre a existência de um código, que o hip hop poderia ter a sua própria língua, ou que a GAP tinha acabado de bancar uma ação de marketing global para a FUBU em uma campanha publicitária. Esta era a GAP e não havia sequer uma pessoa culturalmente ligada no movimento ou alguém que conhecia uma pessoa culturalmente ligada?¹² (STOUTE, 2011, p. 63).

Conforme observa Stoute (2011), os executivos da GAP não se preocuparam com um símbolo desconhecido no boné de Cool J. Tampouco procuraram se informar a respeito do que o cantor improvisara. Ao cantar o princípio da FUBU, sugerindo o consumo da mesma “por baixo”, o rapper estabelecia um canal de comunicação único com aqueles que estavam inteirados da cultura das ruas, deixando claro que estava representando a GAP mas não havia abandonado suas origens. A vontade da empresa em se utilizar da imagem do hip hop era tão grande que a mesma preferiu ignorar ou não procurar saber a respeito das características da subcultura.

Em termos reais, a propaganda da GAP desencadeou uma venda gigantesca nos produtos FUBU que passou a ser conhecida em todo o território americano, se tornando o sonho de consumo para jovens que apreciavam o hip hop em todo o mundo. Em relação a GAP, a ação de marketing surpreendentemente não obteve um resultado desastroso, pelo contrário. O comercial foi um sucesso, conseguiu despertar o interesse do consumidor jovem e a marca transformou-se em legal por uma espécie de associação a Cool J e à FUBU (STOUTE, 2011).

O estilo construído a partir da influência do sistema carcerário acabou se solidificando como o signo de distinção daqueles que ficaram conhecidos como *Gangsta Rappers*. O *Gangsta* é aquele que dentro do movimento hip hop irá procurar expressar o cotidiano de violência em que as periferias norte-americanas estavam inseridas. Nesse sentido, os rappers dessa vertente adotam um vocabulário agressivo e suas letras são voltadas à denúncia sobre os problemas de suas comunidades. Nessa vertente, a sexualidade é abordada com frequência e os cantores *Gangsta* se caracterizam por possuírem passagens pela polícia e envolvimento com amigos criminosos. Alguns rappers se inspiram claramente nas películas do gênero *Blaxploitation*¹³ para compor sua imagem *gangsta* junto ao público. Nomes como Snopp Dogg e 50 Cent afirmam que esses filmes fizeram parte de sua formação, que os assistiram durante a infância e a adolescência. Desta forma, a figura do cafetão (*pimp*) é resgatada em algumas músicas e videocliques que contam com a presença de várias mulheres trajando o mínimo de roupas possível. Junto com as calças largas, as bandanas¹⁴ foram adotadas como símbolo desse grupo. Tupac Shakur e Notorius B.I.G. foram os nomes responsáveis pela popularização dessa vertente. A morte de ambos acabou os transformando em itens de moda. Camisas estampadas com as imagens dos rappers tornaram-se objetos de consumo para a juventude que os admirava.

A fama adquirida através da divulgação em massa das músicas, proporcionou à juventude que se dedicava ao rap uma ascensão financeira até então não experimentada. Mansões, carros exclusivos, festas e outros luxos que o dinheiro proporciona, passam a ser usufruídos e exibidos pelos rappers. Esse novo status econômico alcançado acabou se refletindo também na maneira como os músicos se vestiam. Assim, novas represen-

11. “For Us, By Us, on the low.”

12. What? When I saw it on TV, as best as I can remember, it was like being hit by lightning. Nobody did that! My conclusion was that none of the executives had a clue about code or that hip-hop could have its own language or that he had just piggybacked FUBU onto the Gap’s megabrand global massmarketing ad campaign. This was the Gap, and there wasn’t even a culturally connected person in the room or someone who knew a culturally connected person? (Tradução Nossa)

13. Vertente cinematográfica norte-americana criada durante a década de 1970 protagonizada por atores negros e direcionadas ao público afro-americano.

14. Lenços em formato quadrado ou triangular que são amarrados nas cabeças. No caso da indumentária *Gangsta*, as cores das bandanas identificavam a que gangue certo indivíduo pertencia.

tações foram surgindo e novos signos incorporados. Trata-se da adoção de artefatos com valores simbólicos e econômicos ao visual de rappers, que passam a utilizar enormes cordões e pulseiras em ouro ou prata, muitas vezes cravejados de pedras preciosas. Os adeptos dessa significação ficaram conhecidos como *Bling Bling*¹⁵, ou simplesmente *Bling*, em referência ao barulho que as grossas correntes utilizadas faziam ao bater uma na outra. A utilização de joias não era exclusividade dessa vertente. Na realidade, desde os primórdios do rap, esses objetos já apareciam no visual de seus adeptos. O *Bling Bling* consagra o exagero, o excesso.

Para Hook (2010) a utilização das joias representa uma busca por individualidade já que, em sua forma, personificam um gosto através de uma forma representada ou simplesmente trazem o nome de cada adepto da vertente. Nos anos 2000 alguns rappers passaram também a ostentar acessórios específicos em seus dentes. Os chamados *Grillz* são placas confeccionadas em metal ou pedras preciosas e se tornaram um acessório de moda, um verdadeiro símbolo de status (Hook, 2010), marcando a era em que os rappers se transformaram em superestrelas, influentes em suas comunidades de origem e em outras áreas que antes os ignoravam.

Considerações Finais

A composição da vestimenta de um membro da subcultura hip hop será feita então a partir desses elementos que foram apresentados. Isso não significa que todos devam ser utilizados ao mesmo tempo ou que aquele que se identifique com o estilo *gangstar* tenha necessidade de se vestir com todos os símbolos de que remetem a essa vertente. Cada membro irá realizar uma apropriação singular das peças que são apresentadas por seus ídolos musicais. Os objetos possuem, para cada indivíduo, um significado especial. A utilização de joias não exclui o tênis ou o moletom. O casaco de couro pode perfeitamente ser combinado com a camisa do time de basquete. Por outro lado, irão existir dentro do movimento posturas contrárias à ostentação de joias e riquezas. Em entrevista ao Estado de São Paulo¹⁶, o rapper Ice Blue (um dos integrantes do grupo Racionais) critica o fato de jovens rappers se preocuparem com carros famosos e roupas de grifes caras ao invés de levarem consigo a verdadeira essência da música que é a contestação. Nos Estados Unidos o grupo Public Enemy se coloca contra a riqueza sustentada por músicos vindos da periferia, ponderando que os mesmos acabam causando frustração nos jovens de baixo poder aquisitivo, sem condições para imitar seus ídolos em relação ao padrão de vida.

Acreditamos que a apropriação de itens de luxo pelos jovens ligados ao hip hop possui uma significação particular, na medida em que esses objetos acabam servindo como ferramentas de identidade e adquirindo novos valores e sentidos. Correntes em ouro e anéis de diamantes não foram concebidos para serem utilizados junto a agasalhos e tênis esportivos. Ao ressignificar esses artefatos, a moda hip hop estabelece uma articulação com o universo do luxo, lançando novas perspectivas ao grupo, que passa a sonhar com produtos que não foram originalmente concebidos para os mesmos. Desta forma, o estilo de vida divulgado pelo *gangsta* rap acaba por reforçar antigas estratégias da cultura de consumo, ou seja, perpetua a ideia de imitação das classes mais abastadas.

15. De acordo com Hook (2010) este termo foi utilizado pela primeira vez no final dos anos 1990 pelos rappers Lil Wayne e B.G. em músicas que retratam o cenário de riqueza e poder adquirido pelos rappers. Em 2003 a palavra foi incluída no Dicionário Oxford.

16. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,rap-para-quem,1068263,0.htm>>. Acesso em 01/05/2014.

Referências

CRANE, D. **A Moda e seu Papel Social**. Classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

FOCHI, M. A. B. **Cultura hip hop e marcas alternativas**: a presença da ideologia e das estratégias mercadológicas. São Paulo, Faculdade Cásper Líbero, 2006. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Mercado.

HOOKE, S. V. **Hip Hop Fashion**. Mankato: Capstone Press, 2010.

LEAL, S. J. M. **Acorda hip-hop!**: despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia das Letras, 1989

POLHEMUS, T. **Streetstyle: from the sidewalk to the catwalk**. London: Thames and Hudson,

ROMERO, E. **Free Stylin' how hip hop changed the fashion industry**. Connecticut, Praeger, 2012.

STEVENSON, N. J. **Cronologia da Moda**: de Maria Antonieta a Alexander McQueen. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

STOUTE, S.; RIVAS, M. E. **The tanning of America: how hip hop created a culture that wrote the rules of the new economy**. New York, Penguin Group, 2011.

Design de moda: o ensino acadêmico do desenho técnico

Eustáquio Rodrigues de Almeida¹
Rodrigo Bessa²

Universidade Anhembi Morumbi (UAM)

Resumo

Na produção de um item, deveria ser importante para o designer de moda, a representação técnica do artefato com embasamento em normas e padrões, já que estes fornecem dados concisos e imperativos para efetivação de um determinado projeto nas demais áreas do design como: arquitetura, mecânica, design de interiores, entre outras ciências. No setor confeccionista, a ficha técnica é ferramenta constitucional no desenvolvimento de um produto, pois esse documento contém toda descrição necessária para execução propendendo resultado coerente ao alvitre. Com o ensino acadêmico em Design de Moda relativamente novo no Brasil, aproximadamente 27 anos, é trivial que os progressos e ajustamentos estejam em andamento, visando certificar seus aprendizes do modo mais adequado para atender o as necessidades do mercado. Para que a leitura dos Desenhos Técnicos possa ser feita com interpretação judiciosa, estes devem apresentar linguagem universal sem admitir margens para interpretações particulares. As Normalizações e Regulamentos Técnicos foram criados e são usadas em diversos setores do design para embasar os profissionais durante a produção, almejando que o resultado seja coerente ao projeto. Porém, no ensino do desenho técnico de moda não utilizar essas normas e padrões na ficha técnica.

Palavras-chave: Ensino; Design de Moda.; Desenho Técnico; ABNT.

Introdução

A história do desenho começa basicamente com a história do homem, pois a representação como uma linguagem gráfica, que de fato é muito ampla, sempre esteve presente na trajetória evolutiva da humanidade e exerceu grande importância no desenvolvimento da comunicação e expressividade social. "Na história da humanidade, antes mesmo de representar a realidade escrita, os homens desenhavam" (OLIVEIRA; GARCEZ, 2004, p.74).

Uma definição abreviada para "desenho" firma-se como a representação de um determinado episódio,

1. Graduado em Design de Moda pela Faculdade de Arte e Design - FACED/ FAD (2012). Atua desde 2008 como instrutor de formação profissional no SENAI - Departamento Regional de Minas Gerais (História da Indumentária / Desenho Industrial e Ilustração / Planejamento e Desenvolvimento de Coleção / Costura / Modelagem / Corte). E-mail: eralmeida@fiemg.com.br

2. Doutorando em Design (Universidade Anhembi Morumbi - São Paulo). Mestre em Educação, Cultura e Organizações Sociais pela Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG (2008). Pós-graduado com especialização (Lato Sensu) em Moda e Estudos da Indumentária pela Universidade Estácio de Sá - RJ (2002); Pós-graduado em MBA (Lato Sensu) Marketing e Inteligência de Mercado pelo Pitágoras (2013), Licenciatura em Letras: Português/ Literatura pela Universidade Castelo Branco (2012), Licenciatura em Gestão e Negócios pelo Programa Especial de Formação Pedagógica de Docentes no CEFET - MG (2011); Graduado em Administração de Empresas pela Universidade de Itaúna - MG (2006); Graduado como tecnólogo em Formação de Ator (Teatro, TV e Cinema) pela Universidade Estácio de Sá - RJ (2000), Graduação como Tecnólogo em Cinema pela Universidade Estácio de Sá - RJ (2001). Atua desde 2004 como professor universitário do curso bacharel em Moda (UNIFERNAS e FACED/ FAD -MG), e desde 2014 leciona no Pitágoras (Divinópolis) nos cursos de Comunicação Social. E-mail: bessarodrigo@hotmail.com

espaço e/ ou objeto através de linhas, pontos e formas com a utilização de técnicas de perspectiva, proporção e preenchimento sobre um plano.

O desenho técnico que surgiu paralelo ao desenvolvimento industrial, sempre almejou o benefício na efetivação dos artigos projetados a partir de uma metodologia. Com a expansão e disseminação de seu uso, procedimentos comuns foram atribuídos e adaptados através de normalizações e regulamentos técnicos, para permitir que a linguagem pudesse ser executada, lida e interpretada sem consentir dualidades e cinças.

A ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) é o órgão brasileiro que estabelece as principais normalizações para subsidiar a execução de desenhos técnicos, conseqüentemente promove a interpretação, produção e alcance conforme a projeção.

As instituições que oferecem cursos tecnólogos ou bacharéis em design de moda devem ser ambientes propícios, onde os discentes formados para aplicar na prática toda metodologia potencial, correta e coerente para atingir o melhor objetivo. Porém, o ensino do desenho de moda não segue uma linguagem universal e não se baseia em normalizações e regulamentos técnicos.

O presente artigo pretende investigar como o desenho técnico deveria fornecer informações precisas e evitar distorções de comunicação para obter seu propósito. Para isso é necessário provocar o questionamento se o ensino do desenho de moda deve seguir um instrumento com uma linguagem universal, embasada nas normas e regulamentos técnicos, para que evite ambigüidades na interpretação, potencialize as possibilidades de coerência entre o almejado pela equipe projetista e o executado pela equipe de produção.

1. Breve história do desenho

A partir da Pré-história, o ser humano começou a utilizar a representação gráfica e sempre apregoou diversas formas de linguagens através do desenho. Destaque desse período para a arte rupestre que foi a primeira representação gráfica expressada na humanidade.

É nos últimos estágios do Paleolítico, que teve início há cerca de trinta e cinco mil anos, que encontramos as primeiras obras de arte conhecidas. [...] As obras mais surpreendentes do Paleolítico são as imagens de animais pintadas nas superfícies rochosas das cavernas, como as da caverna de Lascaux, na região de Dordogne (JANSON, 1996, p.14).

Com base no aprimoramento do desenho presente dessa arte, surgiu a escrita cuneiforme na Mesopotâmia e hieróglifos no Egito, que assinalou o final desse período histórico e ampliou as possibilidades de uso do desenho, e continha mais de 2.000 símbolos. "A invenção da escrita foi uma realização indispensável, originária das civilizações históricas do Egito e da Mesopotâmia" (JANSON, 1996, p.22).

Entre 3.000 e 2.500 a.C, o desenho ganha status sagrado, principalmente usados para adornar os templos e sepulcros dentro das pirâmides do Egito."Na verdade, a arte egípcia oscila entre o conservadorismo e a inovação, mas nunca é estática. [...] Nosso conhecimento da civilização egípcias baseia-se quase que inteiramente nas sepulturas e no seu conteúdo [...]"(JANSON, 1996, p.22 -24).

No decorrer da história, o desenho apresentou diversas linguagens e ao retroceder a seus primórdios, onde a representação gráfica expôs o caráter rupestre, atingiu elevados níveis de representatividade e posteriormente exibiu elementos figurativos de representação, unicamente atreladas aos conceitos do artista e suas crenças. O desenho sempre protagonizou as artes representando ideias e a identidade de cada período histórico.

No século XIV e XV, o desenho teve uma representativa importante na história das artes, destaque para as obras do período do Renascimento. Pois a representação ganha perspectiva e passa a retratar mais fielmente a realidade, ao contrário do que ocorria, por exemplo, nas ilustrações da idade Média. "Nos últimos anos de

sua vida, Leonardo da Vinci dedicou-se cada vez mais a seus interesses científicos. A arte e a ciência haviam-se unido pela primeira vez com a descoberta da perspectiva, por Brunelleschi; a obra de Leonardo constitui o clímax dessa tendência. [...]” (JANSON, 1996, p.211).

Com a revolução industrial, a modalidade ilustrativa que se aperfeiçoou foi o desenho industrial, que se restringia a projeções que amparavam o processo de produção de maquinário, no qual direcionava os profissionais quanto à produção. Esse estilo de desenho prezava pela perfeição das proporções e formas dos objetos.

As mudanças mais radicais, porém, vieram com o começo da industrialização, em meados do século XVIII. A quantidade de produtos gerados por meio de processos mecanizados criou um dilema para os fabricantes. Os artesãos em geral não conseguiam ou não queriam se adaptar à demanda da indústria. Além disso, produtos com novos formatos tinham de ser criados para atrair os compradores potenciais dos mercados que se abriam, especialmente consumidores da classe média, que representavam a nova riqueza da época. [...] Artistas com formação acadêmica, por serem os únicos formados em desenho, eram cada vez mais contratados por fabricantes para criar conceitos formais e decorações de acordo com o gosto dominante. [...] (HESKETT, 2008, p.25-26)

Em 1919, em contraposição a 1ª guerra mundial, Walter Gropius (1886-1969) fundou a Escola Estatal de Bauhaus em Weimar, na Alemanha. A convicção de sobrepor o poder da arte ao da indústria ao unir arquitetura, artesanato e uma academia de artes, atrelado ao racionalismo e funcionalidade a atributos artísticos.

A Bauhaus foi um lugar no qual diversas vertentes da vanguarda se juntaram e trataram da produção de tipografia, propaganda, produtos, pintura e arquitetura. As atividades da escola foram amplamente propagandeadas nos EUA no final da década de 1930, depois de muitos de seus membros emigrarem para lá. A Bauhaus tornou-se sinônimo de pensamento avançado em design [...] (LUPTON, et al., 2009).

Em 1946, em uma parceria entre a Escola Moore da Universidade da Pensilvânia e o laboratório de Balística do Campo de Testes de Aberdeen, lançaram o primeiro computador com referência tecnológica no que conhecemos na contemporaneidade.³

Em consequência a acessibilidade e necessidade de tecnologia da sociedade, os computadores aos poucos se difundiram, e cada vez mais os recursos digitais vigorantes foram utilizados para criar desenhos, melhorá-los e/ou combiná-los a outros elementos, o que determinou novas possibilidades e identidades ilustrativas.

Posteriormente a esses acontecimentos, com o aperfeiçoamento do estilo, a representação ficou conhecida como desenho técnico. "Durante muitos séculos, o desenho, hoje conhecido como técnico, era descomprometido com regras e normas de execução, devido à dificuldade de se demonstrar a volumetria das formas em superfícies planas [...]" (TRINDADE, 2012, p.31).

No Brasil, na década de 1960, o design foi incluído no curso da FAU-USP (Faculdade de arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo); também na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro⁴. Barbosa (2015, p. 19) afirma também que "[...] o fato das Artes estarem na ECA / USP junto às Comunicações muito ajudou a Licenciatura em Artes Visuais, a Especialização em Ensino / Aprendizagem, o Mestrado e o Doutorado; e expandir o conceito de Arte com vários eventos."

Com a industrialização, tecnologia e ensino acadêmico; cada vez mais vigentes na sociedade, o desenho definitivamente se dividiu em duas vertentes primordiais: "Desenho técnico" e "Desenho artístico".

O desenho técnico é traçado com precisão e rigor atribuídos com finalidade de descrever através de

3. CASAGRANDE, et al. Mulheres na informática: quais foram as pioneiras? disponível em < http://www.academia.edu/5791164/ENIAC_o_primeiro_computador_eletr%C3%B4nico_digital >, acesso em 02 de novembro de 2015.

4. ANDRADE, et al. Um estudo de caso sobre o ensino do Design no Brasil: A Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), Congresso de Design Universidade Anhembi Morumbi, disponível em < <http://blogs.anhembi.br/congressodesign/anais/artigos/69532.pdf> >, acesso em 02 de novembro de 2015.

um plano todas as formas e volumes do objeto renunciado de toda impressão e sentimento atrelados ao desenho artístico.

O desenho artístico representa sentimentos através da liberdade de expressão, onde busca simular cenas ou artefatos tridimensionais considerando a emoção através da estética representativa pelo ilustrador que tem livre-arbítrio para interpretar.

Na contemporaneidade, são incontáveis as formas de representação de um desenho, diante da amplitude de movimentos artísticos vigentes e a quantidade de recursos materiais e tecnológicos que podem ser atribuídos a uma execução. Os desenhos de caráter artístico não se limitam absolutamente nada, enquanto os desenhos de caráter técnico, em consequência a tecnologia, exigem cada vez mais precisão, sem dar espaço ambiguidades.

2. Normalizações e regulamentos técnicos para o desenho técnico

A execução de um desenho técnico exige minúcia e perceptibilidade externa do projetista que objetiva transmitir todo o direcionamento a ser seguido durante o processo de produção do item por meio da projeção. Para a exclusão total de ambiguidades nos subsídios transmitidos no desenho técnico, a linguagem universal é indispensável.

A ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) é o órgão brasileiro que estabelece as principais normalizações para subsidiar a execução de desenhos técnicos, consequentemente promove a interpretação, produção e alcance conforme a projeção. De acordo com o site da ABNT, aproximadamente 20 normalizações são estabelecidas pela ABNT diretamente prendidas a projeção de um desenho técnico (FIGURA 1).⁵

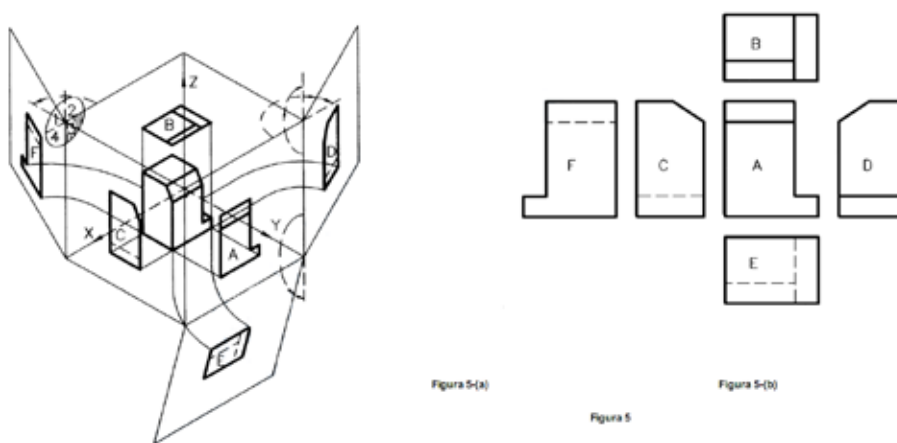


Figura 1: Desenho técnico de acordo com as normas NBR 8403, NBR 8402 e NBR 12298, Fonte: <https://projetosmecanicos.wordpress.com/2011/10/05/116/>, acesso em 02 de novembro de 2015.

A ABNT é o Foro Nacional de Normalização por reconhecimento da sociedade brasileira desde a sua fundação, em 28 de setembro de 1940, e confirmado pelo governo federal por meio de diversos instrumentos legais. [...] A ABNT é responsável pela publicação das Normas Brasileiras (ABNT NBR), elaboradas por seus Comitês Brasileiros (ABNT/CB), Organismos de Normalização Setorial (ABNT/ONS) e Comissões de Estudo Especiais (ABNT/CEE). Desde 1950, a ABNT atua também na avaliação da conformidade e dispõe de programas para certificação de produtos, sistemas e rotulagem ambiental. Esta atividade está fundamentada em guias e princípios técnicos

5. Tecnologias e materiais. Disponível em <http://www.abnt.org.br/tecnologia-de-materiais>, acessado em 01 de novembro de 2015.

internacionalmente aceitos e alicerçada em uma estrutura técnica e de auditores multidisciplinares, garantindo credibilidade, ética e reconhecimento dos serviços prestados.⁶

O projetista deve estar apto para esclarecer qualquer tipo de questionamento e dúvida de produção através das informações contidas no desenho técnico. Assim, como os envolvidos no processo produtivo devem estar suscetíveis para fazer a leitura da ilustração. Com base na necessidade, que se tornou comum diante da industrialização e produção em massa, algumas normalizações são necessárias para subsidiar a transcrição de informações projetadas no desenho técnico e facilitar sua compreensão e interpretação.

Numa economia onde a competitividade é acirrada e onde as exigências são cada vez mais crescentes, as empresas dependem de sua capacidade de incorporação de novas tecnologias de produtos, processos e serviços. A competição internacional entre as empresas eliminou as tradicionais vantagens baseadas no uso de fatores abundantes e de baixo custo. A normalização é utilizada cada vez mais como um meio para se alcançar a redução de custo da produção e do produto final, mantendo ou melhorando a qualidade.⁷

Diante disso, o órgão de normalização e regulamentação técnica cunha metodologias que se constituem para estabelecer princípios e diretrizes que se sobrepõem a processos, produtos e serviços, e objetivam o alcance excelente na ordenação.

Os regulamentos técnicos são mais rigorosos, embora estabeleçam princípios e como uma norma, a diferença é que são documentos legais, pautados perante uma autoridade que obriga seu cumprimento, produto, serviço ou parte deles.

Na realizada, o conhecimento teórico ou prático, desprovido dos meios para sua conservação e transmissão, pouco significa em si mesmo. O trabalho humano se torna material por meio de procedimentos, regras, instruções, modelos, que podem ser repetidos, ensinados e aprendidos. Sem essa condição fundamental - a expressão do conhecimento em regras compreensíveis pelo outro - a civilização material não tem condições de se reproduzir. Ensinar e aprender a criar são atos que requerem uma linguagem comum.⁸

Ao estabelecer uma diretriz a se seguir, o órgão de normalização e regulamentação técnica visa o benefício da indústria e do consumidor. Portanto as normas são benefícios necessários, sendo que além de padronizar os processos de industrialização, reduzir custos e atender a regulamentos técnicos obrigatórios, também contribuem com o consumidor que fica respaldado quanto a maior segurança no uso do produto e praticidade estabelecida pela uniformização.

3. Desenho técnico aplicado a moda

São muitos os setores que utilizam o desenho técnico como artefato imprescindível na execução de seus projetos. Porém suas modalidades de aplicação não se restringem exclusivamente a um mercado peculiar. Departamentos como o de edificações, mecânica, arquitetura, dentre outros, utilizam uma linguagem universal, isto é, uma gráfica padrão na representação da estrutura projetada. Nesses setores, o desenho técnico segue normalizações e regulamentos técnicos em toda sua representação, sempre com a finalidade de ser o principal elo de comunicação entre a equipe projetista e a equipe de execução.

6. Conheça a ABNT. Disponível em < <http://www.abnt.org.br/abnt/conheca-a-abnt>>, acessado em 01 de novembro de 2015.

7. Recomendações e dicas. Disponível em < http://www.abntonline.com.br/ad/ex/rec_dicas1.html> , acesso em 01 de novembro de 2015.

8. A história da ABNT em detalhes. Disponível em < <http://www.abnt.org.br/abnt/conheca-a-abnt>>, acesso em 01 de novembro de 2015.

Enquanto os setores acima citados aplicam rigorosamente as normalizações e regulamentos técnicos instituídos pela ABNT, o objeto de estudo que é o setor confeccionista de produtos de moda, além de não adorar esse feito na projeção de suas criações (FIGURA 2), não possui qualquer padrão ou linguagem universal que dê subsídios satisfatórios aos profissionais submergidos na execução do item, ou seja, normas e regulamentações que seja propostos por um órgão competente.



Figura 2: Desenho técnico de vestido

Fonte: <http://www.observasc.net.br/moda/index.php/producao/modelagem/1459-2014-10-01-13-31-32>, acesso em 16 de outubro de 2015.

Portanto, firma-se com convicção a falta de parâmetros e fundação em normas e regulamentos técnicos, que além de informar a equipe de produção de forma adequada, visam principalmente à qualidade no processo, produtos e serviço. Diante das necessidades de cruzamento das informações e significações do que é o desenho técnico de moda estabelecido pelos seguintes autores: Treptow (2003, p.148) define como: "[...] conhecido como desenho planejado ou desenho de especificação." Morris (2007, p.76) afirma que: "Vários termos são usados para descrever os desenhos que especificam os detalhes de uma roupa [...]". Leite e Velloso (2004, p.8) certificam que: "[...] um objeto repousa sobre o volume do corpo, obedecendo as suas formas [...] o desenho precisa reproduzir as reentrâncias do corpo."

2.1. A ficha técnica e o desenho técnico

Com base nos estudos sobre o desenho técnico de moda consolidados diante das afirmativas e instituídas por Leite e Velloso, Treptow e Moris. Vale ressaltar a falta de normalizações, regulamentos técnicos e de uma linguagem universal; pois, por exemplo, no setor confeccionista, o desenho técnico habitualmente é componente da ficha técnica e complementado por outras informações proeminentes. O desenho técnico é na maior parte das vezes a fundamental informação da ficha técnica, que conforme afirma Treptow (2003, p.165) quanto a esse documento, é o descritivo de uma peça de coleção.

A ficha técnica é documento descritivo de uma peça de coleção. Com ela, o setor de custos e o departamento comercial estipularão o preço de vendas. O setor de planejamento e controle de produção calculará os insumos

necessários para a fabricação conforme pedidos, e o setor de compras efetuará a aquisição da matéria-prima (tecidos e aviamentos) (TREPTOW, 2003, p. 165).

Diante das ponderações de Treptow, verifica-se que além de subsidiar o processo de efetivação de um item, a ficha técnica tem como função adicional: gerar o custo de fabricação e venda do item, calcular a quantidade de insumos e adquirir a quantidade correta de matéria-prima com intuito de não gerar estoque e não acarretar a falta e insumo durante o processo de produção. Porém, na prática cada empresa adota ou cria um modelo de ficha técnica, algumas com mais informações e outras poucas especificidades sobre o desenho do produto. (FIGURA 3 e 4)



Figura 3: Ficha técnica da designer de moda Renata Perito
 Fonte: <http://www.renataperito.com/?p=2078>, acesso em 16 de outubro de 2015.

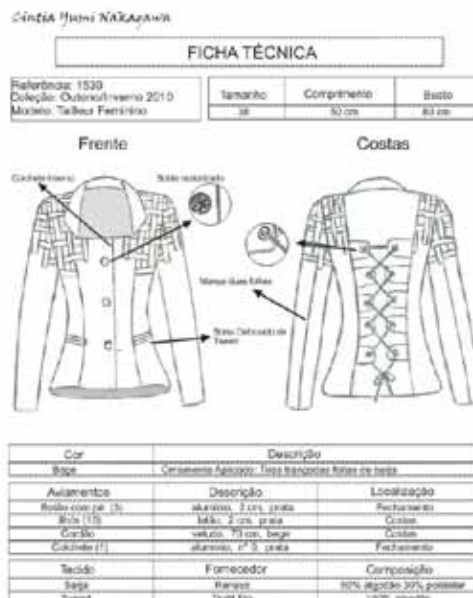


Figura 4: Ficha técnica da designer de moda Cintia Yumi Nakagawa
 Fonte: <https://francysrodrigues.wordpress.com/category/curso-de-moda/>, acesso em 16 de outubro de 2015.

Ao almejar total sucesso no uso da ficha técnica em um ambiente de produção, é necessário que o fundamental artefato de comunicação desse documento, o desenho técnico, tenha linguagem concisa e transmi-

ta com clareza e precisão as informações do modelo, sem minimizar a importância de outros tópicos.

Toda informação imperativa para a produção do item deve estar presente na ficha técnica de maneira clara que impossibilite qualquer dúvida quanto ao modelo e seu design, assim afirma Morris (2007, p.76) : "Os traços de um desenho técnico devem ser claros, limpos e precisos." Informações sobre insumos, elementos decorativos e sequência operacional também são importantes, e contribuirão no processo de execução, de acordo com Treptow, 2003, p.167).

É notável a relevância de uma ficha técnica com elaboração consistente e adequada à metodologia de produção da empresa e seus colaboradores. "Cada empresa desenvolve a ficha com seus interesses. Os critérios são estabelecidos de acordo com o tipo de produto e organização de sua produção, e o designer de moda representa o desenho com base na sua formação, ou seja, o vestuário é ilustrado de forma bidimensional (frente e costas). A formatação de uma ficha técnica é flexível, não há regra [...]", afirma Leite e Velloso (2004, p. 147), e ainda ressaltam que este documento tem o objetivo de informar todos os dados relevantes do produto através do desenho técnico.

Leite e Velloso (2004, p. 147) destacam que esse documento tem como desígnio apontar todos os dados relevantes do item, como insumos, benefícios, custo com mão de obra e produção, entre outros. "A ficha deve conter a memória descritiva do produto." complementa.

Assim sendo, a ficha técnica tem a função de estabelecer metodologia de produção de maneira organizada e sistemática. Por isso, é importante que o designer de moda saiba elaborar e preencher esse instrumento com extrema minúcia, pois deve considerar que muitos profissionais terão como subsídio essas informações e a representação do desenho para o processo de execução de suas tarefas apenas com esse documento.

Qualquer erro de informação pode acarretar uma série de prejuízo e contratempos. De acordo com Treptow (2003, p. 165): "Erros ou falta de precisão no preenchimento dos dados da ficha técnica podem acarretar inúmeros problemas, como compra errada de insumos (referência trocadas, quantidade excedente ou insuficiente) e falhas na determinação de custo de produto."

Uma conformidade averiguada entre as publicações de Leite e Velloso, Treptow e Morris, é que: o desenho técnico é a informação de máxima relevância da ficha técnica . Diante dessa concordância entre os autores ao afirmar que o desenho técnico deve fornecer informação precisa e evitar distorções de comunicação para obter seu propósito, um instrumento certo para a obtenção dessa finalidade é que o desenho tenha linguagem universal, embasada nas normas e regulamentos técnicos, para que evite ambiguidades na interpretação, potencialize as possibilidades de coerência entre o almejado pela equipe projetista e o executado pela equipe de produção.

Considerações finais

O desenho na história da sociedade enquanto ferramenta de transmissão, seja nos primórdios da história da humanidade como na contemporaneidade, sempre apresentou importante papel na comunicação social.

O desenho técnico que surgiu paralelo a um amplo desenvolvimento industrial, teve como finalidade benefícios na efetivação dos artigos projetados a partir de sua metodologia. Com a expansão e disseminação de seu uso, procedimentos comuns foram atribuídos e adaptados através de normalizações e regulamentos técnicos para permitir que a linguagem pudesse ser executada, lida e interpretada sem consentir dualidades ou desacertos.

No Brasil, as normalizações e regulamentos técnicos instituídos pela ABNT estabeleceu esta linguagem e são benefícios extraordinários, que não devem ser desconsiderados ou minimizados na projeção de trabalhos de edificações, mecânica e arquitetura. Esses acordos de comunicação estabelecem como primordial circunstância a qualidade dos produtos e contentamento do consumidor.

Diante do estudo das normas e regulamentos técnicos, verificou que a finalidade desses acordos é exclusivamente para o benefício em todos os processos pelo qual o produto passa para o procedimento de efetivação.

A velocidade da indústria confeccionista de design de moda exige que os produtos sejam criados, projetados, efetivados, comercializados e prontamente substituídos em semanas. O ciclo comum dos itens desse setor não tem o mesmo tempo de projeção disponível que um diagrama mecânico, eletrônico, ou até mesmo uma construção civil. Mas isso não justifica a falta de uma linguagem universal do desenho técnico na ficha técnica.

Uma viável possibilidade que favoreceria a indústria da moda e o ensino acadêmico é a exposição de estudos e metodologias reminiscentes ao traçado do desenho técnico de moda, e posteriormente a apresentação desses acordos aos órgãos de normalização e regulamentação técnica e ao seu comitê de aprovação. Desta maneira, os procedimentos tornaria a linguagem do desenho técnico de moda como um acordo unificado, diminuindo ou mesmo extinguindo todo equívoco desta linguagem. Pois os profissionais envolvidos na efetivação, seriam grandemente favorecidos com esta "uniformização" do desenho, já que todos corretamente capacitados apresentariam fácil habilidade de projetar, interpretar e efetiva um item; a partir de um desenho técnico de moda normalizado.

Referências

ABNT, disponível em < <http://www.abnt.org.br/>>, acesso em: 02 de novembro de 2015.

ANDRADE, et al. **Um estudo de caso sobre o ensino do Design no Brasil: A Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI)**, Congresso de Design Universidade Anhembi Morumbi, disponível em <<http://blogs.anhembi.br/congressodesign/anais/artigos/69532.pdf>>, acesso em 02 de novembro de 2015.

BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o desenho: educadores, política e história**. São Paulo: Cortez, 2015.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. Ed. Perspectiva, 1996.

CASAGRANDE, et al. **Mulheres na informática: quais foram as pioneiras?** disponível em < http://www.academia.edu/5791164/ENIAC_o_primeiro_computador_eletr%C3%B4nico_digital> , acesso em 22 de outubro de 2015.

FRENCH, Thomas. **Desenho técnico**. 17 ed. Porto Alegre: Global, 1977.

HESKETT, John. **Design**. São Paulo: Ática, 2008.

JANSON, H. W. **Iniciação à História da Arte** / H. W. Janson, Anthony F. Janson; [tradução Jefferson Luiz Camargo] – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 1996.

LAVIER, James. **A roupa e a moda**, SP.: Editora Schwarcz, 1999.

LESSA, Júnia França. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 7ª edição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

LEITE, Adriana Sampaio; VELLOSO, Marta Delgado. **Desenho técnico de roupa feminina**. 1 ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbot (orgs.). **Abc da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design**. Ed. Cosac Naify, SP, 2009.

MORRIS, Bethan. **Fashion illustrator: Manual do ilustrador de moda**. 1 ed. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

OLIVEIRA, Jô; GARCEZ, Lucília. **Explicando Arte: uma iniciação para entender e apreciar as artes visuais**. Rio de Janeiro: Ediouro. 6° Ed, 2004

PERUZZI, Jaime Torezan. **Manual sobre a importância do design no desenvolvimento de produtos**. 1 ed. Bento Gonçalves: SENAI/CETEMO/SEBRAE, 1998

TREPTOW, Doris. **Inventando moda: Planejamento de coleção**. 3 ed. Brusque: do autor, 2005.

TRINDADE, Bernardete. **Ambiente híbrido para a aprendizagem dos fundamentos de desenho técnico para as engenharias**. Florianópolis, 2002. 118f. Tese de doutoramento em Engenharia de produção – Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção, UFSC, 2002. Disponível em < <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/83731>>, acesso em 02 de novembro de 2015.

A lingerie na construção da imagem do corpo feminino através da história

Mônica Greggianin¹

Faculdades Integradas de Taquara (FACCAT)

Resumo

O objetivo desta pesquisa é analisar as modificações ocorridas na modelagem e design das peças de lingerie femininas ao longo da história da moda, sob a ótica da significação de tais peças para a construção da imagem do corpo feminino. A análise parte de conceitos da construção de imagem proposto por Baudrillard (1976) em relação ao Modelo Feminino e sobre como formas morais de reflexão sobre o sexo, compreendidas por Foucault (1984), influenciam na construção do corpo feminino moldado pela lingerie. A lingerie se fez peça fundamental do vestuário feminino ao longo dos séculos, pois acompanhou as transições e manifestou no imaginário social os padrões impostos às mulheres pela sociedade. (GELACIC, 2012). A roupa íntima, sempre serviu como elemento fundamental da modelagem do corpo, ora reprimindo, ora acentuando partes deste corpo feminino na construção estética de cada época. Mesmo na atualidade, com a evolução da modelagem de lingerie para fins de conforto que eliminam estruturas pesadas e complexas, principalmente pós 1960, percebe-se uma influência tanto do Modelo Feminino quanto na relação do corpo feminino com sua sexualidade estimulada ou podada.

Palavras-chave: Lingerie; História da Moda; Modelo Feminino; Sexualidade.

O Modelo Feminino na construção da imagem da mulher

Para se compreender o corpo, a vestimenta e os hábitos femininos ao longo dos tempos não faltariam fontes de inúmeras naturezas. De documentos médicos a jurídicos, constroem-se informações sobre como as mulheres foram (ou não) consideradas pela sociedade. Deve-se perceber, porém, que a partir desses documentos teríamos uma visão masculina sobre as vivências femininas. Naomi Wolf (2005) chama de “cultura de massa feminina” essa perspectiva masculina sobre o conjunto de práticas vividas pelas mulheres relacionadas com o “ser mulher” e entendidas como supérfluas e secundárias.

Além da visão supérflua das práticas ditas femininas, Baudrillard (1976) discorre sobre como essas atividades, muitas vezes, servem de gratificação própria somente para melhorar-se como objeto de competição na concorrência masculina. Agradando-se para melhor agradar o homem, “sob a cor de autogratificação, a mulher (o Modelo Feminino) é relegada por procuração no cumprimento “de serviço”. A sua determinação não é autônoma.” (BAUDRILLARD, 1976, p.98). Esse Modelo Feminino citado por Baudrillard (1976) trata o prazer da mulher como uma necessidade sendo indispensável a complacência e a solicitude narcisista. A convergência para um modelo é gerada quando as diferenças deixam de opor indivíduos e hierarquizam-se produzindo e reproduzindo esses modelos que renunciam toda diferença real e singularidades. A mulher, portanto, se diferencia ao adotar determinado Modelo Feminino, servindo de “boneca consigo própria.” (BAUDRILLARD, 1976, p. 98).

O Modelo Feminino é divulgado pela mídia tanto na televisão, em novelas, “programas femininos” de beleza e moda, como em revistas também ditas femininas com dicas de beleza, saúde e moda. Os produtos

1. Mônica Greggianin é mestre em Design pela Unisinos com especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea e especialização em Design de Moda. Professora do curso de Design das Faculdades Integradas de Taquara – FACCAT. E-mail: monicagreggianin@gmail.com.

destinados ao público feminino também acompanham e influenciam nesse Modelo Feminino. Vemos isso claramente na evolução da moda, por exemplo. (BOUCHER, 2010).

Essa divulgação em todas as estâncias, inclusive nos produtos, mostra como o Modelo Feminino adquire caráter de senso comum na sociedade contemporânea. O senso comum, segundo Geertz (1997) é um fenômeno presumido, formado pela experiência cotidiana por se basear na vida como um todo. O Modelo Feminino de Baudrillard (1976) da mulher contemporânea é senso comum na sociedade.

Este Modelo Feminino de mulher contemporânea foi construído na história a partir de diferentes conceitos de acordo com a sociedade e costumes de seu tempo. Como exemplo tem-se o modelo feminino Jugendstil (Art Nouveau) de uma mulher sensual que é eroticamente emancipada “que recusa o busto realçado e ama a cosmética” (ECO, 2004 p.369). Dessa mulher Jugendstil de beleza suave, voluptuosa e pré-rafaelista, como define o autor, evolui-se para uma beleza mais funcional que estética, alinhada com a produção em massa, o que traz, no conceito de beleza, a junção de arte e indústria. Passa-se a exaltar uma mulher ágil e esbelta como o período Déco. Em contrapartida dessa funcionalidade e agilidade da mulher Déco, o Modelo Feminino foi também pensado para uma mulher fascista definido pelo Gabinete de Imprensa da Presidência do Conselho em 1931 como uma mulher que deveria ser sã para que pudesse ser mãe de filhos também sãos. Inclusive era obrigado que se eliminasse da imprensa os desenhos de figuras femininas emagrecidas e masculinizadas que representariam a esterilidade da decadente civilização ocidental (ECO, 2004).

Essas diferenças nos aspectos de beleza e estilo das mulheres, sutis ou não, não incluíam uma verdadeira mudança de padrões. O sexo feminino continuava como papel secundário na sociedade, sempre com menos direitos e espaço que os homens. Para Eco (2004), a Beleza (inclusive a beleza feminina) passava por uma contestação entre a Beleza da provocação (ou beleza de vanguarda) e a Beleza de consumo. A primeira, demonstrada principalmente na arte, indo contra o prazer da apreciação de formas harmônicas e instigando olhar o mundo de diferentes maneiras, e o segundo, mais utilizado pela *mass media*, que seguiam os ideais de beleza de um consumo comercial. Ainda segundo o autor, essa contradição é típica do século XX.

A partir da década de 60 quando a história social e cultural, inclusive das mulheres, sofreu grandes modificações, alguns desses padrões também foram modificados. A década de 60 foi palco de importantes e transformadores acontecimentos como a Primavera de Praga, o Maio de 68, o Festival de Woodstock, movimentos pacifistas e feministas. O corpo virou suporte de rebeldia com cabelos compridos, uso exacerbado de drogas, minissaia. O objetivo era contrariar os padrões vigentes e conservadores. Não só nas ações e ideais, mas no corpo, na aparência e na vestimenta. A própria imagem era usada como veículo de contestação (BOUCHER, 2010). Essas ações e movimentos levaram à liberação de costumes, inclusive sexual. O que gerou novos padrões de comportamento tanto para homens quanto para mulheres. A invenção da pílula anticoncepcional e o interesse surgido pela sexualidade humana influenciaram em muito a visão sobre a identidade feminina (GELLACIC, 2012). A sexualidade feminina passou a ser vista de maneira mais natural contra a visão conflituosa que a sociedade impunha ao assunto não só da sexualidade, mas do papel social da mulher na contemporaneidade.

É a partir dessa época que, incentivado sobre o discurso sobre a sexualidade, e calcado também no discurso do culto ao corpo da mulher e do consumo capitalista, surge um novo conceito do sexo como símbolo de modernidade e saúde. Segundo Gellacic (2012), a união desses conceitos fez com que o corpo da mulher ficasse cada vez mais em evidência. A consequência desses movimentos de liberação sexual e da criação dessa identidade feminina como ser sexualizado permitiu à mulher a possibilidade de demonstrar seu desejo de maneira mais aberta.

A liberação sexual trouxe à mulher uma nova identidade e o interesse de autores sobre como fica tal identidade após essa época de transformações e liberações. Para Baudrillard (1990),

“na época da liberação sexual, a palavra de ordem foi “o máximo de sexualidade com o mínimo de reprodução”. Hoje, o sonho de uma sociedade clônica seria o inverso: o máximo de reprodução com o mínimo possível de sexo. Outrora o corpo foi a metáfora da alma; depois foi a metáfora do sexo; hoje já não é mais metáfora de coisa nenhuma.” (BAUDRILLARD, 1990 p.13)

Para o autor, após essa época - que denomina de orgia, - o corpo se torna algo maquínico de processos e, sem organização simbólica, é apenas elemento de programações infinitas. Esse aspecto acaba por aproximar homem e mulher em uma certa confusão dos gêneros. Perde-se a diferença sexual e a sexualidade culminando no transexual. A transexualidade é o destino artificial do corpo sexualizado,

“Transexual não no sentido anatômico mas no sentido mais geral do travestido, de jogo de comutação dos signos do sexo, e, por oposição ao jogo anterior da diferença sexual, de jogo da indiferença sexual, indiferenciação dos polos sexuais e indiferença ao sexo como gozo.” (BAUDRILLARD, 1990 p.27)

A confusão de gêneros que causa a indagação sobre ser homem ou ser mulher, uma espécie de igualdade dos sexos, é consequência da revolução sexual que liberou a virtualidade do desejo. Passado o período de liberações, – a orgia – homens e mulheres ficam à procura de suas identidades, porém com cada vez menos respostas, visto que os signos e os prazeres se multiplicaram. (BAUDRILLARD, 1990).

Os signos que se multiplicaram, segundo Baudrillard (1990), podem também ser analisados como os produtos de consumo que, juntamente com os padrões e costumes, constituíram o senso comum a cada época. São claras, por exemplo, na evolução do vestuário feminino, as transições ocorridas ao longo desses períodos de liberação. O comprimento das saias, o tamanho dos decotes, a quantidade de camadas de tecido e de pele coberta ou à mostra, ajuda a relatar essas transformações de Modelo Feminino formados por costumes e padrões do senso comum. A lingerie, como parte do vestuário feminino, e pela relação de intimidade que se confere ao produto, é um objeto de estudo importante pra se relatar a imagem da sexualidade feminina por ser um produto que carrega os padrões impostos às mulheres pela sociedade. (GELLACIC, 2012).

A evolução da lingerie na história da moda e as mudanças na silhueta feminina

Por ser uma última barreira de vestimenta antes da nudez, a lingerie faz parte da construção da identidade sexual feminina ganhando um aspecto simbólico de sensualidade muitas vezes comparado à própria nudez. Porém, a lingerie sempre teve aspectos funcionais e formais bem específicos de acordo com os costumes de cada época.

As primeiras peças ditas lingerie datam de até cinco mil anos atrás, mas foi a partir do século XIV que passou a ser parte importante do vestuário feminino como modelador de silhueta. Nessa época, peças chamadas de Farthingales eram utilizadas para aumentar o volume das saias simbolizando a importância da fertilidade da mulher. A circunferência dos quadris estava relacionada à capacidade da mulher de gerar filhos. No século XIV o decote também surgiu com função de destacar e levantar os seios. O decote, a cintura afinada e o quadril exageradamente grande era a imagem da mulher ideal na Idade Média (SCOTT, 2013). No século XV, os Farthingales ganharam auxílio dos espartilhos para a modelagem do corpo. De tecido grosso e barbatanas de madeira os espartilhos se tornaram comum para apertar ainda mais as cinturas além de representar nobreza, pois era impossível vestir os espartilhos sem o auxílio de uma criada. A rainha Carolina de Médici, por exemplo, ditava moda com cinturas reduzidas ao extremo por espartilhos feitos de ferro. Carolina de Médici, inclusive, proibiu cinturas volumosas na corte. Para o século XIX.

“A Revolução Francesa de 1789 sinalizou uma grande mudança política e social. Saias amplas, corpetes exagerados, anáguas e paniers complexos foram jogados fora com o antigo regime, e estilos românticos mais simples com cinturas largas foram adotados, exigindo o mínimo de roupas íntimas. Porém, em meados da década de 1820, o tamanho da cintura diminuiu novamente, e o espartilho, que depois passou a se chamar

corset, entrou de novo na moda, dessa vez criando uma forma mais parecida com a “ampulheta”. O século XIX presenciou uma série de avanços tecnológicos no desenho dos corpetes, incluindo uma renda elástica, bem como elaborações complicadas, como as crinolinas e anquinhas, desenvolvidas para dar suporte às elegantes saias da época.” (SCOTT, 2013 p.53)

Após a revolução francesa os espartilhos caíram em desuso e togas retas de linho, musselina e algodão eram usadas por baixo dos vestidos também mais simplificados. Já se tinha a ideia de nu que a lingerie passava e as roupas de baixo passaram a ser de cor *nude* para se equivaler a cor do corpo. Essa moda das roupas de baixo pouco estruturadas durou pouco e logo os espartilhos de barbatana de baleia voltaram e as lingeries chegavam a pesar cinco quilos. Apesar dessa era vitoriana ser sinônimo de repressão sexual, também foi precursora de algumas inovações importantes para a lingerie. A máquina de costura, por exemplo, facilitou a produção das peças, aumentando a variedade de modelos, baixando os custos e, por consequência, popularizando a lingerie (SCOTT, 2013).

Seguindo a evolução dos costumes, os espartilhos se modificaram para se tornarem mais saudáveis e confortáveis para o uso das bicicletas. Nesse período – século XIX – passou-se a apoiar que a mulher, além das atividades domésticas, tivesse liberdade de movimento, modificando a moda e, portanto, as lingeries. A forma ideal para o corpo da mulher no século XIX era a silhueta em S, com os quadris empurrados para trás e o busto para cima (BOUCHER, 2010).

Foi em 1893 que foi criada a peça que mais se assemelha com o sutiã dos dias atuais. Um suporte para os seios, cavado e com as alças cruzadas nas costas presas com colchetes. O primeiro sutiã deixava os seios rebaixados, como era moda na época (SCOTT, 2013). O sutiã se tornou mais popular a partir da Primeira Guerra Mundial quando foi pedido às mulheres que jogassem seus espartilhos fora para que o aço que os constituía fosse usado para a construção de equipamentos bélicos (BOUCHER, 2010). Neste período o modelo de corpo ideal era o de seios pequenos, achatados, com uma silhueta que muitas vezes era considerada masculinizada ou infantilizada. Esse ar de imaturidade feminina fazia com que as mulheres parecessem jovens sexualizadas o que gerou críticas na época. Por volta da década de 1930, com o desenvolvimento do lastex, foram criadas as cintas que modelavam o corpo mas permitiam que a mulher respirasse, mesmo com o desconforto causado pelo suor excessivo que a borracha causava (SCOTT, 2013).

Durante o período de Segunda Guerra Mundial o papel da mulher também se alterou e a lingerie também esteve presente. As pin ups representavam, muitas vezes, mulheres em lingerie aparente mas com roupas de trabalho. Com os homens na guerra, as mulheres assumiram trabalhos nas indústrias. Em algumas indústrias era obrigatório pelo código de bom gosto que as jovens usassem sutiã e cintas. O sutiã ainda evoluiu para um formato cônico que virou moda avantajando os seios por baixo dos *sweaters* e a lingerie ganhou ainda mais visibilidade e popularidade com o lançamento da revista Playboy em 1953 (SCOTT, 2013).

A década de 1960 trouxe, com as mudanças sociais e culturais já citadas, transformações importantes também na lingerie. Nesse período, ocorreu uma volta dos modelos corporais da década de 1920, baseado no corpo infantilizado, com seios achatados. Esse Modelo Feminino tinha a modelo Twiggy como maior ícone. Como período de liberação sexual, a lingerie se modificou,

“Embora a década de 1960 esteja comumente associada aos ataques à lingerie pelas feministas, aos vestidos tubinhos simples que eram retangulares e disformes (para mostrar que não era necessário usar roupa que moldasse o corpo), e ao amor livre (sem roupa de baixo), nem todas as mulheres estavam preparadas para realizar as suas funções sem a ajuda de alguma roupa por baixo. Desde que o amor livre, em particular, rendeu-se aos modelos militares do sutiã cônico, muitas mulheres buscaram um sutiã que criasse um aspecto mais natural. Elas ainda usavam as combinações e anáguas em comprimentos cada vez mais curtos para acomodar os aumentos das bainhas.” (SCOTT, 2013 p.108)

Junto com essa liberação sexual, para Gellacic (2012), três fatores influenciaram a mudança de atitude com relação a diversas questões, desde a sexualidade das mulheres até a sua lingerie: pesquisas sobre sexualidade humana, realizada por Masters e Johnson; a luta de artistas e pornógrafos pela liberdade de expressão e os trabalhos do psicanalista Wilhelm Reich, que acreditava e difundia a ideia de que o segredo para se obter saúde e felicidade era uma vida sexual saudável. Esse conjunto de acontecimentos favoreceu a um princípio de aceitação do prazer feminino. Inclusive as propagandas de lingerie aproveitaram a aceitação da sexualidade da mulher. Portanto, segundo Gellacic (2012), as roupas íntimas passaram a ser as grandes representantes dessa consequência da liberação sexual de utilizar o sexo para vender produtos.

A sexualidade, o corpo feminino e a lingerie

Por sua relação íntima com o corpo feminino, sendo muitas vezes relacionada ao corpo nu, além de acompanhar o imaginário social, a lingerie relaciona-se com as questões de sexualidade (FOUCAULT, 1984), da repressão - imposta de diferentes maneiras ao longo da história e exemplificada pelas roupas íntimas que impediam o contato corporal na Idade Média -, à liberação, que pode ser analisada pelas modificações de padrões e modelagens da roupa íntima a partir da década de 50. (BOUCHER, 2010).

Para Foucault (1984), a sexualidade pode ser reconhecida como a reflexão sobre o uso dos prazeres e o cuidado com uma tripla estratégia: a necessidade, o momento e o status. Portanto, a arte de usar o prazer deve-se modular em "consideração àquele que a usa segundo seu status" (FOUCAULT, 1984, p.74).

Ainda para o autor, a sexualidade está relacionada ao poder e as regras da conduta sexual variam segundo a idade, o sexo, a condição do indivíduo, e que obrigações e interdições não são importadas a todos na mesma maneira, transformando a conduta moral, em relação à sexualidade, em uma batalha de poder. Esse jogo de poderes pode, definitivamente, ser relacionado às questões do modelo feminino de Baudrillard (1976) quando o mesmo coloca a mulher como subjugada às decisões e desejos do homem. Na batalha de poder da sexualidade, a mulher e, com a análise do que é construída pelos autores, a mais fraca. Nesse sentido, também concorda Touraine (2007) quando argumenta que, no campo da sexualidade e da reprodução existe a supremacia do gênero masculino que se caracterizava pelo controle da reprodução.

Touraine (2007) também discorre sobre a importância da sexualidade na construção da identidade colocando que "a construção de si opera antes de tudo pela sexualidade e mais amplamente pelo corpo. A construção pessoal do indivíduo centra-se na atividade sexual, a mais dissociável possível. Daí a importância do corpo como espaço de relação a si e de construção de si." (TOURAINÉ, 2007, p.57).

Esta abordagem de temas como o corpo, o prazer e o desejo pode ser investigada em vários momentos da obra de Foucault enfatizando as relações entre sexualidade e poder. Algo que o autor coloca em relação ao corpo, e que pode ser relacionado ao uso da lingerie pelas mulheres e das mudanças que esta provoca às silhuetas ao longo da história, é que o corpo não é fixo. O corpo pode ser aperfeiçoado e modificado. Para Foucault (1984), a história do corpo não se relaciona apenas com o corpo em si, mas com tudo o que está ligado a ele, como a alimentação, o clima ou os valores. Nesse sentido, pode-se relacionar ao corpo as mudanças de silhueta proporcionadas pela lingerie ao longo dos séculos e como isso repercute na história do corpo e da identidade feminina, sempre relacionada a uma disputa de moderes onde supera o modelo feminino importado pelo gênero masculino.

Para Foucault (1984), a sexualidade também serviu como um dispositivo histórico a partir do século XVIII composto por uma rede práticas, discursos e técnicas de estimulação dos corpos. Esse dispositivo teria se estabelecido como um meio de afirmação da burguesia, então crescente nesse século em relação à nobreza. Se a nobreza utiliza-se do sangue para se diferenciar, a burguesia denota sua diferença a partir de práticas que

atribuem um corpo específico em relação à saúde, higiene e silhueta. Segundo Foucault, “uma das formas primordiais da consciência de classe é a afirmação do corpo” (FOUCAULT, 1984, p.100).

Algumas modificações em relação à disputa de poder relacionada à sexualidade começam a ser notadas no século XIX, segundo Maria Alice Ximenes (2011). Para a autora, uma das influências na moda do século XIX foram os contos de fada, denotando as mulheres uma imagem romântica, delicada e melancólica. Em contrapartida, surge a figura da *lionne* que simbolizava as mulheres que iam contra as maneiras impostas. Era uma mulher que se vestia com primor, porém cavalgava, bebia e fumava. Além disso, a autora aponta questões do crescimento da indústria da roupa feminina funcional, principalmente com o advento da máquina de costura em 1851, em contraste com o novo mercado da alta costura, também como um dos responsáveis por proporcionar às mulheres roupas mais confortáveis, o que estava diretamente ligado com o aumento da liberdade não somente de movimentos mais de todo corpo em si.

Para a autora, as mudanças dos séculos XIX são responsáveis por um novo caminho para a mulher em relação à seu corpo e sexualidade. Um caminho libertador é indicado que agregaria a roupa e a lingerie a um objeto revelador em contrapartida a um caminho machista que tem a mulher como um objeto vestido (XIMENES, 2011). Porém, é possível unir os dois caminhos citados em apenas um trajeto. Trajeto riscado pelo olhar masculino como o escultor das formas. Tanto ao cobrir quanto ao desnudar é visível o papel do homem como o escultor das formas segundo o Modelo Feminino de Baudrillard e a relação de poder de Foucault. Não se pode considerar que a roupa, incluindo a lingerie, que a mulher vestia no século XIX lhe proporcionava condições participativas para se comunicar com a sociedade. Nesse sentido, é difícil perceber que alguns traços da vestimenta feminina do século XIX tenham servido como uma maneira da mulher se comunicar e colocar seus íntimos segredos de forma visível. As roupas e as silhuetas comuns à época, mais do que exercerem um papel de comunicadores das mulheres, serviam para o deleite masculino revelando, modelando e ocultando o que o olhar do homem considerava atraente e agradável.

É no século XX que são percebidas as maiores mudanças em relação às liberdades das mulheres em relação ao corpo e à sexualidade. Para Mary Del Priore (2014), no século XX é que ocorre a invenção do corpo, porém um corpo novo e exibido, íntimo e sexuado que acaba por afrouxar as disciplinas rígidas em benefício da liberdade e do prazer. O corpo feminino passa ser visto, também pelas próprias mulheres, como um instrumento de prazer, sexuado e ativo e não mais apenas um conjunto passivo a serviço masculino. Para Del Priore (2014),

Com o afrouxamento dos controles, o corpo feminino apto para o prazer descobriu-se. As mulheres começaram a se despir para prática de esportes, para danças, para atuar nos palcos ou para vender-se. Um dos aliados foi a lingerie. O campo do erotismo ganhou muito com o desenvolvimento da indústria têxtil no início do século XX (...). A descoberta da borracha permitiu a confecção de uma espécie de cinta, mais fácil de enfiar que o espartilho. Da cinta para o sutiã (...) foi um passo. Mais magras, porque assim ditava a moda, as mulheres recorriam as faixas apertadas para disfarçar os seios. Com a diminuição das saias, anáguas e calçolas foram substituídas. E as meias, antes em fio grosso, foram suplantadas por meias de seda que ao mesmo tempo velavam e revelavam a nudez das pernas. (DEL PRIORE, 2011, p.106-107).

Segundo Del Priore (2014), a lingerie foi o advento que permitiu ao corpo a passagem para um objeto estético, fonte de desejo e contemplação, não somente santuário de pudores e comedimento. Essa visão é aparentemente mais fácil no século XX devido as mudanças sociais, econômicas e culturais ocorridas ao longo do século como o advento do movimento feminista iniciado na década de 1960.

Considerações Finais

As mudanças da silhueta do corpo feminino ao longo da história proporcionadas, principalmente, pela evolução da história da lingerie demonstram o caminho longo percorrido pela imagem do corpo feminino em relação à sua sexualidade e em busca de uma liberdade. O Modelo Feminino de Baudrillard (1976) indica que a padronização e a criação de modelos auxiliam na geração da identidade feminina e sua “diferenciação” calcada nos costumes da sociedade de cada época. Essa padronização é moldada a partir de um padrão dito aceitável, criado dentro de uma lógica vigente, que influencia o consumo, os hábitos, os costumes e os padrões femininos.

Esses conceitos de Modelo Feminino (BAUDRILLARD, 1976) e da influência da sexualidade nos costumes e padrões de cada época (FOUCAULT, 1984), servem como mote principal para a compreensão da influência da lingerie na construção da imagem do corpo feminino, juntamente com a análise das mudanças do design de lingerie ao longo da história da moda e as modelagens de diferentes silhuetas. Mesmo com mudanças a favor da libertação do corpo feminino iniciadas de maneira mais visível no século XIX, é perceptível, ainda no século XX e nos dias atuais, a influência de certos Modelos impostos dentro de uma sociedade patriarcal que encaixa a mulher ainda em uma posição subjulgada ao poder masculino em relação à sexualidade.

Para Baudrillard (1976), a liberação sexual das gerações anteriores culminou no triunfo do transexual com a indiferenciação dos polos sexuais. Essa liberação, longe de ser a invasão de um valor erótico maximizado do corpo que privilegiasse o feminino, a mulher, apenas gerou uma confusão de gêneros. Ainda para o autor, a revolução sexual não passou de uma etapa para a transexualidade, mas não para a liberação feminina. Esta liberação apenas consegue ser vista com mais luminosidade a partir da metade do século XX.

Partindo do pressuposto de que a vestimenta apresenta, através de suas transformações, formas resultantes das influências da arte, cultura, comportamento, política e sociedade, a moda íntima veio acompanhando essas transformações. Peças estruturadas de modelagem e o excesso de peças que formavam a roupa íntima feminina foram desaparecendo, principalmente a partir da década de sessenta onde as mulheres lutaram por sua libertação e direitos. É um percurso longo que propiciou diversas mudanças de silhueta no corpo feminino que, na maioria das vezes era focado em repressão do corpo como sinal de boa conduta e sinônimo de repressão sexual. A lingerie foi papel principal para a construção desses corpos, reprimidos ou não.

A identidade feminina é permeada pela ideia de padronização, inclusive nos dias de hoje com modelos de corpos ditos perfeitos servindo como padrão de beleza. A contemporaneidade habita um paradoxo para a mulher: a imagem da mulher liberada pós década de 1960 *versus* o Modelo Feminino de Baudrillard (1976), de corpo para agradar o homem e como modelo coletivo e cultural de complacência.

Referências

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1976.

BAUDRILLARD, J. Após a orgia. In: **Transparência do Mal: Ensaio sobre fenômenos externos**. São Paulo: Papirus, 1990.

BOUCHER, F. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DEL PRIORE, M. **Histórias íntimas**. São Paulo: Planeta, 2014.

ECO, U. **A história da beleza**. São Paulo: Record, 2004.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. São Paulo: Graal, 1984.

GEERTZ, Clifford, O senso comum como sistema cultural. In: **O Saber local, Novos estudos em antropologia interpretativa**. Petrópolis, Vozes, 1997.

GELACIC, G. B. **Despindo corpos: sexualidade, emoções e os novos significados do corpo feminino entre 1961 e 1985**. In: Projeto História 45:373-383, 2012.

TOURAINÉ, A. **O mundo das mulheres**. Petrópolis: Vozes, 2007.

XIMENES, M. A. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das letras e Cores, 2011.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Jovens: protagonistas do funk ostentação

Raquel Blank Perleberg¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O presente artigo tem por objetivo reunir e evidenciar alguns conceitos sobre cultura visual, consumo e juventude no contexto do Funk Ostentação. Para tanto, parte-se de uma revisão bibliográfica que reúne elementos e posicionamentos sobre os temas mencionados e análise de dois vídeos de representantes do estilo aqui estudado: “Ela quer” do MC Gui e “Plaquê de 100” do MC Guimê.

Palavras-chave: Consumo; Cultura Visual; Funk Ostentação; Estetização da vida.

Introdução

Nascido num contexto em que a globalização deixa de ser sinônimo de homogeneização e onde o consumo – de marcas, ideias e símbolos – recompõe relações sociais, surge em 2008 o funk ostentação, nosso objeto de estudo, que “faz sucesso” com músicas que falam sobre o consumo. Para Featherstone (2007), o consumo não pode ser compreendido apenas como consumo de valores de uso, de utilidades materiais, mas, primordialmente, como consumo de signos.

O funk ostentação ou funk paulista é considerado como uma vertente dos funks carioca e da Baixada Santista. O gênero desenvolveu-se primeiramente na periferia paulista e se diferencia da temática abordada pelo ritmo carioca, que cita conteúdos relacionados com a criminalidade e com uma vida de sofrimento. Ao invés de falar do “proibidão” (crimes, facções, consumo de drogas ou sexo de maneira explícita) ou de denúncia contra injustiças sociais, o funk ostentação preferiu falar do Brasil sob o foco sociedade de consumo. De acordo com Helena Wendel Abramo (1997), apenas recentemente os estudos voltados para os jovens têm deixado de abordar os problemas sociais para dar atenção aos próprios jovens e suas experiências, percepções e forma de viver e atuar em sociedade. O interesse acadêmico pela juventude quase sempre se dá pela problemática social, como afirma Hebe Sgnorini Gonçalves (2005).

Os jovens representantes do funk ostentação têm como característica principal o grande poder aquisitivo. No visual, a inspiração veio do *hip hop* americano: cordões de ouro, bonés, bermudas e camisetas largas. As letras das músicas falam sobre carros, motocicletas, roupas de marca e outros objetos de valor, além de fazerem frequentes citações a mulheres e ao modo como alcançaram um maior poder de compra, exaltando a ambição de sair da periferia e alcançar o sucesso.

O presente artigo tem por objetivo reunir e evidenciar alguns conceitos sobre juventude, cultura visual e consumo, já que os principais representantes do funk ostentação brasileiro são jovens que falam sobre o que

1. Mestranda em Artes, Cultura e Linguagens - Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF (Linha: Arte, Moda: História e Cultura) - Orientadora: Prof. Dra. Maria Claudia Bonadio. Especialista em Comunicação Empresarial pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2011). Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2009). E-mail: raquelbperleberg@yahoo.com.br

consomem nas letras de suas músicas. Alguns dos funkeiros mais conhecidos do funk ostentação têm idades entre 17 e 25 anos: MC Guimê (23), MC Lon (25), MC Gui (17) e MC Pocahontas (21).

Cultura Visual e o Funk Ostentação

A cultura visual está cada vez mais presente em nossa realidade. As câmeras fotográficas cada vez mais acessíveis, também disponíveis nos aparelhos celulares são utilizadas o tempo todo das mais variadas formas. Além da facilidade relativa na manipulação dessa tecnologia, temos outra característica importante: a conectividade dos aparelhos com o mundo virtual. É possível registrar uma imagem e posta-la imediatamente na internet, permitindo que assim pessoas de qualquer parte do mundo tenham acesso a esse feito.

Diante de tal realidade é necessário se pensar em como lidar com tamanha exposição de imagens nessa era da cultura visual. Mike Featherstone acredita que um dos sentidos de “estetização da vida designa o fluxo veloz de signos e imagens que saturam a trama da vida cotidiana na sociedade contemporânea” (2007, p. 100). Para o autor a manipulação comercial das imagens na publicidade, mídia, exposições, performances e espetáculos da trama urbanizada da vida diária, determina, portanto, uma constante reativação de desejos por meio de imagens. Para Fernando Hernández é importante investigar a cultura dominada pelas narrativas visuais, pois ele acredita que as coisas não apenas significam, o sentido é construído de acordo com nossa bagagem de vida, ou seja, uma imagem pode ter várias leituras.

O autor Nicholas Mirsoeff afirma que “a distância entre a riqueza da experiência visual na cultura pós-moderna e a habilidade para analisar esta observação cria a oportunidade e a necessidade de converter a cultura visual em um campo de estudo” (2004, p. 19). Para o estudioso, mesmo que os diferentes meios visuais de comunicação sejam estudados de forma independente, agora surge o dever de interpretar a globalização pós-moderna do visual como parte da vida cotidiana.

Os críticos em disciplinas tão diferentes como a história da arte, o cinema, o jornalismo e a sociologia têm começado a descrever este campo emergente como cultura visual. A cultura visual se interessa pelos acontecimentos visuais nos quais o consumidor busca a informação, o significado e o prazer conectados com a tecnologia visual, tecnologia entendida pelo autor como qualquer forma de aparato desenhado para ser observado ou para aumentar a visão natural, desde a pintura a óleo até a televisão e a internet. (MIRSOEFF, 2004, p. 19)

Segundo Mirsoeff na era da imagem manipulada e realizada por computador, parece obvio dizer que as imagens são representações e não são reais em si mesmas, mas em períodos anteriores se debatia se as imagens visuais pareciam reais porque verdadeiramente se assemelhavam ao real ou porque representavam com êxito a realidade. O autor acredita que as imagens não se definem por uma afinidade mágica para o real, mas sim utilizam determinados modos de representação que nos convencem de que são o suficientemente verossímeis.

Os jovens e a cultura de consumo

O conceito de cultura transita, de maneira geral, entre dois polos, a arte elevada ou tradições de um povo que devem ser protegidas e reverenciadas. Na teoria pós-moderna, é mais valioso o fato formal da pluralidade dessas culturas do que seu conteúdo. A cultura passa a ser importante quando ajuda um povo ou grupo a se emancipar politicamente. Para Raimundo Martins (2007, p.75):

O conceito de dialogia – que pressupõe heterogeneidade, ideia de polifonia de vozes e que também se difundiu como intertextualidade – reconhece que no universo cultural as interações acontecem por meio de

confluências, reciprocidades, simultaneidades e fronteiras. Fronteiras porosas, como espaços muitas vezes imaginários, espaços de trânsito e sem uma divisão a priori do que é bom e mal, culto ou popular.

Há outro sentido de cultura, como uma divisão dentro de nós mesmos, aquela parte que se cultiva e se refina. A cultura não está nem dissociada da sociedade, nem completamente de acordo com ela. A roupagem pós-moderna romantiza a cultura popular que agora assume o papel expressivo espontâneo e quase utópico desempenhado anteriormente pelas culturas primitivas. Para os pós-modernistas, modos de vida totais devem ser louvados quando se trata de grupos minoritários (classe A), mas censurados quando se trata de minorias (classe C).

O funk ostentação tem uma característica marcante: cita as marcas dos bens de consumo em suas letras, geralmente marcas caras internacionais. O que demonstra que globalização não é só homogeneização, mas reordenamento de diferenças e desigualdades. Tendências hegemônicas globalizantes se deparam com a multiculturalidade e a identidade hoje depende do que se possui, os bens de consumo diferenciam as pessoas. (CANCLINI, 2006).

A vertente musical estudada ostenta com orgulho o estilo de vida que conseguiu alcançar e corrobora a afirmação de Mike Featherstone:

A preocupação em convencionar um estilo de vida e uma consciência de si estilizada não se encontra apenas entre os jovens e abastados; a publicidade da cultura de consumo sugere que cada um de nós tem a oportunidade de aperfeiçoar e exprimir a si próprio, seja qual for idade ou a origem de classe. (2007, p.123).

Mesmo não pertencendo a classe A os funkeiros têm poder aquisitivo para consumir o que antes eram apenas sensações e imagens dos “mundos de sonho” da cultura de consumo, além de também produzirem essas imagens de ‘sonho’, mesmo que de forma experimental. A maioria das músicas e vídeos do gênero ostentação são produzidas e divulgadas no *Youtube*, confirmando a tese de Lipovetsky de que, atualmente:

Um grande número de informações se produz e se difunde fora do controle dos profissionais do ecrã², do mercado e da política. Os avanços tecnológicos e as aspirações individualistas à expressão fizeram surgir um novo tipo de comunicação descentralizada, centrada na interoperatividade e na utilização em rede. Já não se trata do desapossamento de si pela ecrã-espetáculo, mas de uma vontade de reapropriação, pelos sujeitos, dos ecrãs e dos instrumentos de comunicação. (LIPOVETSKY, SERROY, 2010, p.254).

A tecnologia está cada vez mais acessível, é possível gravar vídeos em celulares, câmeras fotográficas e divulgar instantaneamente, ou seja, não é necessário fazer grandes investimentos em divulgação. Essa facilidade faz com que as pessoas se aperfeiçoem e atinjam qualidade quase profissional. O funk ostentação descobriu um modo de ser visto e ouvido, produziu suas músicas e videoclipes, e divulgou no *Youtube*. Algo parecido ocorreu com a cultura punk que segundo Elisabeth Murilho da Silva⁷ inaugurou o *faça-você-mesmo* (*do it yourself*),

que era uma atitude de expressar-se produzindo sua própria banda musical, fazendo seu próprio fanzine¹², gravando e fazendo circular sua música, através de um sistema de gravação em fitas cassetes que circulavam o mundo todo, sem a necessidade de gravadoras. A recusa do punk em ficar à margem da sociedade e, ao mesmo tempo, inaugurando um sistema de produção cultural totalmente independente das redes tradicionais trouxe importantes mudanças para o cenário cultural, influenciando muitos outros grupos culturais posteriores. (2008).

2. Entenda “ecrã” como tela.

Apesar dos funkeiros ostentarem sua nova condição econômica, eles ainda vivem na periferia e continuam presenciando a desigualdade social lá existente. Talvez por isso, certas marcas citadas nas letras das músicas não admitiram o fato de estarem associadas à classe C, por mais que saibam que os integrantes dessa classe tenham poder aquisitivo para consumi-las.

Apesar de os primeiros videoclipes terem sido produzidos de forma amadora, houve preocupação com a identidade visual dos funkeiros, que se apresentam com cordões de ouro, vestindo roupas e acessórios das marcas citadas nas letras, além de contarem com carros e motos de luxo, estética inspirada no hip hop americano. De acordo com Lipovetsky e Serroy:

Difundir a música e a canção filmada já não é suficiente: agora, é necessário que a música se combine com um visual que funcione com moda e cinema, marca e estilo. Já não se pretende a simples imagem do cantor, mas uma criação visual feita de “desconstruções” em série, destinadas a criar um posicionamento distintivo, uma “imagem de marca” para um público jovem que está sempre à espera de novas sensações, look e originalidade. (2010, p.270).

A inspiração no estilo hip hop americano não impediu que o funk ostentação tivesse suas características próprias e originais, seja na aparência ou nas letras das músicas que apesar de ostentar, não deixam de lembrar a origem humilde dos artistas. Os cantores entrevistados no documentário “Ostentação – O Sonho” se orgulham de ter alcançado o sucesso com trabalho e de agora servirem de inspiração para as crianças das periferias de onde vieram. De acordo com Hebe Gonçalves:

Os centros urbanos brasileiros, marcados pelas enormes distâncias sociais, põem em contato territórios informados pelo simbólico e permeados pelo econômico. Nesse particular, nossa geografia urbana impõe experiências que diferem de qualquer das cidades centrais. A disparidade de renda, a presença ou ausência das benfeitorias sociais e a maior ou menor dificuldade de acesso às benesses são os elementos mais visíveis da rede de significados que o jovem deve aprender a decodificar. (2005, p. 210)

A busca de novos gostos e sensações e a construção de estilos de vida distintivos se tornaram aspectos centrais da cultura de consumo, desde que sejam reconhecidas de alguma forma. Segundo as autoras Szapiro e Resende:

Assim é que para muitos jovens, marcados pelo pensamento liberal, o presente é o que importa. O futuro vai sendo tecido dia após dia, sem grandes planos ou objetivos de longo prazo de vida. Como indivíduos autônomos e livres, suas ações parecem ser determinadas apenas tendo como objetivo maior a maximização de um estado de prazer. O desprazer passou a ser percebido como uma circunstância a ser eliminada, pois que não deveria fazer parte da vida. (2010, p. 44 e 45)

Os funkeiros ostentação cantam nas letras das músicas exatamente o quanto aproveitam as suas vidas, já que têm dinheiro para comprar os bens que desejam e frequentar festas regadas a bebidas caras e mulheres bonitas. Ainda de acordo com as autoras, “assim, muito mais do que autônomos, os jovens hoje se sentem livres para decidirem sobre suas vidas.” (2010, p.45). Elas acreditam que:

No mundo atual, o ideal almejado de um estado de permanente prazer parece, para o jovem, ter se tornado algo perfeitamente possível de ser alcançado. Algo da ordem de um imperativo que impulsiona o sujeito a acreditar que a realidade do desprazer deve e pode desaparecer da experiência do viver. (SZAPIRO E RESENDE, p.45).

Análise dos videoclipes

Os videoclipes escolhidos para análise foram: “Ela qué” do MC Gui (17 anos) e “Plaquê de 100” do MC Guimê (23 anos), ambos divulgados no canal Youtube.

O clipe do MC Gui começa com o nome da produtora, na sequência o cantor recebe um telefonema dos amigos, o aparelho é amarelo com foco no modelo ‘ferrari’.



Figura 1 – Foco no celular amarelo modelo Ferrari no clipe “Ela quer”

Em seguida o MC se prepara para sair, colocando um cordão de ouro no pescoço e óculos modelo *juliet*, da marca *Oakley*, como diz a letra da música: “Quando eu pego minha Ferrari, tá 40 graus e a *Juliet*/tá na cara Desfilando com o cordão de ouro lá no Calçadão da praia”.



Figura 2 – MC Gui colocando o cordão de ouro e o óculos juliet

Pode se ouvir o ronco do motor de um carro e aparecem um Camaro e uma Ferrari.



Figura 3 – O carro Camaro

Várias vezes durante o clipe MC Gui mostra o símbolo da Ferrari no carro.



Figura 4 – MC Gui mostrando o símbolo da Ferrari no carro

O primeiro refrão da música diz: “Ela qué minha Lamborghini, Ela qué o meu Camaro/Ela só que saber de tomar do Champanhe/E do Mais caro” apesar de aparecer a garrafa de champanhe, a marca não é mencionada.



Figura 5 – Garrafa de champanhe no clipe “Ela quer”

Na cena em que MC Gui aparece com os amigos, todos estão de boné, óculos escuros e cordão de ouro no pescoço. O segundo refrão da música diz: “Ela quer, Ela quer meu Camaro e meu iate/Ela quer, Ela quer minha Lamborghini, minha Ferrari”. São feitas várias tomadas dos carros mencionados, assim como da festa no iate.



Figura 6 e 7 – MC Gui e seus amigos com os carros e o iate mencionados na letra da música “Ela quer”

O clipe do MC Guimê começa com a imagem do rosto dele colocando um boné de marca própria NM. O cantor está usando dois anéis grandes e dourados, provavelmente de ouro, assim como o colar dourado no pescoço. Em seguida surge a logo da produtora do MC, Máximo Produtora. Na cena seguinte o MC surge de óculos escuros e com o boné, virado para trás, segurando notas de dinheiro nas duas mãos e aparece o nome da. A primeira frase surge “Contando os plaquês de 100, dentro de um Citroën” durante um close em 6 “plaquês de 100” com o rosto do MC estampado nas notas dentro de um carro e um outro close na mão que segura as notas com 4 anéis grandes dourados. No corte seguinte, surge a imagem de Guimê em preto e branco, com os anéis, pulseira e colares em cores douradas e o nome do diretor do clipe, KondZilla.



Figura 8 – Cena do clipe “Plaquê de 100”

No trecho da música, “de transporte nois tá bem”, o cantor está dançando em frente a um carro da marca Citroën.



Figura 9 – MC Guimê e o veículo da marca Citroën

Em seguida Guimê canta a frase “de Hornet ou 1100, Kawasaki, tem Bandit, RR tem também” e aparecem os modelos de motocicletas citadas. Nota-se, também, barulho característico de ronco do motor.



Figura 10 e 11 – MC Guimê e as motocicletas e contando dinheiro

Enquanto o refrão se repete “Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën,/Ai nois convida, porque sabe que elas vêm./De transporte nois tá bem, de Hornet ou 1100,/Kawasaki, tem Bandit, RR tem também” os cortes são rápidos e mostram MC Guimê contando dinheiro dentro do carro, dançando fora dele e entre as motocicletas, sozinho distribuindo as notas pelo ar e sentado em uma poltrona vermelha, também lançando as notas pelo estúdio. Podemos perceber certo “amadorismo” da produção em várias tomadas. O cantor aparece sentado na poltrona, entre carros e motos dentro do estúdio, ou seja, a produção se restringe aos acessórios usados pelo cantor, com poucos “adereços cênicos” reservados ao espaço da gravação.

Nas tomadas fora do estúdio podemos perceber que há uma produção maior. O cantor chega a uma balada no carro Veloster, que é citado na letra da música. Ao sair do carro é usado o recurso de câmera lenta e ele aparece cercado de mulheres. Pode-se notar vários flashes disparados na direção dele. Durante a frase “Com os brilho das joias no corpo de longe elas mira” é dado close nos acessórios de ouro.



Figura 12 – MC Guimê chegando a uma balada em cena do clipe “Plaquê de 100”

Conclusão

O trabalho aqui apresentado procurou mostrar algumas características da cultura visual e de consumo pertencentes ao estilo Funk Ostentação presentes em seus videoclipes. Mike Featherstone afirmou que independente da origem ou classe social, agora todos têm a oportunidade de se aperfeiçoar e se preocupam em demonstrar ter um estilo de vida. Nos clipes analisados os MCs fazem questão de mostrar os bens de luxo dos quais podem usufruir, como carros, motos e iate.

Os cantores dos videoclipes analisados aparecem sempre com cordões de ouro, óculos caros e bonés. A afirmação de Lipovetsky e Serroy veio totalmente ao encontro do que foi analisado no presente artigo, a imagem dos cantores têm importância fundamental, não basta difundir a música e canção filmada, é necessário que a imagem faça algum sentido, que transpareça o que o artista está cantando, principalmente no estilo que canta a própria realidade dos artistas em questão.

A ideia de juventude desenvolvida pelas estudiosas Szapiro e Resende pode representar em parte o que se encontra nas letras das músicas do estilo ostentação:

(...) ser jovem, em resumo, constitui-se hoje no trabalho permanente de modular-se como um objeto de consumo numa economia de mercado que se alimenta da crença segundo a qual somos, e somos felizes, se somos o novo. Não como uma escolha, mas como um novo imperativo: a juventude. A esta busca, o capitalismo de mercado nos sugere: seja jovem e pertença a este mundo! (SZAPIRO E RESENDE, 2010, p. 48).

Os cantores aparecem nos seus vídeos em festas, cercados de mulheres e amigos, aproveitando o que o poder aquisitivo pode lhes proporcionar no presente. Os integrantes dos clipes são todos jovens.

Porém, podemos retomar, ainda, as proposições de Canclini, para quem a ideia de consumo, para além do mero “consumismo capitalista desenfreado”, pode ser vista como fator de construção de uma marca, falamos aqui em “marcas de pertencimento”. Ao despender bens materiais ou simbólicos, mais do que serem enquadrados como vorazes consumidores de superficialidades e objetos de manipulação da economia capitalista, os produtores, consumidores e admiradores do funk ostentação estariam tecendo as malhas do tecido social a que pertencem ou desejam pertencer. São, simultaneamente, consumidores e cidadãos, criando sua identidade não apenas musical, mas territorial, social e cultural em sentido amplificado, espécie de “alteridade ostentação”. Os funkeiros ostentação demonstram que mesmo tendo os bens de consumo da classe A, não deixaram de frequentar a periferia de onde vieram e esse não é o intuito.

Referências

ABRAMO, Helena W. **Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil.** In: Revista Brasileira de Educação, agosto de 1997, nº 05, pp. 25-36.

BRASIL, André; MIGLIORIN, César. **Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito.** Revista Galáxia, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010 Galáxia, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

FEATHERSTONE, Mike: **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo.** Capítulos: "A estetização da vida cotidiana" e "Estilo de vida e cultura de consumo". São Paulo: Studio Nobel, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** Tradução: Maurício Santana Dias. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

GONÇALVES, Hebe S. Juventude brasileira, entre a tradição e a modernidade. **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, v. 17, nº 2, novembro de 2005, pp. 207-219.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **O ecrã global.** Lisboa, Edições 70, 2010.

MARTINS, Raimundo. **Porque falamos de cultura visual?** In: Visualidades, volume 4, 2007. <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/17999>>

MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture.** London e New York, 2004. Capítulos: Picture definition: Line, color, vision. PP. 37-64 e The age of photography (1839-1982). Pp. 65-90.

MURILHO SILVA, Elisabeth. **Moda e rebeldia: as estratégias de diferenciação das culturas juvenis.** Colóquio de Moda, 2008. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/42651.pdf> Acesso em: 24 set. 2014.

SZAPIRO A. M., RESENDE, C. M. A. **Juventude: etapa da vida ou estilo de vida?** Psicologia & Sociedade, 22(1), 43-49, 2010.

Link acessado:

Documentário **Funk Ostentação – O Sonho.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QjrGVmKEF3Y>> Duração: 23min 42s Acesso: 23 set. 2014.

A mídia que faz do corpo moda

Simone Formiga¹

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP)

Resumo

O trabalho proposto é parte integrante da tese de doutorado de Simone Formiga, que investigou as representações midiáticas do estereótipo da mulher brasileira que habita o imaginário português. Durante a pesquisa verificou-se uma grande diferença entre a forma como o Brasil e Portugal enxergam o corpo, como consideram e como representam esse corpo. O corpo no Brasil distingue, classifica, estratifica, define categorias. O corpo está presente em toda a história da humanidade, no entanto vai sendo modificado, domesticado e violentado. O corpo reflete o seu tempo e o seu contexto através da sua construção, das suas representações, da sua visibilidade ou mesmo invisibilidade. Há uma indústria focada na construção do corpo. São produtos cosméticos, medicamentos, suplementos alimentares, academias de ginástica, cirurgias plásticas, entre outras coisas, que visam deixar o corpo segundo os padrões definidos pela indústria cultural. O corpo torna-se mídia, o corpo comunica e traduz quem se é, o corpo acaba por ser atrelado a características identitárias. O corpo feminino brasileiro está na moda.

Palavras-chave: Corpo feminino; Representações midiáticas; Designers do corpo; O corpo da moda.

Introdução

O livro *O segundo sexo*, escrito por Simone de Beauvoir e lançado em 1949, marca um momento importante para um debate acerca da condição das mulheres e a relação entre os sexos.

Ela buscou mostrar que a própria noção de feminilidade era inventada pelos homens e tinha como intenção a auto-limitação das mulheres. Questionava que, apesar de todo o avanço da humanidade até o século XX, a construção das mulheres como inferiores e sua posição de subordinação permaneciam, e eram poucas as pessoas que aceitavam denunciar ou condenar essa situação, mesmo entre as mulheres. Dizia que as mulheres tinham que se adequar aos ideais e interesses masculinos. Realizar sua feminilidade as convertia em objetos e presas. Por isso, as mulheres tinham que superar o eterno feminino que as engessava e formar o seu próprio ser, escolher seu próprio destino, se libertando das idéias preconcebidas e dos mitos pré-estabelecidos. O livro buscou justamente desnaturalizar a questão da feminilidade, e mostrar que esta era uma construção social. Foi daí que se tornou célebre a frase “não se nasce mulher, torna-se mulher”. (FARIA; 2009)²

“Não se nasce mulher, torna-se mulher” diz respeito à construção de identidade de gênero. Não só o gênero é uma construção social, como cada grupo social constrói a sua própria identidade de gênero, definindo, assim, os papéis que homens e mulheres devem exercer. Se há um estereótipo da mulher brasileira que

1. Doutora em Arte e Design (por unanimidade com distinção) pela FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2015). <simone.formiga@infolink.com.br>

2. http://www.sof.org.br/publica/pdf_ff/69.pdf

habita o imaginário português, podemos afirmar que “ser mulher” no Brasil difere da forma como se deve “ser mulher” em Portugal. Sociedades diferentes, culturas diferentes, comportamentos diferentes. Se em Portugal o estereótipo da mulher brasileira é o de uma mulher sensual, alegre, fácil; no Brasil, o estereótipo da mulher portuguesa é bastante diferente e nem se quer é representado imageticamente.

Lipovetsky, em seu livro *A terceira mulher*, fala do princípio universal que “organiza, desde os tempos mais remotos, as coletividades humanas: a divisão social dos papéis atribuídos ao homem e à mulher. Se o conteúdo dessa distribuição de funções varia de uma sociedade a outra, o princípio da divisão segundo o sexo é invariável: as posições e as atividades de um sexo sempre se distinguem das do outro”. (LIPOVETSKY; 2000, p.232) Homens e mulheres ocupam posições e exercem atividades diferentes, no entanto cada grupo social estabelece as suas próprias regras.

A atribuição de uma hipersexualidade à mulher brasileira pela sociedade portuguesa é real e foi comprovada na pesquisa que realizei. São muitos os fatores que construíram, e ainda constroem, essa imagem e alguns deles possuem as suas origens no Brasil Colônia. É fato, também, que muitas mulheres brasileiras acabam por se valer do estereótipo com o objetivo de conseguir casamento com homens portugueses e acabam por (re)confirmar o estigma da hipersexualidade atribuída à mulher brasileira.

No Brasil, a atribuição de uma hipersexualidade à mulher brasileira não chega a acontecer. A mulher brasileira é considerada como possuidora de grande beleza, charme e sensualidade, mas nem por isso é vista como uma mulher fácil, vulgar ou faminta por sexo. O comportamento sexual das brasileiras difere do comportamento das portuguesas. O que parece é que a mulher brasileira exerce a sua sexualidade com mais naturalidade e lida com o seu corpo com mais intimidade.

O Brasil é um país tropical, com uma costa extensa, calor a maior parte do ano e uma maior exposição do corpo em função do uso de roupas leves é natural e adequada ao clima. Por estas razões, não há somente uma maior exposição do corpo, como as exigências estéticas também são diferentes. O corpo brasileiro tem um valor e o corpo feminino um valor maior que o masculino.

(...) a beleza não tem o mesmo valor no masculino e no feminino. Os cartazes publicitários e as capas de revistas, a linguagem e as canções, a moda e as manequins, o olhar dos homens e o desejo das mulheres, tudo nos lembra com insistência a condição privilegiada da beleza da mulher, a identificação desta com o “belo sexo”. (ibid., p.101)

O culto ao corpo, como se vivencia hoje, teve o seu início no Brasil, na segunda metade da década de 70. É nesse período que os músculos começam a ser trabalhados e desenvolvidos. As roupas passam a ser de materiais sintéticos, coladas ao corpo para evidenciar os resultados de tanto esforço. As academias de ginástica tornam-se lugares obrigatórios na rotina diária das pessoas.

O corpo ganha uma forma e a essa forma são agregados valores. Corpos gordos, flácidos e moles refletem uma personalidade fraca, enquanto um corpo trabalhado, esbelto e longilíneo significa controle de si mesmo, determinação, força de vontade, poder de sedução. Todos necessitam e desejam esse corpo ideal e na maioria das vezes não poupam esforços para isso, salvo os fracos de espírito. É a partir da construção do seu corpo que o indivíduo chega à autoconstrução. Cada vez mais se vive em função da imagem que o corpo representa.

A beleza virou competição. A época amava o visual e cuidava de sua aparência. O corpo devia ser perfeito. *I want muscles*. (Quero músculos), canta Diana Ross e Jane Fonda tornou-se a sacerdotisa da aeróbica. Seus vídeos de ginástica eram disputados: “E um, e dois, e três...” Vestindo colante roxo, a estrela mostrava às mulheres como construir um corpo de sonho. Ou seja, de aço. O outro esporte praticado em alta dose era o Cooper. No Central Park, no Hyde Park ou nas margens do Sena, corre-se em passos curtos, com o walkman nas orelhas para não perder o ritmo. É proibido fraquejar, a mulher tem que sofrer para ser bela. E sobretudo ser bela em toda a parte. (FAUX; 2000, p.194)

O corpo como valor e fator identitário

Goldenberg, em seu artigo intitulado A civilização das formas: o corpo como valor, depois de demonstrar o valor que o corpo tem para a sociedade carioca, chega à seguinte conclusão:

Sob a moral da “boa forma”, “trabalhar” o corpo é um ato de significação, tal qual o ato de se vestir. O corpo, como as roupas, surge como um símbolo que consagra e torna visível as diferenças entre grupos sociais. (GOLDENBERG; 2002, p.38)

O corpo é, portanto, um valor nas camadas médias cariocas estudadas, um corpo *distintivo* que parece sintetizar três ideias articuladas: a de *insígnia* (ou emblema) do policial que cada um tem dentro de si para controlar, aprisionar e domesticar seu corpo para atingir a “boa forma”, a de *grife* (ou marca), símbolo de um pertencimento que distingue como superior aquele que o possui e a de *prêmio* (ou medalha) justamente merecido pelos que conseguiram alcançar, por intermédio de muito esforço e sacrifício, as formas físicas mais “civilizadas”. (Ibid., p.39)

A cada grupo social é atribuído um estereótipo que deve corresponder a características determinantes de personalidade, de desempenho profissional, intelectual, etc. O corpo no Brasil é um determinante da condição social dos indivíduos, justificando horas a fio investidas em academias de ginástica, *personal trainers*, alimentação específica, complementos alimentares, cirurgias plásticas, próteses de silicone, etc.

Os espectadores que sintonizarem o E! verão ombros nus, seios altos e redondos, abdomens chatos e quadris curvilíneos sob vestidos colantes semitransparentes, descobrirão que o superastro da nova moda é o corpo, e que este se tornou o local de consumo conspícuo. Talvez não sejamos capazes de distinguir o rico do pobre com suas roupas pretas, relógios e bolsas copiados, mas as chances maiores são do rico ser bem mais magro. É provável que o rico tenha o corpo esculpido com exercícios na academia, orientação de um *personal trainer*, lipoaspiração e, possivelmente implantes. O corpo do rico será muito mais caro de ser mantido e demonstrará isso. (ETCOFF; 1999, p. 259)

As cariocas estão cada vez mais condenadas a exibir o corpo de sua classe, e aquelas que não podem comprar o estilo de corpo fornecido pelas academias de ginástica se sentem estigmatizadas resumidas ao nível do corpo feminino, pois o corpo “natural” tornou-se sinônimo do corpo social pobre e popular. (MALYSSE; 2002, p.103)

(...) através das imagens e dos discursos criados com o intuito de embelezar a mulher, segundo os interesses econômicos, os padrões morais e os argumentos científicos de cada época, cruzamos outras histórias paralelas ao sonho de ser bela: no Brasil, em particular, o gesto que embeleza não desenha somente uma fisionomia mais à moda, em detrimento de uma aparência doravante considerada ultrapassada, portanto feia. Ao fazê-lo, ele também revela as diversas nuances do antigo sonho de ser moderno e civilizado, que há muito persegue as elites desse país. (SANT'ANNA; 1995, p.122)

O valor que a sociedade brasileira estabelece para o corpo não é o mesmo que a sociedade portuguesa. O corpo no Brasil distingue, classifica, estratifica, define categorias. O corpo da mulher brasileira em Portugal faz parte da construção da sua identidade e está relacionado com os conceitos de brasilidade que povoam o imaginário português. Logo, a forma corporal está associada à construção da identidade, a “forma” corporal traduz quem se é.

Sendo o Design responsável pela configuração dos objetos, é preciso lembrar que esta configuração está relacionada com o contexto no qual se realiza. A forma corporal determina o conteúdo, o corpo como *insígnia*, *grife* e *prêmio*, estabelece o grau de sucesso dos indivíduos e também as suas identidades. Ao olhar para o corpo como um produto da cultura material, reificamos o corpo, o tornamos um objeto, e como todo o ob-

jeto, é passível de ser projetado, construído, remodelado e esculpido. “No prolongamento das sabedorias do corpo e das artes antigas da alimentação, inventamos hoje cem maneiras de nos construir, de nos remodelar: dietética, *body building*, cirurgia plástica”. (LÉVY; 1999, p.27) Podemos, então, dizer “que esse corpo é um objeto com design”. Pensando desta forma, poderíamos conceituar cirurgiões plásticos, esteticistas, endocrinologistas, nutricionistas, professores de ginástica, cosmetologistas, indústria farmacêutica, Indústria Cultural, entre outros profissionais e instituições como responsáveis pelo desenvolvimento do projeto do corpo, ou melhor, como os verdadeiros “designers do corpo”.

O corpo como construção cultural

Existe uma diferença no cuidar do corpo e no lidar com esse corpo. No Brasil, a indústria cultural parece exercer um papel muito mais ditatorial no que se refere ao corpo, à sua forma e à sua aparência, chegando-se a falar em “ditadura da beleza”³. O corpo pode ser olhado como um objeto projetado, construído, um produto da cultura material, ou seja, o corpo é um fenômeno cultural da mesma forma que a moda é.

Sociologicamente, a corporeidade humana é objecto de estudo enquanto fenômeno social e cultural. Como revela Le Breton, “moldado pelo contexto social e cultural em que estamos inseridos, o corpo é o vector semântico, através do qual se constrói a evidência da relação com o mundo: actividades perceptivas, expressão de sentimentos, etiqueta e rituais de interacção, gestos e mímicas, cultos de aparência, jogos de sedução, preparação física, reacção ao sofrimento e à dor, etc. Toda a nossa existência é corporal” (2000, 3). Estas actividades revelam um amplo sistema de representações simbólicas, em que a géstica e todos os movimentos, por mais inconscientes que sejam, podem sempre ter um significado e ser entendidos por outrem: “emissor ou receptor, o corpo produz continuamente sentido e insere activamente o homem no interior de um espaço social e cultural” (Idem, 4). (VERÍSSIMO; 2008, p.55 e 56)

O ser humano transforma o corpo desde a época da Pré-história. Exemplo disso são as pinturas corporais, tatuagens, os adereços introduzidos nas orelhas e nos lábios, os pés amarrados das chinesas, as câmaras de engorda a que as jovens mauritanas são, até hoje, submetidas, os pescoços de girafa, a deformação craniana, etc. Muitas dessas práticas são manifestações culturais de grupos bastante distantes do nosso contexto, porém, servem para ilustrar a relação do ser humano com o seu próprio corpo, e poderíamos até afirmar que cada uma dessas práticas reflete um pouco da cultura em que foi ou é praticada.

Na cultura ocidental, mais precisamente no Brasil (América Latina) e em Portugal (Europa), o foco da minha investigação doutoral, encontramos várias práticas de transformação do corpo ao longo da história.

Na Europa, foi na Idade Média que surgiu um verdadeiro arsenal vestimentar destinado a valorizar o peito feminino apertando a cintura mais acima ou mais abaixo, sob os seios: por altura das falsas costelas ou logo acima dos quadris. O resultado estético esperado pode ser considerado como adquirido; mas, exagerando o aperto e aprisionando o peito num rígido espartilho, acaba-se por deformar o tórax, alterar a função respiratória, provocar “flatos” e prejudicar o aleitamento. De tal maneira que “justilho”, ou “corpete” de lâminas de aço ou de barbas de baleia, que apareceu no século XV para substituir a “cota”, foi proibido por edictos – de tão alarmante que se mostrava o seu abuso. O regresso à natureza preconizada por Jean-Jacques Rousseau, os muitos “flatos” e a amamentação, altamente recomendada por Tronchin, acabaram por pô-lo de parte, mas apenas durante algum tempo, visto que os espartilhos voltaram a estar na moda durante a Belle Époque. (POIRIER; 1998, p.92)

3. A utilização dos termos “ditatorial” e “ditadura da beleza” dá-se em função do fato de no Brasil se utilizar comumente estes termos para conceituar a grande importância atribuída à beleza e aos padrões estéticos definidos pela indústria cultural.

Se retornarmos a Rousseau e a Tronchin, podemos verificar que os seus ensinamentos acerca da necessidade do aleitamento materno estavam diretamente ligados ao alto índice de mortalidade infantil da época. As crianças, ao nascerem, eram entregues às amas de leite e retornavam para o convívio com os pais, frequentemente apenas, após os sete anos de idade, caso tivessem sobrevivido. Numa época em que se fazia necessário o aumento da mão de obra, um alto índice de mortalidade infantil não correspondia às necessidades daquela sociedade. Podemos dizer, então, que os seios valorizados caem em desuso, pois tal valorização não permitia que as mulheres amamentassem os seus filhos.

Após 1760, abundam as publicações que recomendam às mães cuidar pessoalmente dos filhos e lhes “ordenam” amamentá-los. Elas impõem, à mulher, a obrigação de ser mãe antes de tudo, e engendram o mito que continuará bem vivo duzentos anos mais tarde: o do instinto materno, ou do amor espontâneo de toda mãe pelo filho. (BADINTER; 1985, p.145)

O novo imperativo é, portanto, a sobrevivência das crianças. E essa nova preocupação passa agora à frente da antiga, a do adestramento daquelas que restavam após a eliminação das mais fracas. As perdas passam a interessar o Estado, que procurava salvar da morte as crianças. Assim, o importante já não é tanto o segundo período da infância (depois do desmame), mas a primeira etapa da vida, que os pais se haviam habituado a negligenciar, e que era, não obstante, o momento da maior mortalidade. (Ibid., p.146)

Ora, não é por acaso que os espartilhos caem em desuso e a moda torna-se a dos corpos mais soltos. Não só os ensinamentos de Rousseau estabeleceram a nova silhueta, como podemos observar que outras autoras justificam a queda do espartilho com outros fatos.

Na França, o grande tema da degeneração dos corpos acompanhava o da degenerescência do regime. Os entraves de todo o tipo deviam ser abolidos, quer se tratasse de enfaixar os recém-nascidos ou do uso de espartilhos. (FONTANEL; 1998, p.42)

Após o terror e os rigores impostos por Robespierre, o castro, um vento de loucura varre Paris, levando com ele os vestidos bem-comportados e os fichus cruzados no alto do peito das cidadãs. O diretório traz de volta para a moda o estilo antigo. Pela primeira vez em séculos, as mulheres abandonam suas crinolinas e seus espartilhos. O busto é sustentado por um corpinho de tecido. (Ibid., p. 42 e 44)

The French Revolution did not “cause the demise of stays, which had already begun to fall out of favor before 1789. Revolutionary politics did, of course, play a role in the decline of stays within France itself, where “aristocratic” styles were frowned upon. In her history of fashion during the French Revolution, Aileen Ribeiro quotes from Hébert’s radical journal, *Père Duchesne*: “If we are all equal... we must put an end to aristocracy of dress”. She also cites one Césarine Boissard “*amie de nature*”, who publicly demanded the abolition of stays. Some women consciously responded to the medical and philosophical campaign against stays. Certainly, related Enlightenment campaigns against swaddling infants and in favor of maternal breastfeeding were successful. The general sentiment in favor of “liberty” and “equality” undoubtedly also played a role in the loosening of whalebone stays, although it is unlikely that political ideology was the primary factor in this sartorial revolution. (STEELE; 2001, p.30)⁴

4. A Revolução Francesa não causou a morte dos espartilhos cuja discussão a favor da sua extinção já acontecera antes de 1789. Políticos revolucionários certamente tiveram um papel importante no declínio dos espartilhos dentro de França, onde estilos aristocráticos eram desaprovados. Na sua história da moda, durante a Revolução Francesa, Aileen Ribeiro cita *Père Duchesne* do Hébert’s, um jornal radical, “Se nós todos somos iguais... nós devemos acabar com o traje aristocrático”. Ela também cita Césarine Boissard “*amie de nature*”, que publicamente exigiu a abolição dos espartilhos. Algumas mulheres, conscientemente, reagiram à campanha médica e filosófica contra os espartilhos. Com certeza, campanhas relacionadas ao Iluminismo, contra crianças enfaixadas e a favor do aleitamento materno foram bem sucedidas. O sentimento geral em favor da liberdade e igualdade indubitavelmente também teve um papel importante no afrouxamento das barbatanas do espartilho, embora seja improvável que a ideologia política tenha sido o fator principal nessa revolução sartorial.

Como podemos observar, são vários os aspectos que determinaram a silhueta feminina daquela época e, no caso específico do espartilho, que acabou por cair em desuso, são vários os elementos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a transformação da forma do corpo feminino apontando para o fato de que os padrões de beleza mudam ao longo do tempo.

O corpo está presente em toda a história da humanidade, no entanto vai sendo modificado, domesticado e violentado. O corpo reflete o seu tempo e o seu contexto e é no século XX que o corpo começa a tomar a dimensão que possui hoje.

A idade moderna revelou uma emergente preocupação da sociedade para com o indivíduo e o seu corpo, nomeadamente ao nível da saúde pública, para controlar, entre outras adversidades, a propagação de epidemias. Os avanços da medicina e de outros domínios como a higiene ou a actividade física/desportiva, bem como a apologia de um equilíbrio entre o biológico/físico e o mental/psicológico proporcionaram uma condição de vida mais saudável, logo, um indivíduo mais produtivo. (VERÍSSIMO; 2008, p.62)

(...)

Com o desenvolvimento económico e social do século XX, o investimento aplicado ao corpo social “contaminou” o corpo individual, cuja expressão actual se manifesta por um envolvimento e uma preocupação com a saúde e com a “visibilidade social” do próprio corpo. (Ibid., p.63)

É fato que existe um movimento de homogeneização das aparências, padrões estéticos definidos e difundidos pela Indústria Cultural. “O perigo incansavelmente denunciado é o de uma padronização planetária que, atingindo os produtos e os gostos, o imaginário e os modos de vida, não cessaria de reduzir as particularidades nacionais e regionais.” (LIPOVETSKY; 2011, p.112) O autor segue tecendo considerações acerca de um mercado globalizado que respeita, de certa forma, diferenças que vão definir as divergências culturais. “As empresas compreenderam isso rapidamente ao desenvolver o princípio da ‘glocalização’, integrando as diferenças, os esquemas culturais específicos das nações no panorama de sua estratégia internacional.” Segundo o autor, as empresas “consideram os contextos e os universos simbólicos particulares”. “(...) as identidades culturais típicas de cada país são fenômenos bem vindos, a gestão intercultural empenha-se em combinar o universal com o particular, o racional com o tradicional, a unidade moderna com a diversidade dos costumes”. (Ibid., p.114 e 115)

A beleza constitui outra ilustração exemplar do processo de “glocalização”. Em todo o planeta, passa-se a difundir o mesmo modelo de beleza feminina veiculado pela publicidade, pela moda, pelas top models, pelas marcas de cosméticos. O ideal tradicional de robustez e de força, em vigor nas antigas comunidades rurais, deu passagem a uma estética sexy e longilínea que exige regime alimentar, exercícios físicos, musculação, mas também maquiagem, produtos de cuidados, cirurgia plástica. (...) eleições de Miss Universo do tipo não ocidental e o fato de todos os países terem sua “Miss” demonstram o reconhecimento de belezas plurais, o advento de misturas globalizadas de cosmopolitismo transnacional e de beleza “étnica”. Com a cultura-mundo, afirma-se o modelo “etnochique”, a hibridação estética do padrão ocidental e da indigenização. (Ibid., p.116 e 117)

O padrão de beleza feminina nunca foi o mesmo. Não só a beleza é efêmera, pois perde-se com o passar dos anos, como o que é belo hoje pode não mais corresponder aos padrões da próxima década. E, mesmo com a veiculação pela indústria cultural globalizada de um padrão estético que pretende estabelecer um único modelo a ser seguido, já se admite uma pluralidade nos conceitos de beleza. Além dessa pluralidade, encontramos, também, uma diferenciação no que diz respeito à valorização de uma estética corporal.

Se nos anos 70 tínhamos um padrão de beleza em que os corpos se apresentavam magros e esguios, já nos anos 80 o padrão a ser seguido era o dos corpos trabalhados nas academias de ginástica.

No livro *Extreme Beauty: The Body Transformed* sobre a exposição com o mesmo título, ocorrida no inverno de 2001, no The Costume Institute do Metropolitan Museum of Arts, Harold Koda, o seu curador, diz o seguinte:

Fashion's great seduction is its mutability. Through the artifice of apparel, the less than perfect can camouflage perceived deficiencies and in some instances project an appeal beyond those gifted with characteristics accepted as ideal in their culture and time. However, while fashion is commonly thought to be driven by a constant cycle of aspiration and obsolescence, the ideal unclothed body paradoxically is believed to conform to some unchanging and universal standard. In fact, an examination of the nude in art reveals a constant if sometimes subtle shift in the ideal of physical beauty. (KODA; 2001, p.8)⁵

Podemos, então, afirmar que os padrões de beleza sofrem transformações, modificam-se de acordo com o tempo e a cultura. Não só a indústria cultural dita tais padrões, como as manifestações artísticas também exercem influência sobre o que é belo. Antes do advento da fotografia, eram as artes plásticas que definiam o padrão de beleza.

In art historian Kenneth Clark's definition, the nude is the naked body clothed in culture. In sculpture and painting, it can be seen to manifest certain meanings and ideals as explicitly as the body clothed. Costume historian Anne Hollander argues persuasively that the nude is even more directly expressive of its time than Clark propose. Hollander sets forth the premise that the naked body is rendered in art as if it retains the imprint of its dress, although clothing has been shed, the nude body has been cast in its mold. (Idem)⁶

Fica cada vez mais claro que o corpo é um fenômeno cultural. Mesmo nas representações encontradas nas artes, em que aparece nu, sem roupa, solto e sem amarras visíveis, esse corpo estará (re)vestido de cultura, refletindo o pensamento, a ideologia e o comportamento de uma época e de uma sociedade. E assim se alcança a concepção do corpo feminino brasileiro.

Malisse relata que na primeira vez em que esteve no Brasil, ainda no avião, constatou que as imagens exóticas veiculadas e filtradas pela mídia que representavam o Brasil como um "paraíso",

(...) estavam antes de mais nada ligadas ao corpo: a cidade do Rio de Janeiro era apresentada pelas fotos dos catálogos e pelos vídeos turísticos como uma grande cidade praiana povoada de corpos bonitos praticamente nus. Ao colocar o corpo no centro de sua auto-representação, esses cartões-postais, verdadeiras propagandas do Brasil feitas por brasileiros para inglês ver, já anunciavam a autoplastia da aparência e o culto ao corpo que eu descobriria algumas horas mais tarde nas praias da Zona Sul carioca. (MALISSE; 2002, p.80)

Durante a sua primeira viagem ao Rio de Janeiro (1996), o autor descobriu que o corpo estava mais presente visual e culturalmente no Brasil do que na França.

Os cariocas que eu encontrava na praia, na rua, em suas casas sempre me pareciam dar muito mais importância a seus corpos do que nós, os europeus (grifo meu). Falavam muito tanto (sic.) sobre seus próprios corpos quanto sobre os dos outros, e simplesmente viam e mostravam o corpo com muito mais facilidade, com mais "naturalidade" (grifo meu), do que nós, uma vez que o clima tropical favorece uma liberação do peso das roupas e uma tomada de consciência visual do corpo ao mesmo tempo mais direta e mais freqüente. (Ibid., p.81 e 82)

5. A grande sedução da moda é a sua mutabilidade. Através do artifício do vestuário, nada mais perfeito do que camuflar deficiências perceptíveis e, em algumas ocasiões, projetar um apelo além daqueles dotados de características aceitas como ideais nas suas culturas e no seu tempo. Contudo, pensa-se que enquanto a moda é conduzida por um ciclo constante de aspiração e obsolescência, paradoxalmente, acredita-se que o corpo desnudo ideal esteja de acordo com alguns padrões insubstituíveis e universais. De fato, um exame do nu nas artes revela uma constante, mesmo que sutil, mudança de direção no ideal da beleza física.

6. Na definição do historiador de arte Kenneth Clark's, o nu é o corpo sem roupa vestido de cultura. Nas esculturas e pinturas, ele pode ser visto para manifestar certos significados e ideais tão explicitamente quanto nos corpos vestidos. A historiadora de indumentária Anne Hollander argumenta persuasivamente que o nu é ainda mais diretamente expressivo da sua época do que Clark propõe. Hollander estabelece como premissa que o corpo sem roupa é representado artisticamente como se retivesse uma marca da sua indumentária, embora o vestuário tenha sofrido mudanças, o corpo nu tem sido engessado dentro do seu próprio caráter distintivo.

O autor realiza pesquisas em academias de ginástica no Rio de Janeiro e observa o comportamento dos cariocas nesses locais. Verifica que “a academia é freqüentemente apresentada como um local de aprendizagem” e compara esses locais com o que chama de “usina de corpos”.

Os nomes dados às academias mostram toda a corporeidade modal subentendida e demonstram a que ponto a corpolatria é uma cultura dos corpos importada dos Estados Unidos: os nomes, a maioria em inglês (Power, Physical Center, Rio Sport Center) transmitem literalmente os princípios ideológicos que entram em jogo nessas construções corporais. (Ibid., p.95)

Habitualmente percebido como uma matéria individual e natural, o corpo humano é também uma construção social. Sendo o património físico que mais visivelmente representa a pessoa, a sua manutenção, modificação e controlo são, contudo, mediados por uma rede de instituições e indivíduos que actuam tanto na esfera pública como na privada: família, escola, medicina, religião, meios de comunicação social, entre muitos outros. (FERREIRA; 2011, p.242)

Logo, sociedades culturalmente diferentes, lidam com os seus corpos de forma diferente. Se Goldenberg constatou que os corpos das mulheres cariocas, leia-se Rio de Janeiro, estabelecem as classes sociais a que pertencem, podemos afirmar que características identitárias estão inscritas nos corpos. Dessa forma é correto afirmar que o corpo da mulher brasileira sinaliza a sua identidade.

Conclusão

Observemos a imagem de uma peça publicitária do Guaraná Antártica (figura1) veiculada em Portugal.



Figura 1: imagem veiculada em mupis (mobiliário urbano para informação) em Portugal. Retirada de: <http://www.dinheirovivo.pt/Buzz/Artigo/cieco008928.html>, acesso em 25/01/2013.

Guaraná faz biquini virar fio dental... e não só.

Marca da PepsiCo Portugal dá continuidade a estratégia iniciada em 2010 “Energia que contagia”, baseada no imaginário brasileiro

É difícil de bater o famoso claim “Será do Guaraná?”, revelado dias depois de Jardel ter marcado, em Dezembro de 2001, pelo Sporting, um golo contra o Boavista e ter levantado a camisola com a frase (teaser) “porque será?”

No entanto, a nova campanha do Guaraná Antártica, criada pela agência Power, a avaliar pelo copy, faz uma tentativa de o bater com três frases-promessa: “Faz Caparica virar Ipanema”, “Faz biquíni virar fio dental” e “Faz rabinho virar bumbum”.

Veiculada apenas em mupis, esta campanha dá continuidade a um posicionamento iniciado em 2010 “Energias que contagia”, ou seja, segundo a marca, “uma energia que vem do sol, da praia, da ginga, do golo e do samba”, refere a PepsiCo Portugal.

“Através desta campanha a marca revela a sua fidelidade para com o espírito brasileiro – país de onde é originária – e apresenta-se perante o consumidor português ainda mais original, espontânea, divertida e bem-humorada”, remata a marca.⁷

Fica clara, nas peças publicitárias da campanha, a intenção em atrelar à marca as características de brasilidade que povoam o imaginário português. Ao dizer que o Guaraná Antártica tem o “poder” de transformar uma praia portuguesa, a Caparica (uma praia frequentada por uma classe social não muito abastada e considerada como um lugar não elitizado, charmoso, ou mesmo lançador de modismos) em uma praia carioca, Ipanema (uma praia que, desde a década de 70, é considerada a praia que lança moda e modismos no Brasil, conhecida internacionalmente), demonstra o “poder” transformativo do produto. Foi nas areias de Ipanema que nasceu o fio dental, foi em Ipanema que Tom Jobim e Vinícius de Moraes compuseram a famosa música Garota de Ipanema.

Não podemos esquecer que “bumbum” é uma terminologia que vem da palavra “bunda” que tem origem no Brasil Colônia a partir das observações dos homens portugueses acerca das mulheres africanas provenientes da tribo “Bandus”. “Bunda” grande era uma característica física dessa tribo “Bandus”. Em Portugal, utiliza-se os termos rabo, rabiote e rabiosque para significar nádegas ou “bunda” e quando o Guaraná Antártica afirma que “faz rabinho virar bumbum”, ele desvaloriza o “rabo” das portuguesas e supervaloriza o “bumbum” das brasileiras estabelecendo, assim, que “bumbum” tem maior valor que “rabinho”. Dessa forma a campanha acaba por valorizar uma característica do corpo feminino brasileiro, a bunda, e estabelece a bunda, como uma característica identitária brasileira.



Figura 2: imagem postada no grupo, do Facebook, Manifesto contra o preconceito à mulher brasileira em Portugal e **figura 3:** imagem postada no grupo, do Facebook, Manifesto contra o preconceito à mulher brasileira em Portugal.

7. Texto publicado no site www.dinheirovivo.pt, acesso em 28/07/2011.

As figuras 2 e 3 anunciam um programa de atividade física que promete deixar “o seu ‘bum bum’ em forma para o verão”. O programa intitula-se Bum Bum Brasil e o logotipo traz o numeral “3” e a letra “B” em azul, com fundo amarelo e alguns detalhes em verde, ou seja, uma referência claramente explícita à bandeira brasileira. Os dois cartazes mostram bundas “redondas” e “empinadas”, mas não se vê o rosto das modelos. Na figura 2 a modelo veste um biquíni branco minúsculo, fazendo referência ao verão e à praia. Já na figura 3, a modelo veste uma “fantasia erótica”, provavelmente de colegial. Uma saia plissada muito curta que lhe deixa as nádegas de fora, meias brancas de três quartos, na mão esquerda carrega dois livros e na direita uma varinha, objeto que está relacionado à prática de sadomasoquismo.

Nas montras das farmácias portuguesas, podemos encontrar medicamentos feitos a partir de “fórmulas brasileiras” que prometem “emagrecer” e deixar as portuguesas com os corpos das brasileiras (figuras 4,5 e 6). As cores da bandeira brasileira utilizadas nas peças reforçam as características de brasilidade e as referências verbais enfatizam-nas ainda mais – “fórmula original com plantas brasileiras” e “fórmula brasileira”. Os rostos das modelos não aparecem, os corpos, mais uma vez são fragmentados, vestidos com biquínis sumários nas cores amarela e verde. Na figura nº 6, a modelo veste uma camisa que possui o emblema da CBF - Confederação Brasileira de Futebol.



Figuras 4, 5 e 6: fotografias tiradas por mim de vitrines de farmácias na cidade do Porto.

Podemos dizer, então, que transformar “rabinho em bumbum”, preparar “o bum bum para o verão” e “emagrecer” são “desejos” anunciados para as mulheres portuguesas e confirmam o que nos fala Lipovetsky acerca da homogeneização das aparências. São “coisas” que Portugal anda a importar do Brasil. E mais, acaba por estabelecer o “padrão brasileiro de corpo” como o corpo da moda.

Referências

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ETCOFF, Nancy. **A lei do mais belo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

FARIA, Nula. O célebre livro O segundo sexo faz 60 anos. In: **Folha Feminista – Boletim da SOF na luta feminista**. Novembro 2009 – nº 69. http://www.sof.org.br/publica/pdf_ff/69.pdf, em 05/10/2011.

- FAUX, Dorothy Schefer. **Beleza do século**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- FONTANEL, Béatrice. **Sutiãs e espartilhos: uma história de sedução**. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda., 1998.
- GOLDENBERG, Mirian e RAMOS, Marcelo Silva. **A civilização das formas: o corpo como valor**. In: Nu & vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- KODA, Harold. **Extreme Beauty: The Body Transformed**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MALYSSE, Stéphane. Em busca dos (H)alteres-ego: olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: **Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. GOLDENBERG, Mirian. [et. al.] Rio de Janeiro: Record, 2002.
- POIRIER, Jean (dir.). **História dos costumes: as técnicas do corpo**. Lisboa: Editora Estampa, 1998.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In: **Políticas do corpo**. SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- STEELE, Valerie. **The corset: a cultural history**. USA: Yale Univ Pr, 2001.
- VERÍSSIMO, Jorge. **O corpo na publicidade**. Lisboa: Edições Colibri - Instituto Politécnico de Lisboa, 2008.

/// GT HISTÓRIA DA ARTE

DATA: 26 DE NOVEMBRO DE 2015
COORDENAÇÃO: JULIA DIAS MÖLLER (UFJF)



A presença de Daniel Barbaro no tratado de Filipe Nunes

Julia Dias Möller¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Filipe Nunes foi um dominicano português, nascido em Villa Real, é autor do primeiro tratado de arte da pintura publicado em Portugal, no ano de 1615. Seu tratado apresenta de forma sintética informações importantes, como *symmetria* e perspectiva, para aprendizes da pintura. No tratado, Nunes compila importantes nomes de tratadistas da antiguidade clássica, como Vitruvius, e contemporâneos, dentre os quais se destaca a figura de Daniel Barbaro. Daniel Barbaro foi um humanista italiano, que teve uma importante carreira política e eclesiástica. No campo da tratadística deixou um importante legado, tendo publicado duas traduções comentadas dos dez livros de arquitetura de Vitruvius, uma em latim e outra em língua vernácula, e um tratado sobre a prática da perspectiva. O presente artigo tem por objetivo levantar questões sobre os motivos que levaram Nunes a citar Daniel Barbaro em seu tratado, bem como, analisar as diferentes seções nas quais o nome tratadista aparece textualmente.

Palavras-chave: Daniel Barbaro; Filipe Nunes; Vitruvius; Tratadística; Portugal.

“Moveume a isto ver a falta que ha de quem trate esta materia, & assi quis dar motivo a os que mais sabem, de sairem a luz com mais experiências, para que assi não custe tanto a os aprendises aquem ordinariamente os Mestres escondem os segredos da Arte”²

Esta é uma passagem do *Prólogo aos Pintores* do tratado *Arte da pintura, symmetria e perspectiva*, publicado em Lisboa no ano de 1615. O tratado tem como autor Filipe Nunes, português, nascido em Villa Real, que foi professor na ordem dos dominicanos no ano de 1591 em Lisboa. É desconhecida a data de seu nascimento e morte. Seu tratado *Arte da Pintura* foi o primeiro tratado de arte publicado em Portugal, e teve uma segunda edição no ano de 1767.

Na passagem acima, é possível observar que Nunes denuncia a escassa produção de tratados sobre arte em sua região, *“Moveume a isto ver a falta que ha de quem trate esta materia”*, e convoca aos que dominam mais sobre o assunto, *“assi quis dar motivo a os que mais sabem, de sairem a luz com mais experiências”*, que sigam seu exemplo e também escrevam *“para que assi não custe tanto a os aprendises”*, que segundo Nunes, são privados dos segredos da arte por seus Mestres.

Em seu prólogo Nunes apresenta ao leitor suas intenções em relação ao tratado, ele descreve que não pretende ensinar aos mestres, *“não foy minha tenção saindo com ella a luz ensinar a os Sabios, & peritos na Arte, mas só a os que a aprendem, & a os curiosos della”³*. Apesar de dedicar seu tratado aos jovens aprendizes, Nunes sugere que as seções destinadas à perspectiva e a *symmetria* podem ser úteis também para os mestres, criando, assim, um tratado sintético, que compila autores clássicos como Vitruvius e contemporâneos como

1. Bacharel em Educação Artística. Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cultura e Linguagens da UFJF. Bolsista FAPEMIG. juliadmoller@gmail.com.

2. “Moveu-me a isto ver a falta que há de quem trate esta matéria, e assim quis dar motivo aos que mais sabem, de saírem à luz com mais experiências, para que assim não custe tanto aos aprendizes a quem ordinariamente os Mestres escondem os segredos da arte” (NUNES, 1615, p.69).

3. “não foi minha intenção saindo com ela à luz ensinar aos Sábios, e peritos na Arte, mas só aos que a aprendem, e aos curiosos dela” (NUNES, 1615, p. 69).

Albrecht Dürer e Daniel Barbaro. Não é possível mensurar o domínio que Nunes teve de suas fontes, se o autor teve contato direto com os livros e tratados que faz referência, se obteve acesso a alguma tradução impressa ou manuscrita ou, se o dominicano teve conhecimento das fontes através de leituras que fez de outros autores. Contudo, seguindo algumas pistas, é possível supor que Nunes tenha escolhido suas fontes de forma bastante consciente, não evocando apenas uma questão de autoridade da fonte, mas também circunstâncias que estão contidas em uma esfera que envolve questões sobre política e religião, como é o caso de Daniel Barbaro, analisado no presente artigo.

Filippe Nunes cita o nome de Daniel Barbaro em três seções⁴ de *Arte da Pintura*, são elas: *Das partes, em que se divide hum corpo humano, na Pintura, & na Escultura*, na qual, Nunes descreve a *symmetria* feita pelos tratadistas, Albrecht Dürer, Juan de Arfe e Daniel Barbaro e Vitruvius; *Para fazer um paynel do mesmo modo com duas figuras*, onde o tratadista explica invenções de perspectiva que mudam a imagem de acordo com o posicionamento do espectador diante de um painel; e *Modo fácil para copiar uma cidade ou qualquer coisa*, onde faz “uma clara referência à câmara escura com lente” (BERNARDO, 2009, p.384). Analisaremos no presente artigo as citações feitas por Nunes a Daniel Barbaro em cada uma dessas seções.

Daniel Barbaro (1514-1570) foi um humanista veneziano. Estudou filosofia, matemática e ciências na Universidade de Pádua, onde atuou na construção do Jardim Botânico da instituição em 1545. Teve uma importante carreira política e eclesiástica. Atuou como embaixador na Inglaterra no período de 1548 até 1550, quando foi eleito patriarca de Aquileia. Participou do concílio de Trento nos anos de 1562 e 1563⁵. Em seus livros, o veneziano é apresentado como Monsenhor. Segundo consta em sua biografia, Barbaro chegou a ser nomeado cardeal em 1561, mas sua condição foi posta em segredo. Sua ordem religiosa é desconhecida.

Devido a sua produção bibliográfica e atuação como financiador de artistas, entre os quais se encontramos Paolo Veronese e Andrea Palladio, Daniel Barbaro é um nome importante para a produção artística de sua época. Das obras, destaca-se a tradução comentada, em latim e em italiano, dos dez livros sobre arquitetura de Vitruvius (*De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchea Aquileienseis*). A versão em língua vernácula foi publicada pela primeira vez em 1556⁶, ilustrada por Palladio com comentários de Barbaro, e em 1567 é publicada em latim. Outra importante publicação é o tratado *La pratica della perspettiva*, publicado em Veneza, 1569. Em *Della perspettiva* Barbaro trata das proporções do corpo humano, da perspectiva e outros temas como a descrição de uma câmara escura. Lilian Zirpolo, em seu dicionário, sobre *Della perspettiva* destaca “que [Barbaro] inclui uma descrição da câmara escura, um dispositivo usado por artistas como ajuda na prestação de cenas tridimensionais”⁷.

Essas informações sobre Daniel Barbaro são importantes para a compreensão dos motivos que levaram o dominicano Filippo Nunes a citá-lo em *Arte da Pintura* e como os livros de Barbaro puderam ter encontrado Nunes, já que pouco se sabe sobre sua biografia.

Em *Arte da Pintura*, o nome de Daniel Barbaro é citado primeiramente na seção intitulada *Das partes, em que se divide hum corpo humano, na Pintura, & na Escultura*, na introdução dessa seção Nunes explica de onde teria tirado o termo *symmetria*: “*symmetria* nome Grego, quer dizer proporsão conveniente, que há nas partes, & membros humanos. Autor della como diz Plinio, lib. 32.cap.8. foy Polycleto.” (NUNES, 1615, p.91).

Nunes continua sua introdução de *Das partes em que se divide um corpo humano* dizendo, “*Tratarão desta arte Alberto Dureiro, em quatro livros que compos de Symmetria, João Darfe no livro que fez de Geometria, Daniel Barbaro na oitava parte de sua perspectiva, cap1. Vitruvio, lib.3 cap.1. E o que delles tirey mais necessário, he o se-*

4. Para Renata Moraes, Nunes teria utilizado o tratado de Barbaro para compor a seção *Principios da Perspectiva*. Como o dominicano não cita textualmente o nome de Barbaro, como o faz nas demais seções de *Arte da Pintura*. O presente artigo propõe analisar somente as partes do tratado onde aparece a citação literal do nome Daniel Barbaro. MORAIS, Renata. *A compreensão de Filipe Nunes acerca da Pintura e dos seus elementos técnico-científicos no tratado de arte da pintura, symmetria e perspectiva, Lisboa, 1615*. 2014. Dissertação (História Social da Cultura) – Programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

5. “*Daniele Barbaro, Coadiutor d’ Aquilea: voto di lui in Concilio sopra la concessione del Calice, l. 18 c. 4 n.4*” (PALLAVICINO, 1836, p. 213).

6. “*In 1556 Francesco Marcolini published in Venice a luxurious folio edition of the Italian translation of Vitruvius’ De architectura, with a commentary by Daniele Barbaro and illustrations by Andrea Palladio*” Fonte: Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. *St Andrews*. Universidade de St Andrews, 1-21 Setembro 2014. Disponível em: <<https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015. p.15. (Tradução livre da autora)

7. “*which includes a description of the camera obscura, a device used by artists as an aid in rendering three-dimensional scenes*” (ZIRPOLO, 2007, p.34).

guinte" (Ibidem)⁸, informando assim suas fontes. A seção continua repartida em mais cinco títulos, correspondentes aos tratadistas citados, *Symmetria de João Darfe*, *Symmetria dos meninos* (que corresponde à descrição da proporção dos meninos feita por Juan de Arfe), *Symmetria de Daniel Barbaro*, *Symmetria de Vitruvius* e por último *Symmetria de Alberto Dureiro*.

Na parte correspondente a *Symmetria de Daniel Barbaro*, Philippe Nunes inicia "*Daniel Barbaro no lugar asima alegado, usa outro modo de liniamentos do corpo humano*" (NUNES, 1615, p.95). O "*lugar asima alegado*" é, provavelmente, a fonte já referida, na introdução da seção, como "*oitava parte de sua perspectiva*". Como "*outro modo de liniamentos*", Nunes apresenta um rosto dividido em quatro dedos polegares. O dominicano explica o que corresponderia à medida de um dedo polegar, "*chama dedo polegar, da ponta da unha do polegar até o nó do nascimento do mesmo dedo*" (ibidem). Definidas as medidas ele divide o corpo em oito cabeças e dois dedos polegares, também apresenta a largura da cabeça dividida em três dedos polegares, e faz referência à gravura que ilustra o tratado, "*a largura da cabeça tem tres polegares na forma que està estampada*" (NUNES, 1615, p.95).

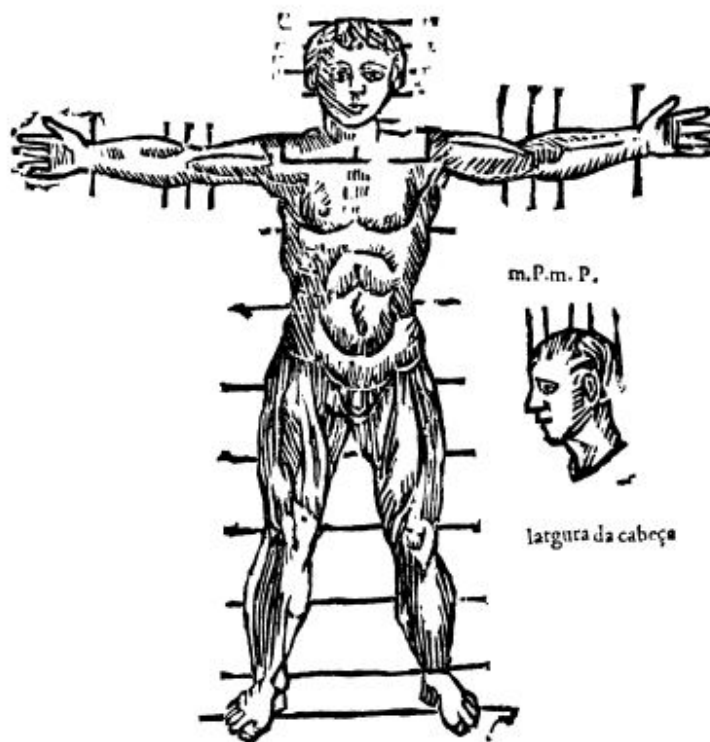


Figura1: Ilustração da *Symmetria de Daniel Barbaro*, em *Arte da Pintura symmetria e perspectiva* de Philippe Nunes, 1615. P. 96. Fonte: NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In.: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982. (Ed. Fac-simile de 1615, com estudo introdutório de Leontina Ventura).

A figura que ilustra o tratado de Nunes na parte correspondente a *Symmetria de Daniel Barbaro* (Figura01), assemelha-se com a ilustração que aparece nos dois tratados do veneziano, a tradução comentada de *De Architectura* e *Della perspettiva* (Figuras 02 e 03). Considerando que *De Architectura* foi publicado antes de *Della perspettiva*, podemos supor que a ilustração tenha sido reaproveitada por Daniel Barbaro em ambos os tratados, não havendo, entretanto, apenas comparando a ilustração, como saber quais dos livros foi de modelo para Philippe Nunes.

8. Observa-se que Philippe Nunes traduz os nomes dos tratadistas para a grafia portuguesa, Alberto Dureiro corresponde a Albrecht Dürer, João de Arfe a Juan de Arfe, Daniel Barbaro a Daniele Barbaro.



Figura 2: Ilustração da *Symmetria* de uma figura humana em *De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarcha Aquileiensis* (Veneza, 1567). Fonte: VITRÚVIO, M. *De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarcha Aquileiensis*. Veneza: Franciscum Franciscum Senensem, & Ioan. Crugher Germanum, 1567. Disponível em: <<https://archive.ogr>>. Acesso em novembro de 2015.

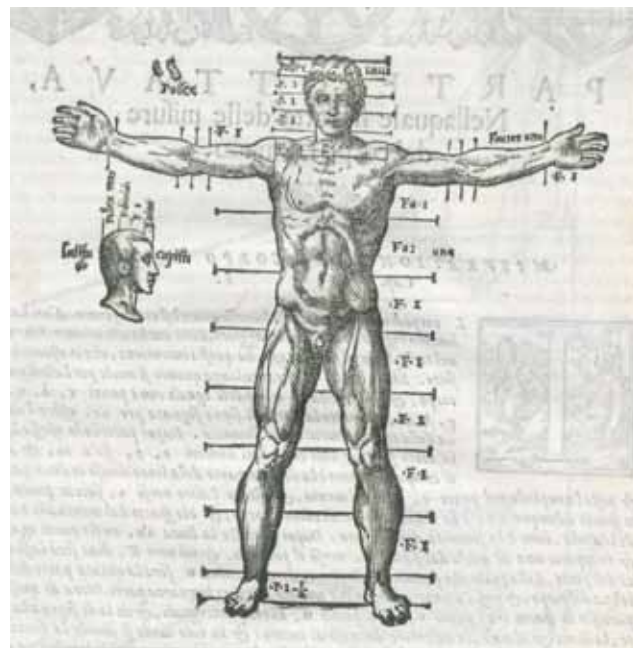


Figura 3: Ilustração da *Symmetria* de uma figura humana em *La pratica dela perspettiva di monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia* (Veneza 1563) Fonte: BARBARO, Daniel. *La pratica dela perspettiva di monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia*. Veneza: Appresso Camillo, & Rutilo Borgominieri fratelli, al segno di S.Giorgio, 1563. Disponível em: <<https://archive.ogr>>. Acesso em novembro de 2015.

Observando as ilustrações temos um homem, com os dois braços abertos, e as pernas espaçadas, o corpo é detalhado, com linhas que correspondem aos músculos. Notam-se diferenças entre as gravuras, enquanto nos tratados de Barbaro (Figura 02 e 03), as linhas são suaves e finas, ricas em detalhes, no tratado de Nunes (Figura 01), as linhas são mais retas. O cabelo (Figura 01), por exemplo, possui uma forma triangular, a cabeça de perfil, flutuante ao lado do corpo, temos a boca representada por um traço, a orelha é uma forma oval com um risco. Os pés no tratado de Nunes (Figura 01) e se apresentam inclinados, enquanto no tratado de Barbaro estão em escorço (Figuras 02 e 03). Temos a indicação da medida do polegar na gravura que ilustra os tratados de Daniel Barbaro, localizada acima do braço direito da figura (Figuras 02 e 03), detalhe que se ausenta em *Arte da Pintura* (Figura 01). A ilustração de Nunes (Figura 01) está espelhada em relação às dos tratados de Barbaro (Figuras 02 e 03). A representação da largura da cabeça, por exemplo, é apresentada à esquerda da figura em *Della perspettiva* (Figura 03), enquanto em *Arte da Pintura* (Figura 01), ela está à direita. Sobre as diferenças de detalhes entre as figuras, podemos supor que exista também uma diferença entre as técnicas de execução da gravura.

Ainda na seção de *Das partes em que se divide hum corpo humano*, do tratado *Arte da Pintura*, temos a *Symmetria de Vitruvius*, nesta parte Nunes cita dois nomes que explicam sobre Vitruvius, Mario Equicola e Daniel Barbaro.

Vitruvio, lib.3.cap.1. Diz que de tal modo he cóposto o corpo humano, que da ponta da barba até onde se neçé os cabelos he a decima parte do corpo. [...] Mario Equicola de alueto lib. 2, declarando em certa ocasião a Vitruvio ajunta, que se o corpo é robusto que terá sete rostos, & se for delicado terá oito & nove. [...] Isto dizem estes dous Autores. Daniel Barbaro explicando mais a Vitruvio, diz assi na sua octava parte. Seja huma linha tão comprida como quereis fazer altura do corpo, & pondelhe no alto A, & no baixo B. Logo parti esta linha em oito partes iguaes⁹

9. "Vitruvius, lib.3.cap.1.Diz que tal modo é composto o corpo humano, que da ponta da barba até onde se nasce os cabelos é a décima parte do corpo. [...]Mario Equicola de alueto lib. 2, declarando em certa ocasião a Vitruvius ajunta, que se o corpo é robusto que terá sete rostos, & se for delicado terá oito & nove. [...] Isto dizem estes dois autores. Daniel Barbaro explicando mais a Vitruvius, diz na sua oitava parte. Seja uma linha tão comprida como quereis fazer a altura do corpo, e pondelhe no alto A, e no baixo B. Logo parti esta linha em oito partes iguais [...] Até aqui é de Daniel Barbaro." (NUNES, 1615, p.p. 96-98).

Ao analisar este capítulo, podemos supor que Nunes tenha usado como referência uma das obras de Daniel Barbaro, ou sua tradução de *De Architectura* ou *Della perspettiva*. No texto, Nunes cita: “Daniel Barbaro explicando mais a Vitruvio, diz assi na sua octava parte”. A *octava parte* referida por Nunes corresponde à *Parte ottava* do tratado *Della perspettiva*, onde podemos observar um desenho de uma linha vertical (Figura 04), numerada de um a dez, no alto, temos o ponto “a” e no final da linha o ponto “b”, a linha é também dividida em repartições referenciadas por letras (o, c, k, d, e, f, g, h, i). De modo equivalente, temos a imagem que ilustra o tratado de Nunes (Figura 05), apresentando as mesmas repartições. Essa mesma linha não aparece na tradução comentada de Vitruvius por Daniel Barbaro.

Sem uma análise textual das obras de Barbaro é difícil compreender até que ponto Nunes poderá ter usado a tradução de Vitruvius, entretanto não será possível esta abordagem no presente artigo. Contudo, ao analisar as imagens é possível afirmar que Nunes teve acesso ao próprio tratado *La pratica della perspettiva*, ou ao seu conteúdo, através de algum outro livro ou manuscrito, que compilasse as mesmas imagens.



Figura 4: Ilustração da linha representando *symmetria* de Vitruvius em *La pratica della perspettiva* di monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia (Veneza 1563) Fonte: BARBARO, Daniel. *La pratica della perspettiva* di monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia. Veneza: Appresso Camillo, & Rutilo Borgominieri fratelli, al segno di S.Giorgio, 1563. Disponível em: <<https://archive.org>>. Acesso em novembro de 2015.

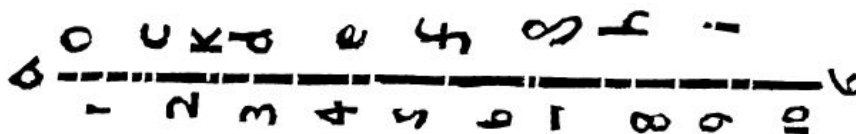


Figura 5: Ilustração da *Symmetria* de Vitruvius, em *Arte da Pintura symmetria e perspectiva* de Philippe Nunes, 1615. p. 98. Fonte: NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In.: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982. (Ed. Fac-simile de 1615, com estudo introdutório de Leontina Ventura).

Sobre os livros de Daniel Barbaro, é importante notar que o veneziano traz nos tratados dedicatórias a nomes que lhe foram importantes, esses nomes acabam por ligar Barbaro a Espanha e cardeais da igreja católica.

A versão em latim de *De Architectura*, por exemplo, “é dedicado a Antoine Perrenot, o Cardeal Granvelle, com quem Barbaro partilhava os mesmos interesses em arte e arquitetura”¹⁰. A respeito da biografia de Antoine Perrenot (1517-1586) sabe-se que, assim como Barbaro, estudou na Universidade de Pádua, e após o falecimento de seu pai, trabalhou para os monarcas Carlos V e Filipe II, chegando a participar das negociações do casamento entre Filipe II e Maria I da Inglaterra. Segundo consta no catálogo *Daniele Barbaro: in and beyond the text*, produzido pela Universidade de St Andrews, em 2014, Perrenot foi embaixador da Espanha em Roma, já como Cardeal, “Granvelle foi um embaixador de Filipe II da Espanha em Roma e, provavelmente, eles [Perrenot e Barbaro] se encontraram Durante a estadia de Barbaro, em Roma, de janeiro a maio 1566”¹¹.

Observa-se que o percurso de Barbaro e Granvelle se assemelha em alguns aspectos, ambos estudaram na universidade de Pádua, e estabeleceram relações de interesse político com a Inglaterra. Barbaro, como já mencionado, foi embaixador de Roma na Inglaterra. Já Granvelle atuou em nome de interesses dos reis espa-

10. “The Latin edition is not a mere translation of the Italian version, and indeed presents some variations. It does not include the presentation letter by the publisher and the preface by the author, and it is dedicated to Antoine Perrenot, cardinal de Granvelle, with whom Barbaro shared the same interests in art and architecture” Fonte: Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. *St Andrews*, Universidade de St Andrews, 1-21 Setembro 2014. Disponível em: <<https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015. (Tradução livre da autora)

11. “Granvelle was an ambassador of Philip II of Spain in Rome, and probably they met during the stay of Barbaro in Rome from January to May 1566” Fonte: Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. *St Andrews*, Universidade de St Andrews, 1-21 Setembro 2014. Disponível em: <<https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015. (Tradução livre da autora)

nhóis Carlos V e Filipe II nas negociações do casamento entre Filipe II e Maria I da Inglaterra. Este fato é, por sua vez, interesse também da igreja católica, visto que diante da ascensão protestante na Inglaterra, Maria I era uma figura importante, como uma rainha católica era adepta aos interesses da igreja. Daniel Barbaro teve certa importância no que diz respeito as relações e interesses da igreja, seus livros, provavelmente, circularam em meio aos clérigos, e talvez entre artistas espanhóis e conseqüentemente entre os portugueses por meio da figura de Antoine Perrenot de Granvelle, a quem *De Architectura* fora dedicada.

Daniel Barbaro produz outras obras além dos tratados já mencionados, uma se destaca por ter sido adquirida por um cardeal dominicano. Em 1567, Barbaro produziu uma *catena*, a *Aurea in quinquaginta Davidicos psalmos, doctorum Graecorum catena interprete Daniele Barbaro*, segundo consta, *catena* é “uma forma de comentário bíblico usado desde a Idade Média”¹². Uma das publicações deste livro pertenceu ao cardeal Michele Bonelli (1541-1598), sobrinho neto do papa Pio V (1504-1572), ambos pertenceram à ordem dos dominicanos. Em sua biblioteca Bonelli tinha muitas obras de dominicanos, algumas delas pertencem hoje a Universidade de St Andrews. É desconhecida a ordem religiosa de Daniel Barbaro, entretanto, o mesmo teve muitas de suas obras publicadas durante o período do papado de Pio V¹³, e uma delas pertencentes ao seu sobrinho neto, ligando mais uma vez Barbaro a importantes nomes da igreja, e neste caso, à ordem dominicana, que era também a ordem de Filipe Nunes.

Comprova-se desta forma a importância de Barbaro entre os religiosos e intelectuais da época, tendo inclusive, uma de suas obras na coleção pessoal do sobrinho neto do papa Pio V. Podemos destacar também a importância de suas próprias obras, segundo Rafael Moreira:

o aparecimento da excelente tradução anotada por Monsenhor Daniele Barbaro, *I deci libri dell'Architectura di M. Vitruvio tradutti e commentati da Mons. Barbaro, patriarca eletto d'Aquilea* (Venezza, 1556) estabelece o cânone, que se mantém por mais de um século insuperado (MOREIRA, 2011, p.59)

A respeito do tratado *Della prospettiva*, David Hockney comenta: “é o mais antigo livro de técnicas que encontrei a mencionar projeções” (HOCKNEY, 2001, p.209). Filipe Nunes também traz a referência de Barbaro para descrição de uma câmara escura, que são as projeções mencionadas no comentário de Hockney. Na seção *Modo facil para copiar huma cidade, ou qualquer cousa*, Nunes escreve:

“Daniel Barbaro na sua nona parte cap.5. ensina outro modo de copiar cidades, & tudo o mais que quiserem & dis assi. Fazey hum buraco detrás de huma janela da banda de dentro, na proporção, & distancia donde vos fica fronteira a cidade, ou o que quereis ver, & o buraco seja tamanho como he o vidro de hum óculo. [...] encaixay este vidro no buraco deuminado, serray depois toda a janella, & as portas da estancia donde quereis fazer isto, de modo que não tenhas mais luz, que aquella que vem do vidro”¹⁴

Nunes faz nessa seção uma descrição de uma câmara escura, tal qual estaria escrita no tratado de Barbaro. Segundo Luís Miguel Bernardo, “esta é, muito provavelmente, a primeira descrição da câmara escura com lente que surge na obra impressa de um autor português.” (BERNARDO, 2009, p.385). Pode-se afirmar que Nunes cumpre o seu propósito, mencionado em *Prólogo aos pintores*, de revelar os segredos da arte que são *ordinariamente* escondidos pelos mestres a seus aprendizes.

A última seção a ser analisada no presente artigo intitula-se *Para fazer hum paynel do mesmo modo com*

12. “a form of Biblical commentary in use since the Early Middle Ages” Fonte: Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. *St Andrews*, Universidade de St Andrews, 1-21 Setembro 2014. Disponível em: < <https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015. (Tradução livre da autora)

13. Nomeado papa em 1566.

14. “Daniel Barbaro na sua nona parte cap. 5. Ensina outro modo de copiar cidades, e tudo o mais que quiserem e diz assim. Fazem um buraco de trás de uma janela da banda de dentro, na proporção e distância donde vos fica fronteira a cidade, ou que quereis ver, e o buraco seja tamanho como é o vidro de um óculo [...] encaixai este vidro no buraco determinado, cerrai depois toda a janela, e as portas da estância donde quereis fazer isto, de modo que não tenhas mais luz, que aquela que vem do vidro” (NUNES, 1615, p.p. 133-134).

duas figuras. Nesta seção, Nunes apresenta ao leitor três invenções de como criar um painel onde a imagem pintada muda dependendo do lado por onde se vê, à direita é uma figura, e à esquerda é outra. Nunes cita especificamente o tratadista veneziano Daniel Barbaro¹⁵ na terceira *invenção* da seção. Filipe Nunes descreve que “*Daniel Barbaro ensina a fazer huma figura, de modo que vista a mesma figura de huma ilharga pareça outra cousa diferente do que parece defronte.*” (NUNES, 1615, p.131). A palavra *ilharga*, segundo consta no dicionário de Rafael Bluteau¹⁶, possui como significado “*lado do corpo humano, dos quadris até os hombros [...] De ilharga, obliquamente*”¹⁷. Neste sentido, podemos remeter a perspectiva anamórfica, um exemplo dessa técnica é o retrato *Os embaixadores*, do pintor alemão Hans Holbein (1497 aprox. – 1543) (Figura06). Ao observar o retrato de frente, vê-se dois homens, e uma espécie de estante, onde encontramos diversos objetos como instrumentos musicais e livros. A parte de baixo do retrato possui uma mancha cinza em diagonal, “está é uma imagem anamórfica, uma imagem distorcida reconhecida somente quando vista de um dispositivo especial, como um espelho cilíndrico, ou olhando a pintura por um ângulo particular”¹⁸. Assim quando se observa o retrato em outro “ângulo”, verifica-se que na verdade a mancha cinza trata-se de um crânio.

Ao escolher Daniel Barbaro como uma de suas referências para compor *Arte da Pintura*, Filipe Nunes compila em seu tratado técnicas e informações muito relevantes para a arte de sua época. Como já mencionado anteriormente, a tradução que Barbaro faz de Vitruvius, por exemplo, é uma das mais importantes. A câmara escura, e a perspectiva anamórfica são técnicas muito específicas no meio da pintura. No entanto, não podemos descartar a possibilidade de que Nunes também tenha feito esta escolha por Barbaro ter sido uma figura importante no meio político-religioso da época.



Figura 6: Hans Holbein the Younger (1497/8 - 1543). *Jean de Dinteville and Georges de Selve* (“The Ambassadors”). Óleo sobre madeira. 207 x 209,5 cm. Bought, 1890. National Gallery, Londres. Fonte: <[www.national galleryimages.co.uk/](http://www.nationalgalleryimages.co.uk/)>

15. A seção *Para fazer hum paynel do mesmo modo com duas figuras*, encontra-se antes de *Modo fácil para copiar uma cidade, ou qualquer coisa*.

16. “*ILHARGA, f.f. lado do corpo humano, dos quadris até os hombros. f. Ilhargas, conselheiros, validos, pessoas que andão junto de outrem. Rir até rebentar pelas ilhargas, hyperbole; rir muito. Perseguir de dor de ilharga; com muita ilharga fr. V., com soberba. De ilharga, obliquamente, d’esquelha.*” (SILVA, 1789, p.693). Versão reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva em 1789.

17. Vide 15

18. “*This form is an anamorphic image, a distorted image recognizable only when viewed with a special device, such as a cylindrical mirror, or by looking at the painting at an acute angle*” (KLEINER, 2014, p. 544). (Tradução livre da autora)

Referências

BERNARDO, Luís M. **História da luz e das cores**. 2ª ed. Porto: Universidade do Porto, 2009.

BARBARO, Daniel. **La pratica dela prospettiva di monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia**. Veneza: Appresso Camillo, & Rutilo Borgominieri fratelli, al segno di S.Giorgio, 1563. Disponível em: <<https://archive.ogr>>. Acesso em novembro de 2015.

Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. *St Andrews*, Universidade de St Andrews, 1-21 Setembro 2014. Disponível em: <<https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015.

KLEINER, Fred S. High renaissance and mannerism in northern Europe and Spain. *In.*: **Gardener's Art through the Ages**. Boston: Wadsworth Publisher, 2014. P.p 533-553

NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. *In.*: NUNES, Philippe. **Arte da Pintura e Symmetria**, e Perspectiva. Porto: Paisagem, 1982. (Ed. Fac-simile de 1615, com estudo introdutório de Leontina Ventura).

NUNES, Philippe. **Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva**. Lisboa: Officina de João Baptista Alvares, 1767. Disponível em: <<http://www.bnportugal.pt/>>. Acesso em setembro de 2015.

VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. *In.*: NUNES, Philippe. **Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva**. Porto: Paisagem, 1982.

VITRÚVIO, M. **De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchea Aquileiensis**. Veneza: Franciscum Franciscium Senensem, & Ioan. Crugher Germanum, 1567. Disponível em: <<https://archive.ogr>>. Acesso em novembro de 2015.

PALLAVICINO, **Sforza. Istoria del Concilio di Trento scritta da Sforza Pallavicino. Mendrisio**: Tipografia Della Minerva Ticinese, 1836. (v.8). Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=gVVdK_xPnNQC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0> . Acessado em: 20 de set. de 2015.

SILVA, Antonio de Moraes. **Dicionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva**. (Tomo primeiro A-K). Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

ZIRPOLO, Lilian H. **Historical Dictionary of Baroque art and architecture**. (Historical dictionaries of literature and the arts; nº 42) Lanham: Scarecrow Press, 2010. P.536

ZIRPOLO, Lilian H. **Historical dictionary of renaissance Art**. (Historical dictionaries of literature and the arts; nº 21) Lanham: Scarecrow press, 2007. P. 34

A premência de novas ideias: a insana geometria de Achille Perilli

Luciane Ferreira Costa¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Novas experimentações no campo da arte ocorreram no início do século XX, colocando em xeque a premissa da representação naturalista da realidade. Quando a representação da realidade deixou de ser função da arte, desvinculando a imagem realística da utilidade política e social¹, a arte trouxe à luz um problema: ela própria. Argan denomina de “crise da arte”, sobretudo, como fruto do processo de racionalização do ocidente moderno. A Itália do Pós-II Guerra encontrava-se sem identidade artística, precisando urgentemente se reerguer e se reinserir culturalmente na Europa. À medida que o tempo avançava os movimentos artísticos na Itália intensificavam-se procurando dissolver os entraves trazidos pelo realismo social oriundo do regime fascista. Nesse cenário de mudanças emergenciais encontravam-se jovens artistas, que através da arte, tornaram-se os protagonistas do momento, e entre eles estava Achille Perilli. Um artista militante do abstracionismo que contribuiu de forma efetiva com a reflexão e construção do entendimento da poética formal - a supremacia da forma, tendo sido entre os romanos, o mais polêmico defensor da abstração formal. De formação teórica pautada nas obras de Henri Focillon, Paul Klee e Wassily Kandinsky, desenvolveu suas pesquisas artísticas chegando, pois, à sua “insana geometria” propondo formas improváveis, da insensatez da forma ao raciocínio irracional. Perilli foi um dos amigos do Poeta juiz-forano Murilo Mendes quando residente em Roma.

Palavras-chave: Arte Moderna; Arte Concreta; Artista.

O abstracionismo na Itália

O início do século XX foi marcado por experimentações no campo da arte colocando em xeque a premissa da representação naturalista da realidade. A forma representada objetivamente como ela se encontra na natureza foi deslocada para a esfera da subjetividade que começou a desenvolver-se a partir do “expressionismo”.

Para Giulio Carlo Argan (1909-1992) o marco da passagem representativa da arte - figurativa e não figurativa de modo mais efetivo - aconteceu por volta de 1910-1911, quando Wassily Kandinsky (1866-1944) pintou sua primeira aquarela abstrata, escrevendo *A espiritualidade da arte* (1912) e fundando em Munique com Paul Klee (1879-1940), Franz Marc (1880-1916) e August Macke (1887-1914) o movimento *Blaue Reiter*. Kandinsky entende que:

[...] não é a sensação visual recebida do mundo exterior, mas a ‘vontade interior do sujeito’ que determina a forma artística; que entre a esfera da natureza e a esfera da arte não existe comunicação; que a presença ou a reconhecibilidade do objeto são nocivas à arte. (KNDINSKY apud ARGAN, 1988, p. 106).

1. Aluna do programa de pós-graduação “Artes, Cultura e Linguagens” - Universidade Federal de Juiz de Fora/IAD, 2014. Orientadora: Raquel Quinet. Email: luciane.costa@email.it

O cenário artístico europeu, no início do século XX era propício para novas proposições no campo da arte. Tais proposições desencadeavam pesquisas estéticas a partir do Expressionismo, do Cubismo e do Futurismo em direção ao que viria a ser o Abstracionismo e suas vertentes ou tendências.

A partir do momento em que a arte começou a desvincular a imagem realística da utilidade política e social, ela trouxe à luz um problema: ela própria. A função da “arte” passa então a ser questionável, tornando-se, conforme Argan um dos grandes problemas do século. (ARGAN, 1988, p.22)

A “crise da arte”, assim denominada por Argan, está entre as mais graves da relação entre cultura e poder. A tensão entre cultura e poder acirra-se com a proximidade da I Guerra Mundial se estendendo e se intensificando à medida que os regimes políticos autoritários tornavam-se dominantes. Essa crise da arte é, sobretudo, fruto do processo de racionalização do ocidente moderno, entendida como uma exigência do resgate da razão após o vácuo deixado pela irracional destruição da guerra. Uma razão onde prevaleceria a vontade e as regras do regime totalitário. Exemplo disso ocorre na Itália, quando o Partido Nacional Fascista em 1922 impôs fortes repressões ao campo da arte e da cultura, uma ditadura que perdurou até o fim da II Guerra Mundial. Artistas, intelectuais e editores de revistas que não se enquadravam nas exigências ditatoriais, eram perseguidos, pressionados a desligarem de suas funções, ou mesmo saíam do país em busca de um território neutro onde pudessem continuar com suas atividades intelectuais.

A Itália do Pós-II Guerra encontrava-se sem identidade artística, precisando urgentemente reerguer-se e reinserir-se culturalmente na Europa. Foram através de manifestos em revistas e jornais que se desenvolveram proposições de ideias inovadoras. Estas se difundiam provocando reflexões críticas sobre o emergir da nova sociedade. A ação de estimular entusiasmo por promover mudanças ficou a encargo dos jovens artistas, que através da arte, tornaram-se os protagonistas do momento. Os jovens artistas buscavam realizar uma arte sem resquício do realismo naturalista a serviço do social, menos ainda da política, num sentido partidário. Buscavam uma arte não objetiva e não representativa diferente daquela imposta pelo regime fascista até então, mas uma arte capaz de estimular o raciocínio intelectual através da negação das referências formais do mundo exterior. O percurso foi muito conflitante até chegar à abstração total da figura.

Em sua crônica, o crítico de arte Tommaso Trini (1937-) (1989, p.23), escreve sobre o início do século XX na Itália: “Duas escolas foram criadas pela arte na Itália no início deste século XX: o Futurismo (1909) e a Metafísica (1917). As duas correntes propiciaram ao nosso país o contato com estéticas autônomas, no concerto das vanguardas na Europa.” A partir daí tem-se as primeiras experimentações artísticas desvinculadas da representação da forma naturalística.

No início do século XX, já circulava no norte da Itália, a ideia da não representação realística nas composições artísticas. Mas a concepção de arte abstrata propriamente dita se instalou por volta dos anos 1930, abrindo, pois, caminhos a vários movimentos artísticos originais que ocorreriam nos anos seguintes, (CALO; ORLANDI, 2012). Deste período destacamos nomes como: Giacomo Balla (1871-1958), Enrico Prampolini (1894-1956), Alberto Magnelli (1881-1971).

Antes do fortalecimento dos movimentos artísticos abstracionistas no norte e centro da Itália por volta da década de 1930, vale lembrar que este período era regido por uma política repressora, o Regime Fascista. O mesmo que possibilitou em 1922, ano de sua origem oficial, ser fundado em Milão o *Gruppo del Novecento* pela idealizadora Margherita Sarfatti (1880-1961)² (PERILLI, 2000, p.52). Os artistas do grupo proclamavam-se italianos, tradicionalistas, modernos. (PERILLI, 200, p.38). Tradicionalista porque com a ascensão de Benito Mussolini (1883-1945) ao poder nos primeiros anos de 1920, surgiu então a questão do “estilo”. Um estilo imposto pelo regime político, fortalecendo as pesquisas da chamada “arte de Estado”. Depois da I Guerra Mundial a Itália estava destruída e desacreditada, o regime fascista entra em cena estimulando o povo a uma visão da Itália “império. Assim as fontes da nova arte se encontravam no passado, naquele passado de um país forte da época do império romano. O historiador e crítico de arte Giancarlo Nascher (artigo s/d) em seu artigo *Il novecento artistico Italiano* afirma que:

2. Margherita Sarfatti era hebreia, esposa de um advogado, escritora, crítica militante, jornalista do jornal “Popolo d’Italia”, amante de Mussolini.

As ideias básicas aplicaram-se à arquitetura, à escultura e à música, procurando superar as estreitas barreiras nacionais e divulgando em outros países europeus. O governo fascista preferia e aconselhava uma temática épico-popular, dentro dos esquemas neoclássicos e com fins sociais e educativos, sobretudo anti-experimental, contra as extravagâncias e as improvisações das vanguardas. O fascismo queria uma arte sobre o ofício e sobre a tradição, que deveria agradar e ser entendida pelo povo, e por isso uma arte figurativa, bem feita tecnicamente, uma arte como artesanato e o artista como um homem de ofício.

Os artistas do *Gruppo Il Novecento* proclamavam-se modernistas baseado na proposta do regime enquanto premissa de um novo momento na cultura e na arte do país, uma arte “nova” a serviço da manutenção da ordem proclamada pelo Estado. O objetivo do grupo era o “retorno à ordem”, afirmando com convicção o desejo de interromper o desenvolvimento de qualquer ideia inovadora, qualquer indício que pudesse ameaçar o controle e a ordem do sistema político/cultural. A primeira exposição do *Gruppo del Novecento* ocorreu em 1923 na *Galleria Pesaro*³ em Milão. No ano seguinte, eles se apresentaram na Bienal de Veneza obtendo grande sucesso. Em 1926⁴, com a consolidação dos sindicatos fascistas das belas artes, o grupo reafirmou-se com o nome de *Novecento*, mas mantendo os mesmos princípios, sobretudo o “manter a ordem” na sociedade e nas produções artísticas sob o estilo nacional controlado pelo regime. (RUSSO, 2010). Neste mesmo ano, foi inaugurada a primeira exposição do *Novecento*, com a participação de cento e dez artistas italianos, na galeria *Permanente*⁵ em Milão. Esta exposição foi marcada por um memorável discurso de Mussolini dirigido aos artistas. Segundo Perilli, em seus escritos, esta mostra marcou claramente uma etapa decisiva do renascer de uma arte a serviço da política. Em seu discurso, Mussolini não fez referência a uma arte do regime, mas afirmava a necessidade de uma arte nova, adequada aos novos tempos, sob a frieza da política. Essa ideia será explicitada meses depois em outro discurso na *Accademia di Belle Arti* em Perugia, quando então Mussolini declara oficialmente a necessidade de “uma arte fascista”, uma arte de Estado. (PERILLI, 2000, p.54). Para que a ideia de Mussolini, com relação à arte, pudesse concretizar-se era, pois, necessário recorrer à proposta de “parar no tempo” o avanço das ideias inovadoras, e seguir o tradicionalismo guiado pelo regime.

Depois da I Guerra Mundial, restou o vazio da irracionalidade da destruição, havendo uma exigência do retorno à razão na reconstrução da sociedade. E isso, politicamente, favoreceu a instauração do regime fascista. Com o fascismo imperando, alguns movimentos adaptaram-se às exigências do regime e ao mesmo tempo a um novo modo de se pensar a função da arte. Como foi o caso do *Gruppo 7* que se formou em 1926 em Milão. Entre seus integrantes encontramos em relevância o arquiteto Giuseppe Terragni (1904-1943), Manlio Rho (1901-1957), Mario Radice (1898-1987), e outros. Este movimento surgiu no âmbito da arquitetura, paralelo ao movimento *Novecento* ocorrido nas artes visuais. O *Gruppo 7* se apresentou ao público em 1927 com quatro artigos publicados na revista “*Rassegna Italiana*”, artigos que foram considerados como o manifesto do *Razionalismo Italiano*. Em 1930 o grupo estendeu-se ao M.I.A.R. (*Movimento Italiano per l’Architettura Razionale*) com sede em Milão, Turim e Roma. Desde o início procurou encontrar no fascismo o motor inovador tentando associar o estilo racional com aquele fascista.

Em várias cidades do norte do país, surgiram outras manifestações significativas no campo da arte. Os anos trinta foram sem dúvida anos heróicos para a arte abstrata de Milão e Como, resultando num dos períodos de intensos debates sobre representação artística italiana.

É singular citar o artista de Rovereto di Trento, Carlo Belli (1903-1991). Um artista de direita, mas com ideias de oposição ao fascismo. Muito conhecido principalmente pelo livro «*Kn*» publicado em 1935, considerado o manifesto italiano do abstracionismo muito apreciado por Kandinsky que o considerou como “o evan-

3. A *Galleria Pesaro* foi fundada em 1917 pelo hebreu Lino Pesaro. A atividade durou até dezembro de 1937, quando então na última exposição do grupo foi anunciado o suicídio de Pesaro, e daí o grupo se dispersou.

4. Em 1926 se consolidam os sindicatos fascistas das belas artes, que estimulavam à concorrência interna agravando os contrastes e estimulando o nascimento de grupos regionais: o mais importante destes era composto por artistas toscanos e encontrava apoio no crítico militante Farinacci, que influenciou o jornal de crítica fascista, o seu guia oficial para opor-se com força ao *Novecento* e impor-se como o único grupo capaz de produzir uma arte fascista oficialmente reconhecida pelo regime.

5. *La Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente* (Sociedade das Belas Artes e Exposição Permanente), é conhecida como Permanente, é uma instituição moral, histórica associação artística e cultural milanesa.

gelho da arte abstrata”.⁶ (NOTTE, 2001). Sua pintura se encontrava engajada claramente ao movimento russo denominado Suprematismo (1915), cujas forças encontrava-se nas formas geométricas puras e autônomas - a supremacia do puro sentimento, presente também nas teorias de Kandinsky.

Dois importantes grupos de artistas firmaram-se com relevância no norte da Itália no final dos anos 1920 e início dos anos 1930: um se formou entorno às teorias de Belli, o *Gruppo Il Milione*, que se configurou em torno da galeria homônima em Milão, dentre seus participantes estavam: Mauro Reggianti (1897-1980) e Lucio Fontana (1899-1968). Outro grupo formou-se na cidade de Como, *Astrattisti Comaschi*, inspirados na teoria do arquiteto Giuseppe Terragni (1904-1943), ex-integrante do Gruppo 7, e os pintores Manlio Rho (1901-1957) e Mario Radice (1898-1987) e outros.

A década de 1930 no norte da Itália foi um cenário de movimentos artísticos emergentes. Depois do surgimento de movimentos como *Novecento*, *Gruppo 7*, M.I.A.R., e o grupo *Il Milione*. Surgiu em Milão, especificamente em 1939, a partir de um grupo de jovens artistas, o *Movimento di Corrente* que se constituiu em torno da revista *Vita Giovanile* fundada em Milão em janeiro de 1938 por Ernesto Treccani, seu diretor. (BELLONI, s/d). Faziam parte dos integrantes entre outros: Renato Birolli (1905-1959), Renato Guttuso (1911-1987), Ennio Morlotti (1910-1992), Ernesto Treccani (1920-2009), Emilio Vedova (1919-2006). A proposta do grupo era apoiar-se no expressionismo alemão, rico de emoção, recusando ao abstracionismo, mesmo havendo entre eles alguns integrantes simpatizantes ao abstracionismo que depois da guerra seguiram a tendência abstrata. A partir de 15 de outubro do mesmo ano, a revista mudou seu nome para *Corrente di Vita giovanile*, nome mantido até 31 de março de 1940 quando foi fechada pela polícia do regime fascista. Embora com a revista fechada, o grupo continuou suas atividades expositivas na *Bottega di Correnti* que posteriormente tornou-se a *Galleria di Corrente*. As atividades desenvolvidas no interior da galeria, que perduraram até o fim da Guerra, apresentavam ideias embasadas nas tendências do expressionismo social e na transformação picassiana. As ideias giravam em torno das disputas entre os defensores de uma linguagem ainda expressionista e os proponentes da linguagem pós-cubista.

O grupo milanês *Corrente* opunha-se radicalmente aos conservadores, tendo sido perseguido pelo regime fascista. Em texto, Perilli explicou suas diferenças e relatou a perseguição sofrida afirmando que se tratava de “uma linha de pesquisa anti-novecentista, considerada “degenerada” e, portanto proibida pelo o fascismo”. (PERILLI, 2000, p. 53).

Com o fim da II Guerra e a consequente derrota fascista, o grupo *Novecento* sai de cena, e já em 1946, surgiu em Milão um importante manifesto: *Il Manifesto del Realismo*, conhecido como *Oltre Guernica* (Pós Guernica). A expressão *Oltre Guernica* justifica-se por decretar a obra de Pablo Picasso como divisor de águas entre o antes e o pós-cubismo na referência cultural, artística e política dos movimentos de vanguarda, cuja linguagem suscitou, como em nenhum outro movimento artístico, confrontos e crescimento para muitos artistas. (BELLONI, s/d). O propósito era sair do empenho das razões políticas e combater a necessidade de nexos entre a realidade e a escolha expressiva do figurativo. O Cubismo foi, na história da arte moderna, a primeira efetiva ação de ruptura. (ARGAN, 1977, p. 510). Alguns dos integrantes do extinto grupo *Corrente* uniram-se a esse novo manifesto como os artistas Morlotti e Vedova. O manifesto foi publicado em 1946 no 2º volume da revista milanesa “*Argine Numero*”. (PERILLI, 2000, p.54). Neste mesmo ano foi fundado em Veneza a *Nuova Secessione Artistica Italiana* (Nova Secessão Artística Italiana), reafirmando uma arte diferente daquela trazida pelo fascismo. O manifesto do movimento foi assinado por um vasto grupo heterogêneo de artistas, apoiado pelo crítico veneziano Giuseppe Marchiori (1901-1982) e pelo *marchant* e diretor da *Galleria Spiga* de Milão Stefano Cairola (1897-1972). Estavam comprometidos com o manifesto as cidades de Veneza, Roma e Milão. A primeira exposição do grupo aconteceu na *Galleria della Spiga* em Milão em julho de 1947 (mesmo ano em que houve a exposição em Roma do *Gruppo Forma*). Desta exposição participaram somente os artistas mais significativos do período sucessivo ao

6. “Kn” é o nome do livro que Carlo Belli escreveu teorizando a absoluta necessidade da existencialidade, de um purismo abstrato quase acético. Isso significa que a pintura é aquela que “*deriva da combinação (K) da cor com a forma: K que tem n aspectos*”. É o teorema da nova arte abstrata. Para Belli não servia nem mesmo o título, nem a assinatura dos autores, nem mesmo a data e, sobretudo sem nenhuma referência humana. (QUODIANO LOCALE TARENTINO)

Novecento. Nesta ocasião, por sugestão de Renato Guttuso, a *Nuova Secessione Artistica Italiana* adotou a denominação *Fronte Nuovo delle Arti* (*Frente Nova das Artes*), porque segundo ele, o novo nome dava ênfase à ideia de construir um movimento aberto, uma “frente” unida por diferentes forças sem empenho estético. Desta forma evidenciava a abertura do movimento, principalmente com a adesão do grupo dos artistas romanos, como se diz em italiano, romanos “por adoção” (porque não nasceram em Roma), são eles: Antônio Corpora (1909-2004), Pericle Fazzini (1913-1987), Giulio Turcato (1912-1995) (já assinantes do Manifesto neo-cubista) e Nino Franchina (1912-1987).⁷ Uma especificidade genérica, como propunha o manifesto. (PERILLI, 2000, p.92). Este grupo apresentava uma linha de pesquisa mais moderada, menos radical em suas propostas estéticas, ativando uma ação promocional das ideias com exposições e iniciativas. Segundo Perilli (2000, p.11) o grupo reunia artistas de mesma geração em torno de uma linguagem neo-cubista, independentemente de suas diferenças expressivas individuais. O Grupo se desfez em 1950 devido às divergências de linguagens.

O debate artístico entre Milão e Roma foi rico para o cenário artístico italiano no Pós-Guerra, uma vez que abriu caminho para a mudança efetiva da arte italiana frente ao conservadorismo da arte como meio de expressar necessidades da nova sociedade. De um lado, parte dos artistas milaneses defendendo o realismo socialista e o expressionismo social, e do outro, o romano, defendendo a total abstração das formas da realidade a partir do racionalismo presentes nas formas geométricas. Ao final, uma oposição entre *realismo social* e *formalismo*. Tal polarização ocorreu provavelmente pela inconsistência programática do *Fronte Nuovo delle Arti* desencadeando fortes conflitos, inclusive pessoais entre seus participantes. Soma-se a isso rivalidades pessoais suscitadas pela adesão do grupo romano de artistas já seguidores do Manifesto neo-cubista. Assim, depois de 1948 assiste-se um racha interno do *Fronte Nuova delle Arti*, dividindo-se em dois grupos: os defensores do realismo social e os defensores da abstração concreta.

O ambiente artístico milanês não se enrijeceu em torno do realismo social, permitindo o surgimento de um movimento artístico de defesa da arte concreta. Surgiu em Milão em 1948 o MAC (*Movimento per l'arte Concreta*), posterior ao grupo romano *Forma*, justamente no momento que o *Fronte Nuovo delle Arti* se dividia inteiramente. Fizeram parte alguns dos protagonistas do abstracionismo italiano dos anos 1930 como Bruno Munari (1907-1980), Anastasio Soldati (1896-1953) e Gillo Dorfles (1910-), o teórico do movimento. Este grupo defendia a construção de uma “nova realidade” das formas e das cores, como uma visão estranha a qualquer intenção social e implicação ideológica. (PERILLI, 2000, p.12). Ao definir os abstracionistas milaneses, diferenciando-os daqueles romanos, Achille Perilli escreve em seu artigo na revista *Forma 1* intitulado *Astrattisti a Milano*, afirmando que os abstracionistas milaneses colocam o problema da forma de modo completamente diferente do deles, enquanto para eles (romanos) a forma, devido ao seu pertencimento à realidade, é considerada no seu ambiente, para os abstracionistas a forma tem um valor em si. (PERILLI, 2000, p.50). Contudo a base em ambas as propostas artísticas, milanesa e romana, era o racional e não o sentimental como propunha a arte do expressionismo social, de modo que: “O abstracionismo não tem nada a ver com a posição desse gênero. A forma tem valor em si mesma sem nenhum resquício freudiano ou evocativo.” (PERILLI, 2000, p.90).

Além de movimentos artísticos e manifestos, as galerias tornaram-se importantes centros culturais. Promotoras de exposições, de conferências, de concertos de autores italianos e estrangeiros, foi o caso da galeria *Cometa*, inaugurada em 1935 em Roma, com uma mostra de desenhos de Corrado Cagli (1910-1976). A galeria *Cometa* foi fechada em 1938 pelo regime fascista por motivos políticos e raciais, Cagli era hebreu. (PERILLI, 2000, p.52). A então extinta galeria continuou, porém, com a atividade de editoração ao longo dos anos. Anos depois, em 1979, a partir do estímulo de De Libero, e Giuseppe Apella e Giovanni Battista Ferri, foram incrementadas as Edições da *Cometa* através do periódico “*Associazione Amici della Letteratura e dell' Arte*”, e que permanece até hoje.

7. Antônio Corpora e Nino Franchina possuem obras no acervo do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes (MAMM) em Juiz de Fora-MG. Antônio Corpora: uma gravura, s/ título, 1959; duas pinturas, ambas S/título, 1960 e 1971 - Franchina, uma escultura, S/título, 1958.

O abstracionismo italiano do pós-II Guerra se diferenciou daquele francês, talvez por não buscar suas fontes somente no Cubismo, mesmo tendo correntes artísticas italianas pós-cubistas, picassianas, mas as fontes da abstração italianas são mais fortemente identificadas no Suprematismo e no Construtivismo russo. O próprio Perilli (2000, p.80) afirma isso quando diz: “*a lembrança, ainda que mais distante, do ideal construtivista de Tatlin e de El Lisitszkij, era o substrato ideológico sobre o qual nos movíamos.*” Mais que a fragmentação dos planos cubista e as cores esculpidas no vácuo do suporte, interessava ao movimento italiano, sobretudo romano, a forma pura, mesmo havendo um interesse ao seu em torno. Assim, afastaram-se do expressionismo abstrato gestual de Jackson Pollock (1912-1956) que se resume na razão intuitiva, decorrente do expressionismo e surrealismo europeus, para aproximarem-se das pesquisas sobre a forma concreta, enquanto fruto de uma razão discursiva.

Em Roma a ideia da total abstração da forma iniciará um percurso singular a partir da iniciativa dos três amigos artistas romanos, Achille Perilli, Mino Guerrini e Piero Dorazio, quando então organizaram a primeira mostra, ainda no *Liceo* em 1945. Achille Perilli, com seus dezoito anos, desde então não parou mais de pintar, fundar revistas, reunir grupos, participar de polêmicas no campo da arte. (PERILLI, 2000, p.19).

Achille Perilli e sua insana geometria

O movimento de renovação do Pós-Guerra da arte italiana centrado no resgate do tecido cultural e artístico do país possibilitou o surgimento de vários grupos de jovens artistas. Entre os quais, um dos mais significativos do pós Guerra, na visão de Achille Perilli, foi o grupo romano denominado *Forma*. Seus integrantes, autodenominados *formalistas*, sem renunciar ao engajamento ideológico, defendiam a autonomia da forma, a busca do livre processo criativo, uma arte apta a projetar uma sociedade livre. Era esta a pauta ideológica do grupo. Assim em março de 1947, Achille Perilli e mais sete artistas, fundaram a revista *Forma 1*. Entre os integrantes do grupo encontram-se: além do artista Achille Perilli; o escultor Piero Consagra (1920-2005); o pintor, roteirista e diretor de cinema Mino Guerrini (1927-1990); o pintor e escultor Ugo Attardi (1923-2006); o pintor Antonio Sanfilippo (1923-1980); Carla Accardi (1924-2014) (a única pintora do grupo); o pintor Piero Dorazio (1927-2005) e o pintor Giulio Turcato (1912-1995).⁸

O artista Achille Perilli nasceu em Roma em 1927, onde residiu por um longo período de sua vida. A partir dos anos 1980 ele passou a residir e a operar entre Roma e Orvieto (uma pequena cidade próxima a Roma), onde vive atualmente com a sua esposa Lucia Latour, com a qual teve uma filha Nadja Perilli.

Interessar-se por este artista significa dirigir a atenção para uma produção artística singular, diferente do que se conhecia no campo da arte do realismo social italiano vigente na época do fascismo até os meados dos anos 1950.

Perilli, quando jovem, foi um artista militante das formas abstratas. Transitou pela total abstração da figura da realidade, passando pela arte concreta, pela abstração informal (entende-se aqui por “informal” como o gesto natural da linha no sinal gráfico e não as manchas de cores como propunha o abstracionismo informal americano). Homem ativo e curioso, dedicou-se a muitos projetos. Muitos foram os testemunhos destas intensas atividades, seja no campo da pintura e da escultura, seja no campo da literatura e do teatro. Ele contribuiu de forma efetiva com a reflexão e construção do entendimento da poética formal - a supremacia da forma, tendo sido entre os romanos um dos mais polêmico defensor da abstração formal. Pesquisador do universo artístico, ele esteve sempre presente nos fortes debates artísticos e foi assíduo frequentador do círculo de intelectuais do qual faziam parte também Argan e Murilo Mendes. Uma pessoa atenta ao seu tempo, atenta ao que

8. Os artistas Achille Perilli, Carla Accardi, Piero Dorazio e Giulio Turcato, possuem obras no acervo do MAMM: Achille Perilli: três pinturas sobre tela “*La Doppia distesa*”, 1965, “*L’odore della sera*”, 1969, “*L’albero diamante*”, 1970 - Carla Accardi: uma pintura s/papel, s/título, 1963 - Piero Dorazio: duas gravuras, ambas s/título, 1964 e 1966; uma escultura, s/título e s/d e uma pintura *Sabará*, 1960 - Giulio Turcato: uma gravura e uma técnica mista; ambas S/Título e s/d.

se pode chamar de “premência de novas ideias”. Ainda que defendesse a autonomia da forma, sua obra reclamava uma nova sociedade, uma sociedade livre, enfim, pode-se afirmar que a sua Forma fala de seu tempo.

A emancipação da forma é, pois, uma ação inevitável no percurso histórico artístico, como reflexo das mudanças nas convenções artísticas de uma época. E no período de transição ao qual Perilli pertence não foi diferente. Muito provavelmente este momento herdou de um “passado recente”, partindo do Expressionismo e fortalecendo-se com a proposta cubista, a premissa da ruptura total com a representação da forma da realidade. Foi necessário não somente repaginar a ‘nova’ arte, mas conferir-lhe uma ‘nova’ forma estrutural impregnada de subjetividade nas suas soluções e nas suas interpretações.

O artista propõe alterar e renovar a ordem espacial indo de encontro ao realismo social vigente. Mas é pertinente lembrar que o propósito de se rebelar contra as forças políticas dominantes já se fazia sentir com o advir do movimento dadaísta em 1916, e isso é indiscutível. A partir daí, nenhum ideal teórico, nenhum princípio formal poderia mais definir a arte *a priori*. (BRITO, 2005, p.74). No que concerne ao desconforto trazido pelo dadaísmo, o crítico Ronaldo Brito (2005, p.75) descreve bem quando diz que: “A radical negatividade dadá, o escândalo surrealista e a vontade de ordem construtiva com suas diferenças irreduzíveis, tinham porém um ponto em comum: desnaturalizavam o olho [...]”, sobressaindo a não objetividade na representação artística.

Falar da obra de Perilli significa imergir em um universo formal geométrico, sem corresponder a nenhum resquício da raiz naturalística. “*Insane geometrie*” reporta ao catálogo do artista *Liberi segni, insane geometrie* em ocasião da sua exposição na cidade de Roma em 2006. Este catálogo foi uma base importante para a escrita deste texto.

Por que “insana geometria”? Segundo a crítica e historiadora de arte Claudia Terenzi (2006, p.18), trata-se da recusa de cada certeza *a priori*, pesquisa de novos métodos de configuração do espaço, através de conflitos e continuidade de formas em movimentos. Uma ruptura com a perspectiva que por séculos regeu a lei da representação da realidade utilizando instrumentos não reais, não correspondentes, não verdadeiros, logo, um sistema “repressivo” baseado numa convenção. E como contrapor esta convenção de uma leitura unívoca do espaço? Sugere: “*Tornar indecifráveis as mensagens, alterar os conteúdos, girar os significados, falsificar os conceitos [...] A estrutura da pintura, pois, é o nosso modo de compreender o mundo, a realidade, é a nossa ação sobre o terreno da fantasia, é o nosso alcançar a lua, a outra face da lua.*” (PERILLI, 2006, p. 18-19). Esta percepção complexa do espaço torna-se presente nas obras da década de 1970 (Fig. 1), com uma estrutura mais simples, figuras sintéticas e que tende a tornar-se mais complexas nas produções artísticas posteriores a este período, 1970-1980. (Fig.2)

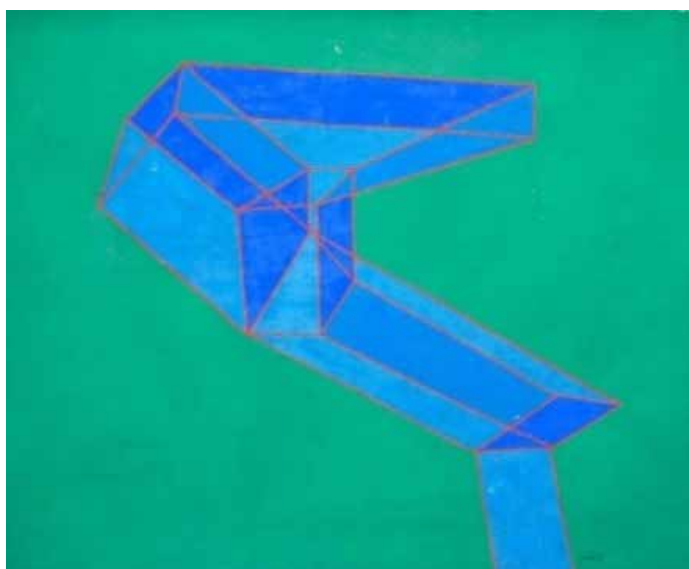


Figura 1 - Achille Perilli, *L'odore della sera*, 1969. Medida: 65 cm x 81 cm. Fonte: Acervo do MAMM/Juiz de Fora.



Figura 2 - Achille Perilli, *L'Albero diamante*, 1970. Medida: 32 cm x 44 cm. Fonte: Acervo do MAMM/ Juiz de Fora.

Observando as obras de Perilli dos períodos entre 1950-1970, é possível notar que, entre grafismo e as formas geométricas, há a premência por uma “nova” arte” evocando um mundo antinaturalístico. O caminho autônomo envereda-se pela estrada do subjetivismo. Perilli parte da sondagem sobre as problemáticas abertas pelas duas vanguardas do início do século XX, aparentemente antiestética - dadaísmo/surrealismo e construtivismo:

[...] fazendo conviver, desencontrar, interagir fantasia e lógica em ‘irracionais’ construções geométricas - estruturas inverossímil, complexas, ambíguas - que desde então e com diversas modalidades (à parte uma breve parêntese sinal- informal na segunda metade dos anos 50) acompanham a sua pintura. (CRISTALLINI, 2000, p. 17)

Foi a partir desta premissa de interagir fantasia e lógica que Perilli, enquanto um artista pesquisador da forma, “joga” com a complexidade e a ambiguidade semântica no seu *Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario* (1971) (Manifesto da Louca Imagem no Espaço Imaginário). O estudo do artista para a elaboração deste manifesto suscitou o desenvolvimento de suas teorias: A perspectiva é repressiva; O espaço Imaginário; A louca Imagem; Leis da Louca Imagem (subdivido em: Lei da estrutura automática; lei da maior complexidade; Lei do labirinto; Lei da ambiguidade das mensagens). O desenvolvimento contínuo da sua pesquisa gerou em 1975 um outro manifesto: *Machinerie, ma chère machine* (Maquinária, minha cara máquina) - a *Folle immagine* torna-se *Machinerie*. (PERILLI, 2006, p.56). Um artista comprometido com a pesquisa da forma, elaborou em 1982 efetivamente a sua *Teoria dell’ irrazionale geometrico* (Teoria do irracional geométrico), propondo configurar sua busca em formas ainda mais estruturadas, mais complexas, como o próprio Perilli define no seu manifesto:

A forma perde segurança e se transforma em um campo de rápidos movimentos, de furiosas mudanças, de inacreditáveis deformações que definem novas estruturas, inéditas e complexas, reguladas pelas leis que eu defini de tal modo no meu manifesto de 1975 de *Machinerie, ma chère machine*. (2006, p.59).

O manifesto *Machinerie, ma chère machine* foi publicado em 1975 no catálogo da exposição individual do artista na *Galleria Marlborough* em Roma.

O percurso da produção artística de Achille Perilli é acompanhado todo o tempo pela pesquisa na busca da configuração e da transfiguração da forma, seguidor das teorias de Henry Focillon, Wassily Kandinsky e Pau Klee. A forma pura, como base, e o espaço são elementos estruturais, senão essenciais de seu processo criativo. A forma é qualificada pela cor que caracteriza um formalismo essencial, um formalismo absurdo, mas ao mesmo tempo coerente. Coerente com a espacialização inusitada, descompassada. A cor? Luminosa, às vezes sobre um intenso fundo negro, às vezes em composições cromáticas contrastantes. Planos sobrepostos, incoerência da ocupação do espaço e da configuração da forma são partes integrantes de sua criação, sua obra segue uma linha construtivista, geométrica. Sua pesquisa estética se debruça no espaço da forma, e da forma no espaço, em movimentos e fragmentações numa organização que se identifica ao mesmo tempo com uma irracionalidade espacial, reporta ao surrealismo, ao cubismo, quando nos referimos a planos fragmentados. (Ver Fig. 1 e 2).

Achille Perilli seguiu no seu percurso artístico as formas geométricas, buscando na sua natureza objetiva e precisa a própria incoerência e, ao mesmo tempo, sua liberdade de expressão, liberdade do ir e vir como acredita ser possível. Para ele, assim como para Kandinsky (1990, p. 233): “A arte é o domínio do irracional, o único que resta aos homens num mundo esmagado pelo império da razão”. Perilli é o único artista vivo e em atividade do *Gruppo Forma 1*, ele consegue através da sua arte, transmitir a “suavidade” das formas camuflada pela disciplina estrutural. Sobre artista e forma, Kandinsky em seu texto “A arte atual está mais viva que nunca” afirma:

O artista ama a forma apaixonadamente, assim como ama seus instrumentos e o cheiro de terebintina, porque são meios poderosos de evocar o conteúdo. Mas esse conteúdo não é, obviamente, uma narrativa literária (que em geral pode fazer parte de um quadro ou não), senão a soma das emoções provocadas pelos meios puramente pictóricos. (KANDINSKY, 1990, p.219).

Achille Perilli seguiu a sua trajetória artística acreditando no potencial da não objetividade da arte, da desconfiância do óbvio. Ele defende sua obra como não sendo “geometrias”, mas “formas”, formas que se desenvolvem no espaço.

Hoje, próximo aos 90 anos, ele é um testemunho, um dos protagonistas da “construção” da história da arte moderna italiana do pós- II Guerra e do emergir da arte contemporânea na Itália. Entender o percurso artístico de Perilli possibilita-nos compreender melhor, através de sua amizade com o poeta Murilo Mendes, o ambiente intelectual romano do qual o poeta juiz-forano fez parte por dezoito anos, de 1957 a 1975, ano de sua morte. E isso só está sendo possível - sobre a relação Perilli e Murilo - devido às obras que se encontram na coleção do poeta a qual atualmente pertence ao acervo do MAMM em Juiz de Fora (Museu de Arte Moderna Murilo Mendes).

Referências

ARGAN, G. C. **Arte e Crítica de Arte**. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, Lda, 1988.

_____. **L’Arte Moderna 1770/1970**. Firenze: Sansoni, 1977.

BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (Org.) . **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CRISTALLINI, Elisabetta. Introduzione. In: **L'age d'or di Forma 1**. Roma: Edizione De Luca, 2000.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990

PERILLI, Achille. **L'age d'or di Forma 1**. Roma: Edizione De Luca, 2000.

_____. CATALOGO - **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006.

TRINI, Tommaso. Breve crônica sobre o segundo tempo da pintura italiana. In: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES - ROMA. EXPOSIÇÃO NACIONAL QUADRIENAL DE ARTE DE ROMA, EMBAIXADA DA ITÁLIA NO BRASIL. **Aspectos da pintura italiana do após- guerra aos nossos dias**. Roma: De Luca Edizione d'Arte, 1989.

TERENZI, Clauida. Lo spazio immaginario di Achille Perilli. In: **CATALOGO - Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006.

Sites visitados:

BELLONI, Giacomo. *Il Movimento di Corrente* (1934 - 1943). Disponível em: <<http://www.archivioarte.com/styled-57/styled-9/index.html>> Acesso em: 25/07/2015. (Tradução nossa).

_____. *Nuova Secessione artistica italiana e Fronte Nuovo delle Arti* (1946-1950). Disponível em: <<http://www.archivioarte.com/styled-57/styled-10/index.html>> Acesso em: 24/08/15. (Tradução nossa).

CALOI, Katia Caloi ; ORLANDI, Sandro. *Le origine dell'astrattismo in Itália"- "La bellezzadellanecessitàèmateriadicandalo per ilpubblicoabituatoallanecessitàdellabellezza".(da "Kn") - Carlo Belli - Rubrica per Art Weekly Report; Gennaio 2012, Area Research, Intelligence e Investor Relations Banca Monte dei Paschidi Siena*. Disponível em: <http://www.artantide.com/news_Articolo?idArticolo=1427> Acesso em 09/07/15. (Tradução nossa).

La Societá per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. Disponível em: < https://it.wikipedia.org/wiki/Societ%C3%A0_per_le_Belle_Arti_ed_Esposizione_Permanente> Acesso em 21 set.2015. (Tradução nossa)

NACHER, V. Giancarlo. *Il novecento artistico in Italia*. Disponível em: <<http://www.homolaicus.com/arte/900.htm>> Acesso em: 20 set. 2015. (Tradução nossa).

NOTTE, Riccardo. *L'astrattismo italiano*. (da: "Ideazione", Anno VIII, n.4, luglio-agosto 2001).Disponível em: < <http://www.fabriziocampanella.com/testi-critici.html>> Acesso em: 19 nov. 2015.

QUODIANO LOCALE TARENTINO. Crônica: *"Carlo Belli, l'arte come liberazione dello spirito umano."*, 15 março de 2011. Disponível em: < <http://trentinocorrierealpi.gelocal.it/trento/cronaca/2011/03/15/news/carlo-belli-l-arte-come-liberazione-dello-spirito-umano-1.3928429>> Acesso em: 20 set. 2015. (Tradução nossa).

RUSSO, Antonietta Chiara. *Il Novecento italiano*. Disponível em: <<http://www.finestresullarte.info/percorsi/2010/09-novecento-italiano-arte.php#cookie-ok.>> Acesso em: 24 agost. 15. (Tradução nossa).

Antropofagia e inversão hierárquica no *Abaporu*, de Tarsila do Amaral

Raíssa Varandas Galvão¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Esse artigo analisa as mudanças introduzidas pelo Movimento Antropofágico na representação da figura humana, traçando um paralelo entre o famoso quadro de Tarsila do Amaral, *Abaporu*, e o *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade. A pintura estudada apresenta-se como uma síntese das ideias do movimento antropofágico, na qual o corpo é visto de modo dessacralizado, livre das hierarquias, dos complexos e tabus. Defendo que o quadro *Abaporu* pode ser entendido como um retrato “anti-humano”, em que a figura representada não dispõe de sinais de identidade e a cabeça não se coloca mais como autoridade do corpo, permitindo uma valorização do “baixo-corporal”. Ao contrário do movimento natural perante um retrato, no qual somos levados a olhar primeiramente o rosto e depois o restante do corpo representado, na tela da artista somos levados a um movimento inverso, no qual o olhar repara primeiro o pé, para subir aos poucos pelo corpo até chegar, por último, à cabeça. Quando realiza isso, Tarsila promove uma inversão de hierarquia, de forma que a parte inferior do corpo é privilegiada em lugar da região superior, atacando e subvertendo, assim, o tradicional privilégio e a valorização que a cultura ocidental destina à extremidade superior do corpo e a tudo que essa representa.

Palavras-chave: Antropofagia; Modernismo; Baixo-corporal; Bakhtin.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a famosa tela de Tarsila do Amaral, *Abaporu* e discutir suas correspondências com o *Manifesto Antropófago* escrito por Oswald de Andrade, o qual viria a ser o cerne teórico do movimento antropofágico. Para melhor refletir a respeito do quadro de Tarsila, trabalharei com o artigo “O *Abaporu*, de Tarsila do Amaral: saberes do pé”, de autoria de Gonzalo Aguilar; assim como o capítulo de Deleuze e Guattari, “Ano Zero- Rostidade”, presente na obra *Mil Platôs* e os livros *A desumanização da arte*, de José Ortega y Gasset e *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin.

A história já nos é conhecida há muito: Tarsila estava decidida a oferecer ao então marido, Oswald de Andrade, um presente de aniversário especial, que lhe tocasse a sensibilidade, de forma que, em 11 de janeiro de 1928, ela acaba por presentear-lo com seu mais recente quadro. Logo que o presente foi recebido, Oswald convida Raul Bopp para conhecê-lo e impressionados e inspirados pelo homem plantado na terra representado na pintura, os dois amigos nomeiam-na *Abaporu*, que em tupi-guarani significaria “homem que come”. Decidem, por fim, criar um movimento em torno daquela obra, o que se concretizaria no *Manifesto Antropófago* escrito por Oswald de Andrade naquele mesmo ano. Desse modo, embora as questões apresentadas pelo movimento antropofágico sejam independentes do quadro que as inspirou, de certa forma todas se articularam em torno dele.

Gonzalo Aguilar convida-nos a pensar a pintura de Tarsila do Amaral enquanto pertencente ao gênero retrato, ou ainda, um retrato anti-humano no qual o rosto encontra-se apagado, destituído de traços e no qual

1. Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: raissa_vgalvao@hotmail.com

seu corpo remete a um corpo animal, com exceção dos pés extremamente humanos e detalhados, que no quadro ganham destaque, dando origem a uma figura dotada de uma gestualidade humana extremamente parodiada. Dessa forma, ao contrário do que se esperaria de uma pintura do gênero, Tarsila nos apresenta um homem sem rosto, despojado de seus sinais de identidade, próximo à desumanização. A essa característica do Abaporu, podemos associar as ideias defendidas por Ortega y Gasset no seu livro: *A Desumanização da arte*. O autor, ao tratar da arte moderna e das vanguardas que surgiam na primeira metade do século XX, as quais nomeia como “nova arte”, defende que esta tende à desumanização, distanciando-se cada vez mais do objeto e da realidade humana, propondo-se a deformá-la através da ruptura e destruição de seu aspecto humano. Nas palavras de Ortega y Gasset sobre a desumanização na pintura:

Não se trata de pintar algo que seja completamente distinto de um homem, ou casa, ou montanha, mas sim de pintar um homem que pareça o menos possível com um homem, uma casa que conserve de tal o estritamente necessário para que assistamos à sua metamorfose, um cone que saiu milagrosamente do que era antes uma montanha, como a serpente sai de sua pele. O prazer estético para o artista novo emana desse triunfo sobre o humano; por isso é preciso concretizar a vitória e apresentar em cada caso a vítima estrangulada (ORTEGA Y GASSET, 1991, p.43).

Dessa forma, Ortega declara o desprezo da nova estética por toda ingerência do humano na arte, de modo que os novos artistas buscariam se distanciar cada vez mais dos elementos que integrariam aquilo que ele classifica como a realidade humana habitual, tais como as pessoas, primeiramente, os seres vivos e por fim os objetos que configuram nossa realidade. A nova arte procuraria desligar-se, também, da própria expressão dos sentimentos e sensações humanas e pessoais, segundo Ortega: “O pranto e o riso são esteticamente fraudes. O gesto da beleza não passa nunca da melancolia ou do sorriso. E melhor ainda se a isso não chega” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p.50). Desse modo, tornar-se-ia possível a fuga dos recursos demasiado humanos em prol do que o autor nomeia como sendo uma “arte artística”, livre da subjetividade e, apta, enfim, para ser apenas arte. A esse respeito Ortega y Gasset afirma: “A aspiração à arte pura não é, como se costuma crer, uma soberba, mas sim, pelo contrário, uma grande modéstia. A arte, ao esvaziar-se do patetismo humano, fica sem transcendência alguma- como apenas arte, sem mais pretensão” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 82).

Assim, podemos perceber que o retrato anti-humano pintado por Tarsila do Amaral não aparece como manifestação isolada, mas como parte de uma tendência modernista de dissociar a arte do homem, desumanizando-a. Para empreender tal tarefa, a pintora utiliza-se da estilização, que de acordo com Ortega seria a melhor forma de deformar o real e, portanto, de desumanizá-lo; do apagamento dos traços de identidade e de expressão do rosto e da própria dessacralização do corpo humano, que é desnudado e levado até o limite da plasticidade.

Ainda sobre a face apagado do Abaporu, podemos mencionar o texto “Ano Zero- Rostidade”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os autores definem o rosto como uma superfície e um mapa, que surge do entrecruzamento dos eixos da significância e da subjetivação, fazendo parte, portanto, do sistema que Deleuze e Guattari nomeiam muro branco-buraco negro. Esse sistema, no entanto, não deve ser confundido com o sistema volume-cavidade, que seria próprio do corpo, uma vez que a cabeça estaria compreendida no corpo, mas o rosto não. De acordo com os dois filósofos:

Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal polívoco multidimensional- quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser sobre-codificado por algo que denominaremos Rosto (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 31).

Dessa forma, o rosto, enquanto sistema muro branco-buraco negro, rostifica a cabeça. No entanto, a cabeça só é rostificada na medida em que todo o corpo também o seja. Essa rostificação é produzida na humanidade, mas por uma necessidade que não é dos homens em geral, de forma que os autores defendem que o rosto não é animal, mas tampouco humano, apresentando-se, na verdade, como algo inumano no homem. Desse modo, o destino do homem seria o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, não por um retorno à animalidade ou à cabeça, mas pela possibilidade de devires que ultrapassem o muro e os buracos negros. Contudo, desfazer-se do rosto é tarefa difícil, uma vez que o rosto apresenta-se como organização extremamente forte e como uma política. Para Deleuze e Guattari:

Se desfazer o rosto é um grande feito, é porque não é uma simples história de tiques, nem uma aventura de amador ou de esteta. Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.53).

Assim, podemos ver no rosto apagado do Abaporu uma tentativa de Tarsila de desfazer-se do rosto e das rostificações do corpo enquanto organização e política, abrindo espaço em sua tela para o próprio devir.

Ao observarmos a pintura de Tarsila, logo notamos o contraste entre a cabeça pequena, despojada de rosto e o pé enorme e extremamente detalhado. Ao contrário do movimento natural perante um retrato, no qual somos levados a olhar primeiramente a face e depois o restante do corpo representado, na tela da pintora somos levados a um movimento inverso, no qual o olhar repara primeiro o pé, para subir aos poucos pelo corpo até chegar, por último, à cabeça. Quando realiza isso, Tarsila promove uma inversão de hierarquia, de forma que a parte inferior do corpo é privilegiada em lugar da região superior, atacando e subvertendo, assim, o tradicional privilégio e a valorização que a cultura ocidental destina à extremidade superior do corpo, e em especial à cabeça. Na pintura em questão, a cabeça não domina o corpo, possibilitando uma crítica à autoridade que ela comumente representaria. A inversão da hierarquia é justamente um dos instrumentos que Ortega y Gasset propõe como forma de desumanização da arte. Segundo o autor, tal inversão dar-se-ia na medida em que a arte trataria em primeiro plano, destacados de forma monumental, os mínimos acontecimentos da vida, assim como aqueles detalhes que estariam em menor importância na hierarquia, no caso de Tarsila, o pé.

Na sociedade ocidental a cabeça e a metade superior do corpo sempre foram vistas de modo privilegiado, de forma que a essa parte estariam sempre associadas ao nobre, às atividades de valor, às virtudes e a tudo que poderia ser classificado como espiritual e elevado, enquanto a metade inferior do corpo liga-se ao não-nobre, ao material, ao terreno, às entranhas, ao processo digestivo e às excreções que rebaixariam o homem. Como forma de demonstrar o que foi dito, podemos mencionar como exemplo um dos diálogos de Platão, no qual somos apresentados à ideia de que o homem teria sido criado, primeiramente, como uma esfera, que representaria a cabeça, tida como divina por governar o restante do corpo.

Bakhtin, em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, ao tratar do realismo grotesco presente na obra de Rabelais, fala-nos da distinção entre o alto e o baixo material corporal, demonstrando, contudo, a valorização que a cultura popular da época e que o realismo grotesco davam ao baixo corporal, carnavalizando e invertendo a ordem da cultura dita oficial, que privilegiava sempre o alto. Para o autor, o realismo grotesco trabalha com a lógica do revés, do mundo às avessas e com a permutação constante do alto pelo baixo, de modo que: “O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 2008, p.17). Este rebaixamento, do alto é visto sob aspecto positivo, uma vez que o baixo se associa à terra e, portanto, ao princípio de absorção, nascimento e ressurreição (terra vista como túmulo, ventre e seio materno), caracterizando o estado de metamorfose e renovação. A respeito, cito aqui uma passagem de Bakhtin:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre, a dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 2008, p.19).

Mais tarde, como nos mostra Gonzalo Aguilar, as vanguardas, assim como artistas e filósofos anteriores a estas, também se encarregariam da proposta de inversão da hierarquia dominada pela cabeça e de uma valorização do baixo-corporal. Aguilar cita o exemplo do escritor Georges Bataille, que interessado naquilo que ele denominava como “materialismo baixo”, questionava a hierarquização da cabeça sobre o restante do corpo, valorizando a horizontalidade e apresentando o dedão do homem como a parte mais importante de seu corpo. A partir dos escritos de Bataille, Roland Barthes passa a questionar-se a respeito de onde começaria o corpo, concluindo que ele não começaria na cabeça e sim no espaço do “não importa onde”, de forma que a hierarquização do corpo humano surge a partir da designação de um valor ao alto e ao baixo, à mão e ao pé. Segundo Gonzalo Aguilar:

As vanguardas recorrem aos pés num movimento generalizado de transformação do corpo humano: de inversão, de plasticidade (redimensionamento dos órgãos, a “pele de seda elástica”), de contato com o contexto (os pés contêm em si o deslocamento corporal), de crítica da autoridade (representada, tradicionalmente, pela cabeça) (AGUILAR, 2011, p.285).

De acordo com o autor, a partir do processo de inversão realizado pelas vanguardas, os membros inferiores converteram-se em antenas de sensibilidade, inspiração e pensamento. Ainda nas palavras de Aguilar: “Daí que em muitas obras visuais se possa observar a translação do olhar do retrato do rosto para o registro diagramático dos pés e de seu movimento” (AGUILAR, 2011, p. 285).

O pé e o corpo de proporções desmedidas do Abaporu, distanciam-no daquilo que Ortega y Gasset chama realidade humana, proporcionando à figura retratada as características de um corpo plástico e moldável que parece integrar-se à paisagem na tela. Corpo e a paisagem, através das curvas do desenho, misturam-se e devoram-se entre si, em um jogo de forças e intensidades que vivem igual processo de devoração. Assim, o homem retratado por Tarsila faz jus ao seu nome: Abaporu, homem que come. A respeito da devoração existente entre o corpo e ambiente, podemos mencionar a noção de Bakhtin do corpo grotesco que, através de suas ramificações, extensões, protuberâncias e orifícios encontra-se aberto para o mundo exterior, uma vez que não existem fronteiras entre eles, de forma que, os dois se misturam e corpo e meio realizam trocas nas quais o mundo penetra o primeiro e este devolve-se para o mundo. Nas palavras de Bakhtin: “O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 2008, p.277).

Essa ideia do corpo em troca constante com o mundo distingue-se da visão adotada pelo cânone moderno que enxerga o corpo humano como rigorosamente acabado e perfeito, portanto, fechado e isolado em relação ao ambiente e às pessoas que o cercam. Coloca-se ênfase na individualidade e autonomia do corpo em questão, traçando-se fronteiras nítidas entre ele e o mundo, “elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo o que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrecências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias, tapam-se os orifícios” (BAKHTIN, 2008, p.26). Assim, nos tempos modernos, as partes do corpo que ganham destaque são justamente aquelas que demonstram a sua individualidade através de suas funções expressivas, tais como: cabeça, rosto, olhos, lábios. Todos pertencentes ao “alto” corporal, enquanto os órgãos que representem aberturas para com o mundo e que compõem o “baixo” corporal, perdem sua significação.

Podemos, então, enxergar semelhanças entre o processo de troca constante entre o corpo grotesco descrito por Bakhtin e o mundo exterior e o processo de assimilação e devoração entre Abaporu e paisagem, presente

no quadro de Tarsila. Assim como em Bakhtin, o Abaporu, com suas curvas, apresenta-se como um corpo em movimento, no qual as fronteiras entre ele próprio e a paisagem se confundem. No entanto, se o corpo grotesco associa-se ao mundo principalmente por seus orifícios, o Abaporu, mais do que isso, devora-o com o pé.

Ao analisar o *Abaporu*, Gonzalo Aguilar nos chama atenção para a possível associação entre a figura pintada por Tarsila e a escultura de Rodin, o *Pensador*. Ao confrontarmos essas obras de arte, podemos notar as semelhanças entre a posição adotada pelo Pensador e aquela apresentada pelo Abaporu, ambos sentados, com a cabeça reclinada sobre a mão de maneira reflexiva. No entanto, enquanto a escultura se mostra extremamente realista e humana, o Abaporu é dotado de proporções desmedidas e de um corpo moldável, próximo à desumanização no sentido descrito por Ortega y Gasset. A pose do Abaporu, então, pode ser interpretada como uma paródia de o *Pensador*, com a diferença de que, enquanto o último concentra toda a sua tensão na cabeça, o primeiro “pensa com os pés” (AGUILAR, 2011, p.284), ou antes, pensa com o corpo inteiro. A paródia, enquanto recurso de humor, pode ser entendida como uma das ferramentas da “nova arte” identificada por Ortega y Gasset. De acordo com este, a arte carregada de humanidade trazia consigo o caráter de gravidade: “Era uma coisa muito séria a arte, quase hierática. Às vezes pretendia nada menos que salvar a espécie humana” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p.76). Foi a essa seriedade que a nova arte buscou combater, trazendo até ela o aspecto cômico, transformando a própria arte em piada, em um escárnio de si mesma, muitas vezes ridicularizando-a de modo que, como diz o autor: “Nunca a arte demonstra melhor o seu mágico dom como nesse escárnio de si mesma. Porque, ao fazer o gesto de aniquilar a si mesma, ela continua sendo arte e por uma maravilhosa dialética, sua negação é sua conservação e triunfo” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p.77).

Como é possível concluir até então, o tom de chiste presente na paródia, a quebra de hierarquia, a crítica da autoridade, a plasticidade e as demais características presentes na obra de Tarsila até aqui mencionadas, vão direto ao encontro das ideias vanguardistas e anarquistas de Oswald de Andrade, apresentando-se a estas últimas como figura representativa ideal.

Aguilar chama-nos atenção, também, para o fato do quadro analisado tratar-se de um nu, tema que se apresentava como recorrente aos membros do movimento antropofágico. Para Oswald, no matriarcado de Pindorama o homem antropofágico estaria livre de seus tabus, complexos e repressões, assemelhando-se ao homem nu e despido de sua máscara de civilizado: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud- a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 2011, p.74).

A reação contra o homem vestido é uma ideia constante em Oswald, em sua defesa de um corpo dessacralizado e não como um tabu, assim como ocorre na pintura de Tarsila do Amaral. Ao falarmos do homem nu, não podemos deixar de nos lembrar do famoso poema de Oswald de Andrade, “Erro de português”:

*Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena! Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português (ANDRADE, 1978)*

Podemos concluir, então, que a pintura de Tarsila do Amaral encontra-se em confluência com as ideias de Oswald de Andrade expressas no *Manifesto Antropófago*. Tarsila parece praticar a antropofagia em sua própria técnica, ao devorar aspectos das vanguardas europeias, criando uma linguagem plástica própria traduzida em motivos e formas brasileiros. Oswald enxergava nas pinturas de Tarsila o próprio princípio da antropofagia:

Se me perguntassem qual o filão original com que o Brasil contribuiu para este novo renascimento que indica a renovação da própria vida, eu apontaria a arte de Tarsila. Ela criou a pintura 'pau-brasil'. Se nós, modernistas de 22, anunciamos uma poesia de exportação, ela foi quem ilustrou essa fase de apresentação de materiais, [...] Foi ela quem deu, afinal, as primeiras medidas de nosso sonho bárbaro na Antropofagia de suas telas da segunda fase, A Negra, Abaporu... (ANDRADE, 2004)

A antropofagia antecede, assim, a sua teorização, de forma que, ao ser presenteado com o quadro pintado pela mulher, Oswald coloca em prática a sua própria teoria, devorando-o e produzindo algo novo a partir dos elementos de sua devoração.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **A Utopia Antropofágica**. Rio de Janeiro: Globo, 2011.

_____. Aspectos da pintura através de Marco Zero. In: **Ponta de Lança**. São Paulo: Globo, 2004.

AGUILAR, Gonzalo. O Abaporu, de Tarsila do Amaral: saberes do Pé. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, Joao Cezar de Castro. **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: Realizações, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 2008.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 33-61.

DOMINGUES, Beatriz Helena. Próspero devorando Caliban: Richard Morse e o modernismo brasileiro. In: **O Código Morse**: ensaios sobre Richard Morse. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano Zero: rostidade. In: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1996. v.3

MORSE, Richard. Brazilian Modernism, **Hudson Review**, vol. 3, n.3, Autum 1950, p. 447-452.

_____. **O Espelho de Próspero**: cultura e ideias nas Américas. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. Quatro poetas americanos: uma cama-de-gato. In: **A Volta de McLuhanaíma**: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. The Multiverse of Latin American identity, c. 1920-c. 1970. In: BETHELL, Leslie. **Ideas and ideologies in twentieth Century Latin America**: the Cambridge history of Latin America. Vol. 10. New York: Cambridge University Press, 1995.

NUNES, Benedito. A Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **A Utopia Antropofágica**. Rio de Janeiro: Globo, 1995.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 1991.

/// GT TEORIAS E PROCESSOS CRIATIVOS DAS ARTES VISUAIS

DATA: 26 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: TAMMY SENRA FERNANDES GENÚ (UFJF)



As versões de seguir vivendo na videoarte brasileira: contextos criativos após os fins

Thamara Venâncio de Almeida¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O artigo tem por intuito apontar algumas versões de fim da arte surgidas desde a década de 40, de modo a ligar o período de crise na arte às formulações que o crítico e historiador de arte Hal Foster propõe em suas formas de seguir vivendo na arte contemporânea. Procuramos apropriar das formulações do autor de forma a mapear algumas produções de videoartistas brasileiros, enfocando nas produções de Eder Santos, afirmando assim a teoria de Foster, mostrando que ela é flexível em outros meios específicos, como a videoarte. Dispomos um breve contexto do vídeo no Brasil em seus primórdios, ressaltando as suas três gerações de produtores. Das quatro versões propostas por Foster; a traumática, a espectral, a assíncrona e a incongruente, propõe-se aqui indicar e descrever produções de videoarte no Brasil, de modo a analisá-las de acordo com tais formulações. Devido à complexidade do suporte, o estudo se mostra importante ao realizar o levantamento de obras de vídeo no Brasil, mesclando com outros contextos teóricos da arte.

Palavras-chave: Fim da arte; Hal Foster; Eder Santos; Videoarte; Brasil.

Introdução

Partindo de uma fase de sensação de crises constantes na arte contemporânea, do período pós-guerra, e de grande dispersão da indústria cultural, as teorias formuladas sobre certo fim da arte se tornam corriqueiras. A mudança do modo de fazer artístico seja para o conceitual, em que há o abandono de um objeto artístico, prevalecendo o conceito, a ideia, ou a apropriação por artistas de novos suportes, sejam tecnológicos ou do cotidiano comum, se tornam temas de grandes mudanças dentro do campo da arte. Essa mudança, da lógica do moderno para o pós, com questões do campo ampliado formulado por Rosalind Krauss², nas quais não se define mais o que é escultura ou não, busca a definição de novos nomes para as criações vigentes do período. Vídeo e arte se fundem no final dos anos sessenta com produções de artistas que antes já vinham experimentando o cinema.

Para alguns autores, a crise se encontrava no grande crescimento da indústria cultural, na sua reprodutibilidade, e na perda do caráter único da obra. Para outros, o contexto de fim da arte estava ligado ao fim de uma dada narrativa histórica³, deixando bem claro que outras narrativas haviam e estavam surgindo. É dessas

1. Mestranda pelo programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduada em Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design do Instituto de Artes e Design da UFJF. Email: thamaravenancio@live.com

2. Ver artigo "A escultura no campo ampliado", Rosalind Krauss. Tradução: Elizabeth Carbone Baez.

3. Ver livro "O Fim da História da Arte – Uma revisão dez anos depois", Hans Belting. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

noções de fim da arte, que o autor Hal Foster, formulará meios na arte de seguir vivendo após um período conturbado da história. Ligando o início da videoarte no Brasil ao contexto de após o fim da arte, utilizaremos das formulações de Hal Foster para mapear e analisar algumas produções de videoartistas brasileiros que se encaixam dentro dessas. Ao escolher as obras procuramos dar enfoque nas produções de Eder Santos da década de 80, um dos artistas mais bem-conceituado do país, que contém obras em grandes acervos do mundo, seja no MoMA em Nova York, ou no Centro Georges Pompidou em Paris.

Eder Santos, artista que ganhou notoriedade no Festival Videobrasil⁴, possui uma vasta e densa produção em vídeo, sendo considerada uma das poéticas mais complexas e bem trabalhadas da história do vídeo nacional.

Das obras aqui analisadas, “Marca registrada” (1975) de Leticia Parente, “Mentiras e Humilhações” (1988), “Ritos e Expressão” (1988) e “Interferências” (1985) de Eder Santos, tentaremos encaixá-las nas quatro versões de Hal Foster em seu capítulo “Este funeral es por el cadáver equivocado”, sendo elas: a traumática, a espectral, a assíncrona e a incongruente. Uma vez procurando inserir a produção de videoarte em outros contextos teóricos dentro da história da arte, procura-se assim ampliar tais produções para fora do enquadramento fechado do vídeo e do cinema.

Argumentos criativos após os fins

É de uma vivência constante de uma situação de crise que Adorno se remete a tese Hegeliana do fim da arte, é diante disso que o autor decide se apropriar e desenvolver tal tema. Desde a década de 40, quando escreve a quatro mãos, juntamente com Horkheimer, a obra seminal “A dialética do esclarecimento”, no capítulo sobre a indústria cultural, já se fala sobre uma liquidação da arte pela indústria cultural, representando ameaça mortal a existência de obras de arte. E é em sua obra inacabada “Teoria Estética” que irá perseguir melhor essa temática, onde constata:

“(…) a arte e as obras de arte estão votadas ao declínio, porque são não só heteronomamente dependentes, mas porque na própria constituição da sua autonomia, que ratifica a posição social do espírito cindido segundo as regras da divisão do trabalho, não são apenas arte; surgem também como algo que lhe é estranho e se lhe opõe. Ao seu próprio conceito está mesclado o fermento que a suprime.” (ADORNO, 2008, p. 16)

A preocupação de Adorno percorre a liberdade alcançada pela arte, onde se desvincula totalmente do mecenato da igreja, da burguesia ou da nobreza, lançando-se cegamente ao mercado. Para ele é negativo, pois o mercado já está totalmente saturado de produtos da indústria cultural, não tendo percebido na época que o mercado se consolidaria em torno de novas figuras como os *marchands*, curadores, produtores e colecionadores.

No que tange a tese de fim da arte para Adorno, de acordo com o discurso do filósofo brasileiro Rodrigo Duarte⁵, ela apresenta dois polos: um polo pessimista, que é composto de dois subpolos; e um polo mais otimista, mais esperançoso.

O polo pessimista para Adorno no *mundo administrado*, que é a sociedade vigente denominada por ele, é constituído de duas ameaças principais à existência de obras de arte, que correspondem a um tipo de sociedade mais aberta ou mais fechada. Em uma sociedade fechada, que corresponde a regimes de poder totalitário, há constantemente o problema com repressão, coerção física, censura, onde muitas obras de arte morrem mesmo antes de nascer, exatamente pela falta de possibilidade de exibição, que acaba inibindo a criação, pela

4. Um dos primeiros festivais brasileiros de vídeo, é criado em 1983 para organizar, expor e legitimar o campo da videoarte – entre outras artes eletrônicas. Concebido por Solange Farkas, por quem é dirigido e curado até a atualidade, tem desde os primórdios a capacidade de exhibir, premiar, debater e intercambiar trabalhos de arte eletrônica nacional e internacional, tendo aparecido em um momento em que o vídeo ainda procurava um lugar de exibição para sua linguagem.

5. Vídeo da palestra: https://www.youtube.com/watch?v=I_1THJDnEyM

falta também de liberdade de expressão. Já em uma sociedade aberta, democrática, do *mundo administrado*, o que funciona como fator principal de ameaça a existência de obras de arte é a Indústria Cultural. Grosso modo, assim é denominado o polo pessimista para Adorno.

O polo esperançoso, ou otimista, seria um tipo de sociedade em que as pessoas dessem conta de si mesmas, que vivessem de forma criativa, fazendo da própria existência uma obra de arte. Essas duas formulações se imbricam um pouco em “Teoria Estética”, em que a ideia do fim da arte é ainda mais frequente.

Embora essa temática de fim da arte em Adorno, seja muito bem trabalhada e explicada; e claro, tratada de forma diferente de outros autores, o filósofo, de acordo com o contexto de fins em que estava vivendo, teria se precipitado, embora não estava de um todo errado, pois a crise era evidente. Adorno estava ciente de que o fim literal da arte não era uma realidade, como cita Rodrigo Duarte, a arte para o autor ainda tinha um papel importante a cumprir.

Após esse anúncio do fim da arte, o crítico de arte e professor de filosofia Arthur Danto, e uma série de outros autores, começam a discorrer sobre o tema, explicando que o fim que concerne, se refere a uma certa narrativa histórica da arte, ou seja, o que chega ao fim é a narrativa e não o tema da narrativa. Danto estabelece como marco do fim da modernidade, ao se deparar diante da caixa Brillo Box de Andy Warhol. É desse apagamento entre as fronteiras do que é uma obra de arte e as “meras coisas reais” que Danto irá discorrer, tratando também de transformações implícitas que o sistema da arte sofreu na criação, nas instituições e no público.

O crítico de arte e historiador Hal Foster trata de forma expandida outras versões do fim da arte surgidas posteriormente a de Adorno. Citando também Danto, formula as questões “O que vem após estes finais, ou talvez (se é que não ocorressem) em lugar deles? O mesmo que os *mekons* cantavam o fim do socialismo em 1989, podem estes funerais ser pelo cadáver equivocado?”⁶, ou seja, teria sido estas versões de fim da arte muito precipitadas? (FOSTER, 2004, pp. 125-126)

Sim, teriam. Embora Hal Foster siga um percurso diferente em seu capítulo, com a formulação de suas versões do seguir vivendo, nos adequaremos de suas versões para podermos traçar um percurso do desenvolvimento da videoarte no Brasil, encaixando tais formulações em contextos específicos da história. A possibilidade de seguir vivendo para Hal Foster não consiste

“(...) na repetição aberta dos inventos de vanguarda que caracterizaram a grande parte da arte de neovanguarda nos anos 50 e 60 (...), e também não na elaboração atenuada daquelas estratégias que caracterizaram grande parte da arte de neovanguarda dos 60 e 80 (...).” (FOSTER, 2004, p. 129)⁷

Ao contrário, tem como intenção tratar de obras comprometidas com transformações formais, na medida em que tais transformações tratem também de preocupações extrínsecas ao mundo da arte. Formas reflexivas que se abrem a temas sociais.

O autor separa em quatro categorias essas versões, sendo elas: a traumática; a espectral ou fantasmagórica; a assíncrona; e a incongruente. Sua primeira versão implica em uma experiência traumática, que é proveniente de experiências vivenciadas por guerras e conflitos, mais específico em suas palavras, “com o trauma da guerra e o holocausto nos anos quarenta”⁸, resultado da grande Segunda Guerra Mundial. Porém, para o autor, a sombra que paira sobre a arte contemporânea é mais literalmente espectral ou fantasmagórica, que “configura tanto a um morto que regressa como a um fantasma cujo esperado retorno se repita”⁹, ou em tais obras que se configura alguma perda de algo que não mais existe, ou procura recordar por meio de objetos ou

6. Tradução livre da autora. Original: “¿qué viene después de estar finales, o quizá (si es que no ocurrieran) en lugar de ellos? Lo mismo que los mekons cantaban el fin del socialismo en 1989, ¿pueden estos funerales ser por el cadáver equivocado?”

7. Original: “(...) en la repetición abierta de los inventos de la vanguardia que caracterizaron a gran parte del arte de la neovanguardia en los años cincuenta y sesenta (...), y quizá tampoco en la elaboración atenuada de aquellas estrategias que caracterizaron a gran parte del arte de la neovanguardia en los setenta y ochenta (...).”

8. Original: “(...) con el trauma de la guerra y el holocausto en los cuarenta.”

9. Original: “(...) configura tanto a un muerto que regresa como a un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez.”

signos antigos o espírito de um passado social. (FOSTER, 2004, p. 130; p. 135)

A terceira estratégia se baseia em uma montagem de formas assíncronas, que “consiste em fazer um novo meio a partir dos resíduos de velhas formas, e em manter juntos os diferentes indicadores temporais numa única estrutura visual”¹⁰. A quarta e última versão, a incongruente, consiste em repor vestígios de diferentes espaços, misturando coisas encontradas com inventadas. (FOSTER, 2004, p. 137)

Seguindo ainda a lógica do fim da arte, é claro diagnosticar que uma arte tradicional, clássica, vem sendo ao longo do tempo, afetada por novos avanços científicos e tecnológicos. Como já se sabe, essa crise na arte tradicional possibilitou a abertura para novas formas de criação, com a disseminação de novas mídias, que a cada década que se passava após o alastramento da indústria cultural, se tornava mais acessível ao público comum, sendo alvo fácil para artistas praticarem novas experimentações.

Um breve contexto do vídeo no Brasil nas primeiras décadas

A videoarte em seus primórdios, principalmente no Brasil, não foi de imediato aceita, passando por muitas dificuldades. Uma figura central, para sua expansão e amadurecimento da prática no país, foi o historiador, crítico e curador de arte Walter Zanini, grande entusiasta da videoarte. Enquanto diretor do MAC-USP viabilizou meios de expandir a prática, ajudando também na produção ao procurar adquirir no museu, em 1976, um equipamento de vídeo portátil para auxiliar os artistas.

O campo da videoarte brasileira passou por diversas transformações ao longo dos anos, em diferentes contextos políticos, culturais e econômicos. Os entusiastas da área, dividem a história da videoarte de acordo com os produtores que surgem ao longo dela, separando em três gerações de videoartistas. A primeira geração, com produções ligadas a performance, em estágio de experimentação com o suporte, em que predomina o confronto do corpo do artista com a câmera. A segunda geração, com criações, ora com embates, ou em concomitância com a televisão, em que estabelecem um frequente diálogo. E a terceira geração, que podemos ver surgir a criação de novas poéticas para o vídeo, sintetizando as outras gerações.

A partir dos anos 1980 desenvolve-se um ambiente mais propício à produção, exibição e distribuição, anteriormente sendo afetado pela ditadura militar, implantada em 1964, permanecendo até 1985 no poder, fato que dificultou uma maior expansão do vídeo por inúmeras razões. Será nessa geração de artistas, com criações mais em concomitância com os circuitos das artes visuais, que veremos surgir novas estratégias que foram importantes para consolidar a videoarte como campo específico na arte contemporânea.

Os videoartistas desse período estão menos preocupados com problemáticas locais, sendo a criação voltada mais para temáticas de interesse universal, estabelecendo um vínculo maior com a produção videográfica internacional. Sobre essa terceira geração, Arlindo Machado irá dizer que:

“(...) não representa propriamente uma virada radical de estilo, forma e conteúdo em relação às outras duas fases já vividas pelo vídeo. Na verdade, essa nova geração, que desaponta publicamente nos anos 1990, tira proveito de toda a experiência acumulada, faz a síntese das outras duas gerações e parte para um trabalho mais maduro, de solidificação das conquistas anteriores. A maioria dos representantes dessa geração vem do ciclo do vídeo independente.” (MACHADO, 2007, p. 19)

Enquanto alguns têm suas obras consagradas internacionalmente, como Éder Santos e Sandra Kogut, outros, como Lucas Bambozzi e Walter Silveira, - menos conhecidos no exterior - são bastante aclamados no panorama cultural brasileiro. Éder Santos pode ser considerado, atualmente, como um dos mais conhecidos e difundidos artistas brasileiros da videoarte, sendo o principal incentivador das gerações seguintes. Santos

10. Original: “(...) consiste en hacer un nuevo medio a partir de los residuos de viejas formas, y en mantener juntos los diferentes indicadores temporales en una única estructura visual.”

produziu a maior parte de sua obra na produtora que criou com seu amigo Marcus Vinicius Nascimento, a Emvideo¹¹, e possui doze obras no catálogo da maior distribuidora de vídeo internacional, a *Electronic Arts Intermix*¹², de Nova York.

No contexto brasileiro da videoarte, Christine Mello irá perceber, que será 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, 2008, p. 60)

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. Porém, desde os seus primórdios a linguagem tecnológica é vista não apenas em seus usos artísticos, mas também como uma alternativa para a reflexão cultural, social e filosófica, ou seja, formas reflexivas que se abrem a temas sociais, assim como diz Hal Foster.

No entanto, será exatamente nesse contexto de sistema fechado, com uma ditadura vigente no país que encontraremos obras de videoarte ligadas a primeira versão de seguir vivendo de Hal Foster. Como constata Arlindo Machado, “a maioria dos trabalhos produzidos pela primeira geração de realizadores de vídeo brasileiros consistia basicamente no registro do gesto performático do realizador”, em muitos casos sendo basicamente o confronto da câmera com o corpo do artista. (MACHADO, 2010, p. 31)

Análises das obras

Em “Marca Registrada” (1975), de Letícia Parente, a artista borda com agulha e linha na planta dos pés as palavras “Made in Brasil”, com a câmera fixada em um *big close up*. Obra marco da história do vídeo brasileiro aponta muitos fatores ligados ao contexto cultural e político da época. A ação da artista, de sentido simbólico, pode estar intrínseca a uma experiência traumática, aprofundada pelo governo repressor, e pelas mortes promovidas por ele. Letícia, em seu vídeo, trata de muitas contradições presentes no período: a tristeza e a esperança, a nacionalidade e o estrangeiro, a mulher e o patriarcalismo, a obra de arte e a mercadoria.

A ironia na videoperformance “Marca Registrada” é manifesta, atacando várias noções, conceitos e valores dos anos 70. Uma vez que o discurso vigente em sua prática artística é a identidade cultural, o desprezo se torna evidente devido ao local em que decide bordar as palavras.

Desde os anos 80 até a atualidade, possuímos um evento importantíssimo para discutir e exibir trabalhos de arte eletrônica brasileira e internacional, o Festival Videobrasil. No contexto de difusão estabelecido por ele, em meados dos anos 1980 e 1990 surgem novas expressões, como a de Éder Santos. Criador de vídeos considerado uma das poéticas mais densas produzidas no Brasil.

A evocação da memória encontrada no vídeo “Mentiras e Humilhações” (1988) de Eder Santos são literalmente espectrais. A obra mistura linguagem poética e imagens em super-8, lembrando a memória e seus fantasmas. As imagens da casa e seus respectivos cômodos são preenchidos com uma luz quase etérea, so-

11. No ano de 1979, devido à curiosidade pelo vídeo, Eder e Marcus convidam especialistas de São Paulo para dar um curso básico de vídeo no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Devido à inquietação no momento, e grande curiosidade pelo suporte, desistiram da tentativa de chamar pessoas de fora e começaram a lecionar os cursos eles mesmos. A partir disso, criaram a produtora de vídeo independente EMvideo – “E” de Eder e “M” de Marcus -, que auxiliava na produção amadora de vídeo, ensinando os interessados pela mídia a programar, gravar da televisão, editar, entre outras funções.

12. Obras na distribuidora: A Europa em 5 minutos (1986); UAKTI – Bolero (1987); Mentiras & Humilhações (1988); Rito e Expressão (1988); Não vou à África porque tenho plantão (1990); Essa coisa nervosa (1991); Janaúba (1993); Enredando as pessoas (1995); Tumitinhas (1998); Framed by Curtains (1999); Projeto Apollo (2000); Neptune’s Choice (2003).

brepostas em aparições de imagens que se remetem ao presente, tais imagens recorrem a visões de memória que o artista tem pretensão de evocar, implícitas nas palavras faladas de uma senhora em voz *off*, onde recita o poema “Liquidação” de Carlos Drummond de Andrade¹³. Apresenta um retrato da decadência de famílias tradicionais falidas, mostrando em vez de um ritmo alegre de uma família numerosa, com suas festas, recepções e reuniões, a vida em *slow-motion*, onde tudo cheira a passado.

Essa hibridização entre vídeo e poesia, de acordo com Arlindo Machado é uma das conquistas mais interessantes da videoarte, onde se recupera o texto verbal inserindo-o no contexto da imagem, descobrindo assim novas relações significantes entre códigos aparentemente distintos. No Brasil, foram os concretistas e seus herdeiros, que anteriormente mais investigaram essas relações, tendo a videoarte herdado esse legado.

Ao mesclar lembranças do passado da casa, com o presente, Santos está materializando algo que talvez não exista mais, mas que de alguma forma ficou marcado em sua memória, e dessa forma se obstina a seguir vivendo, apesar de que possa não mais subsistir materialmente.

Em “Rito e Expressão” (1988), videoinstalação do mesmo artista citado acima, a busca por resgatar um momento perdido na história reconstruindo um ato do passado se encaixa na montagem de formas assíncronas. A obra é composta de um vídeo sobre a reconstrução da igreja barroca do Rosário, de Ouro Preto, pelos negros, com projeção em oito monitores, incluindo um poema de Affonso Ávila que fala das curvas do Barroco, misturando diferentes indicadores temporais em uma única estrutura visual. A evocação da história cultural da igreja, um edifício Barroco construído no séc. XVII, remete a um passado cultural e sociológico específico, pertencente à cultura negra africana. Santos recorre ao primitivo utilizando de materiais usados pelos negros na construção, como terra, madeira, pedra, ouro e tinta. O humano, o social e o cultural encontram-se no vestuário africano e em seus objetos rituais.

Ao se apropriar de tais materiais, objetos e vestimentas próprias da cultura africana, Santos está naturalmente memorando um passado africano de rituais e costumes praticamente extintos. Além de levantar questões históricas de um passado, o videoartista evoca um retorno a uma sociedade escravocrata, de uma cultura submissa que deixou muitos vestígios dela em nosso país. Por mais que a igreja ainda exista, o gesto de reconstruir, de reencenar algo do passado remete a uma vontade de resgatar algo perdido na história social, servindo também de fonte de conhecimento, no sentido de que muitos desconhecem tal fato histórico.

Em 1984, Eder Santos, realizou seu primeiro vídeo experimental “Interferência”, onde registra, diretamente da tela da TV, uma exposição de cartões postais com uma câmera fotográfica. Ao se apropriar de imagens tiradas da mídia televisiva e transportando para a linguagem do vídeo, Santos, com seus ruídos, desconstruções e “interferências” na imagem, está fazendo uma crítica ao formato bem-acabado da televisão. Com o vídeo, ele se apropria de imagens de outra mídia, e além de deslocá-la e dispersá-la, trata-a de forma irônica. Encaixa-se perfeitamente na última versão, a incongruente.

Os exemplos aqui apresentados e analisados estão ligados a evolução da história do vídeo brasileiro, embora sejam ainda totalmente insuficientes para traçar um panorama mais rico de informações devido as delimitações de um artigo. Procuramos citar outros artistas, embora dando ênfase em Eder Santos. Aos poucos, procuramos mapear e pesquisar suas produções, a fim de que torne mais conhecida pelo público em geral, pois o videoartista, já é no momento, muito indicado nas bibliografias básicas sobre vídeo brasileiro, porém suas obras pouco discutidas e analisadas.

13. “A casa foi vendida com todas as lembranças / todos os móveis todos os pesadelos / todos os pecados / cometidos ou em via de cometer / a casa foi vendida com seu bater de portas / seu vento encanado sua / vista do mundo / seus imponderáveis / por vinte, vinte contos.”

Considerações finais

Atualmente, no Brasil, há uma densa produção de videoarte que se manifesta rapidamente. Dentre as obras citadas, muitas outras produções se encaixariam, necessitando de mapeamento. As teorias ligadas a videoarte são naturalmente muito específicas, onde encontramos a necessidade de mesclá-la com a teoria do autor Hal Foster, conectando-as ao contexto de fim da arte. Aos poucos, pesquisadores, historiadores e críticos de arte realizam levantamentos e análises de tais obras, tornando-as mais conhecidas, pois devido à complexidade do suporte elas são de difícil visualidade e acesso. Resta aos teóricos realizar um trabalho conjunto de dispersão escrita dessas obras, a fim de torná-las mais conhecidas e estudadas.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ADORNO, Theodor W.. **Teoria estética**. Lisboa: Ed. 70, 2008.

CRISTINA, Freire (Org.). **Walter Zanini: Escrituras críticas**. São Paulo: Ed. Annablume/MAC-USP, 2013.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FOSTER, Hal. **Este funeral es por el cadáver equivocado**. In: Diseño y delito. AKAL, 2004.p. 123-169

FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

JAPPE, Anselm. **Sic transit gloria artis: O fim da arte segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord**. Ed. Centelha viva, 2008.

MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in brasil: Três década de vídeo no Brasil**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.

MACIEL, Kátia; REZENDE, Renato. **Poesia e videoarte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FUNARTE, 2013.

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

Artigos

DUARTE, Rodrigo. **O tema do fim da arte na estética contemporânea**. Link: <http://pt.scribd.com/doc/192292039/Tema-do-fim-da-arte-na-estetica-contemporanea-Rodrigo-Duarte#scribd> consultado em: 13/08/2015

MACHADO, Arlindo. **Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina**. In: Significação – Revista de cultura audiovisual, n. 33, 2010, USP, Brasil. p. 21-40.

_____. **O vídeo e sua linguagem**. In: Dossiê Palavra/Imagem, n. 16, p. 6-17, dez./1992-fev./1993.

Sites Consultados

<http://site.videobrasil.org.br/> consultado em: 13/08/2015

<http://www.eai.org/> consultado em: 13/08/2015

https://www.youtube.com/watch?v=l_1THJDnEyM consultado em: 13/08/2015

As Paisagens Urbanas de Oswaldo Goeldi: Um registro de memória da cena carioca

Tammy Senra Fernandes Genú¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O Rio de Janeiro foi o cerne da poética do Oswaldo Goeldi, desde o momento em que este aqui se estabeleceu, após anos na Europa. Intensificando os trabalhos em xilogravura a respeito da cidade a partir de 1930. Através destas imagens é possível reconhecer a *urbis* a partir da visão do próprio artista. Imagens estas que vão na mão contrária da representação da cidade moderna da época. Sua obras, carregadas de simbolismo, emoção, sentimento e com uma forte carga expressionista nos revela o subúrbio, os becos, os lugares excluídos do processo de modernização da cidade. Lugares os quais a figura humana é quase inexistente, gerando uma sensação de vazio. Este registro feito por Goeldi, nos faz classificar suas gravuras como registros de memória e lembrança a respeito do local em que viveu e fazendo emergir nos espectadores um Rio de Janeiro que só é possível conhecer através dos olhos de Goeldi.

Palavras-chave: Oswaldo Goeldi; Xilogravuras; Rio de Janeiro; Memória.

1. Introdução

Oswaldo Goeldi é, na atualidade, considerado um dos grandes artistas do período moderno da arte brasileira. Nascido no Rio de Janeiro, mudou-se com a família para a Suíça com seis anos, vivendo neste país até seus vinte e dois anos.

É neste ambiente de fervor das Vanguardas Europeias que Goeldi tem seus primeiros contatos com as artes visuais, estudando em 1917 na *École des Arts e Métiers*, na cidade de Genebra. Momento no qual, na região entre Alemanha, Áustria e Suíça, observava-se o estabelecimento do Expressionismo Alemão.

Em 1919, a família Goeldi retorna ao Rio de Janeiro. O Artista se estabelece primeiramente como ilustrador de jornais e revistas da época, a exemplos do periódico "O Malho". Já neste momento é possível perceber na poética do artista a influência da vanguarda alemã.

O Expressionismo Alemão é caracterizado por ser um movimento artístico no qual é possível perceber o embate entre o artista e o mundo a sua volta. Sintoma do período entre guerras vivido pela Europa, a tela expressionista demonstra o sentimento do artista diante da sua realidade, um sentimento de recolhimento, de não confiabilidade, de crise interior, também artística. Sendo assim, diante do mundo distorcido, o artista apresenta o sujeito que se distorce com ele.

A Arte Expressionista surge como uma atitude antiburguesa, já que eram estes que determinaram por quase um século quais eram os valores da sociedade e neste caso, também os da arte. Os artistas expressionistas se identificavam melhor com aqueles que se encontravam a margem do processo de industrialização do que com o proletariado. Por este fator, pode-se considerar o expressionismo como também uma reação a arte impressionista. Tal constatação fica clara ao verificarmos que o Impressionismo foi um movimento que buscou

1. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: senra.tammy@gmail.com

apresentar os valores e prazeres da burguesia, representando as atividades de lazer desta classe, classe a qual os artistas expressionistas possuíam forte embate.

O expressionismo é portanto considerado um movimento do interior para o exterior, no qual o artista nos apresenta seus sentimentos e principalmente suas angústias. Ao se utilizarem das cores e da distorção, principalmente da figura humana, somos apresentados as experiências internas sentidas pelo gênio criador, marcado pelas consequências sofridas na Primeira Guerra Mundial. Sendo assim concluímos que a Arte Expressionista expressa as impressões percebidas pelos artistas através de seus sentidos, apresentando-nos o mundo por um olhar subjetivo. Este caráter pode ser constatado através do “Manifesto Expressionista na Poesia” de Kasimir Edschmid, de 1918:

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. Agora não existe mais cadeia de fatos: fábricas, casas, prostitutas, gritaria e fome. Agora existe a visão disso. Os fatos tem significado somente até o ponto em que a mão do artista o atravessa para agarrar o que se encontra além deles (...). (EDSCHMID, Kasimir. Manifesto Expressionista na Poesia. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro. Ed. Vozes: Petrópolis, p. 111).

Criando obras de caráter principalmente sombrio, em todas as suas vertentes, o que o artista expressionista buscava representar era o homem que se vê destruído e desolado em um mundo distorcido pelas misérias e pelas guerras, revelando a barbárie e a individualidade dos seres neste meio. A estética expressionista é baseada no embate do artista com seu eu, o que passa para o suporte utilizado pelo artista é a total abstração do indivíduo.

Embora seja sempre associada como uma forma de expressão artística tipicamente alemã, não podemos descartar que, não é impossível que em outros lugares e em outros momentos surjam artistas que se identifiquem com o expressionismo, simplesmente por estarem vivendo um momentos que aflorem o pensamento de crise. E é isto que ocorre com Oswaldo Goeldi.

De acordo com Paulo Venâncio Filho (1994), o Expressionismo “Goeldiano” não encontra aqui no Brasil as mesmas bases do europeu. Neste país, o conflito do gravador se dá pela ausência de conexões e de identificação com a realidade brasileira da sua época, sempre com um olhar de estrangeiro, num país completamente diferente do qual vivia. Como um choque cultural, daquele que não mais se reconhece em seu próprio país, após passar anos no exterior. Em um local considerado moderno, mas completamente atrasado em termos de estrutura, se comparado a Europa. A volta a terras brasileiras, é considerada pelo artista como marcante, sendo um dos geradores desse aspecto sombrio, sentimento de abandono, esquecimento e solidão, além do caráter de “olhar de europeu recém-chegado” que é possível observar, tanto em gravuras como xilogravuras. Tal relato é confirmado por entrevista a Ferreira Gullar, no ano de 1957:

“Em 1919 vim para o Brasil com a minha família. A paisagem brasileira me pareceu estranha, como se eu nunca houvesse estado aqui. Procurei então me assimilar as formas que com a minha ausência tinha mudado de fisionomia e de expressão. Desenhei muito para me assenorear das formas ambientes, do novo mundo visual que ia ser matéria da minha expressão. O que me interessava eram os aspectos do Rio suburbano, do Caju, dos postes de luz enterrados até a metade na areia, urubu na rua, móveis na calçada, enfim, coisas que deixariam besta qualquer europeu recém-chegado. Depois que descobri os pescadores e toda madrugada ia para o mercado ver o desembarque do peixe e desenhava sem parar.” (GULLAR, 1957)

Esse sentimento de estranhamento sentido por Goeldi em seu retorno ao Brasil irá permear por toda sua criação e olhar observador do artista, gerado por esta sensação nos fará associar seu trabalho como um trabalho de memória.

2. A poética de Oswaldo Goeldi

Goeldi nos apresenta um mundo a margem do processo de modernização, desequilibrado, a sombra e solitário. A realidade brasileira é apresentada por ele como um local não acolhedor, onde ao mesmo tempo convivem sentimentos de solidão, incomunicabilidade, o que lhe interessa é a vida comum, as paisagens que são esquecidas, rejeitadas e vazias. Tais sentimentos também se relacionam com sua vida pessoal, permeada por conflitos familiares e falta de reconhecimento no campo artístico formal da época.

O que o artista busca representar em sua obra é o mundo dos seres oprimidos, o pescador, a prostituta no mangue, o ladrão, os casarões sombrios, as ruelas. Os rejeitados neste processo de modernização, como um típico artista expressionista alemão. Há, como diz Paulo Filho (1994), uma ausência de sentimento dos trópicos. A bela e exaltada natureza brasileira não interessa ao artista. Em alguns momentos, é possível constatar palmeiras ou animais. Estes, sempre urbanos, o urubu, sanitaria da cidade moderna, ou o cachorro. Animais que vivem somente onde o homem vive, e que assim, compartilha com ele o mesmo destino: o do abandono e da solidão.

Goeldi cria então, em contra mão com a arte proposta pela academia, que neste período, buscava exaltar a tropicalidade do país e criavam trabalhos que atualmente chamamos de Arte Social. Embora, talvez, possa-se associar Goeldi a este tipo de trabalho artístico, suas produções se diferenciam. As gravuras de Oswaldo, mesmo revelando um lado sombrio da capital do país e seus habitantes excluídos, não possuíam os aspectos ufanistas, de exaltação da Arte Social, muito pelo contrário, ele nos relewa o que existia de mais putrefato na sociedade brasileira. Além, este tipo de ideia, de que Arte Moderna era Arte Social também foi completamente rechaçado pelo artista.

Sendo assim, a *urbis* carioca, principalmente a partir de 1930, será o cerne da obra de Goeldi. Suas gravações serão tomadas pela cena urbana do Rio de Janeiro e através dela conseguimos observar seu olhar sobre a cidade. Seu olhar que buscava principalmente o subúrbio, os becos, os casarões ameaçadores, o cotidiano dos excluídos. O negro abundante, marcado por riscos de luz feitos pela goiva na madeira, gera a noite que amedronta os moradores. O artista, em suas xilogravuras, relata sua visão de habitar locais não acolhedores e receptivos, sobre o desajuste do homem perante sua própria contemporaneidade, buscando revelar os sentimentos de angústia e solidão deste indivíduo diante da sociedade. Goeldi faz da xilogravura um meio de revelar os aspectos mais obscuros e complexos dos seres humanos. (ZULIETTI; Luís Fernando, 2010)

Goeldi apresenta um Rio de Janeiro autêntico, do subúrbio. As imagens da cidade não aparentam a modernidade que era buscada exaltar da atual capital do Brasil, mas sim o que havia de mais obscuro na cidade, que possuía postes enterrados na areia, lixo pelas ruas, as ruelas e becos amedrontadores. Em suas imagens é inegável perceber sua visão extremamente pessoal acerca da cidade, porém que não deixam de ser reveladoras. Nada lhe escapa, em seus trabalhos vemos imagens da praia, da zona rural, das zonas de prostituição e principalmente o dia a dia dos pescadores no mercado de peixe.

Maria Marques (1988) afirma que, as imagens do Rio de Janeiro suburbano criadas por nosso artista não apresentam uma imagem fidedigna da cidade. Fidedigna no sentido de poderem, estes locais, serem encontrados em seus endereços corretos a partir da substituição por imagens de Goeldi. Mais que isso, essas imagens dão sugestão ao simbólico, apresentam fragmentos da realidade vivida pelo artista. Devido a este fator, estas são imagens que estimulam a recordação e a memória. Sendo assim, pode-se considerar que, atualmente, as imagens goeldianas suscitam a memória a respeito da cidade carioca.

3. Memória, História e Goeldi

Segundo Andreas Huyssen (1996), há na contemporaneidade certo apelo em relação à memória, mas principalmente como uma forma de reparação a vítimas de tragédias, como o holocausto, as vítimas das ditaduras latino-americanas. Há a necessidade do dever de se resgatar a memória, como uma forma de se redimir com as vítimas de tamanha tragédia. Com este fator, prolifera-se o interesse pelo arquivo, que possui o objetivo duplo de ser tanto um testemunho a respeito de uma época, como um registro acerca do processo artístico.

O apelo a memória atual dá-se justamente ao ritmo acelerado da vida, sendo gerado pela sensação de que o tempo passa tão rapidamente que não será possível absorver toda a quantidade de informação. Portanto, tal apelo possui o objetivo de evitar o que se chama de «Sociedade de Esquecimento», ou seja, que esqueça-se dos momentos considerados marcantes em nossa história, pela sociedade.

Já para Paul Ricœur (2003), a memória é algo pertencente ao passado. Ela é uma recordação, que irá surgir em forma de uma figura, uma imagem. Esta se estabelecerá como signo de algo que já foi, adquirindo um significado diferente daquele seu inicial. Apresenta algo que já foi, que está ausente, mas que considera-se que tenha existido no passado. Sendo assim, essa imagem cria um paradoxo, onde coexistem simultaneamente a presença daquilo que já foi, sua ausência e sua anterioridade.

A memória busca e se esforça para reencontrar esse estado de “algo que, embora não esteja mais lá é reconhecido como tendo estado.” Sendo assim, de acordo com o autor, a memória não busca reviver o passado histórico, somente reconhecê-lo. Ainda é possível acrescentar que, a memória se prolifera justamente através de rastros, impressões e restos.

Já a partir da análise de Olga Von Simson (2006), a memória é a capacidade de seres humanos reterem fatos e experiências do passado e assim retransmiti-los a novas gerações através de diferentes suportes. Podendo estes serem através da música, voz e inclusive gravuras.

A memória segundo Olga divide-se entre individual e coletiva. Sendo que a coletiva geralmente forma-se a partir de fatos considerados relevantes a sociedade como um todo. Estas memórias são aquelas expressas no que chamamos de locais de memória: monumentos, hinos, quadros e obras que, possuem o objetivo de expressar o passado coletivo. Neste momento, faz-se necessário, a fim de evitar ambiguidade, demonstrar as diferenças entre história e memória.

Para Pierre Nora (1984), memória e história estão longe de ser sinônimos. Uma se opõe completamente a outra. De acordo com o autor, a memória, mesmo evocando o passado, aquilo que não existe mais, é vida. Ela é e sempre será carregada por seres vivos, sempre em evolução. Devido a este fator, está sempre aberta ao diálogo com a dialética da lembrança, do esquecimento. Ela é vulnerável a todos os usos e manipulações que dela possa se fazer. E, por ser viva, sofre habitualmente por revitalizações. Geralmente é modificada a partir de simbologias e sentimentos, é de natureza múltipla e desacelerada, se alimenta de lembranças e se instala nelas.

Por outro viés, a história pode ser considerada como uma vontade de reconstruir aquilo que não mais existe. Diferente da memória, que é atual, por evocar o passado no presente, história torna-se uma representação do passado. Esta vive em acontecimentos, diferentemente da memória que vive em lugares.

Nestor Garcia Canclini (1990) analisa as resignificações de monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea. De acordo com o autor, essas construções expressam momentos históricos, fazem referência a diversos períodos tanto da arte como da história. Porém, a partir do momento que interagem com o crescimento urbano, com a publicidade e com os movimentos sociais modernos ganham novas significações e se tornam híbridos.

Pode-se dizer o mesmo a respeito das imagens carioca “goeldianas”. Embora a produção de Oswaldo Goeldi não tenha se realizado na contemporaneidade, as imagens criadas por ele se proliferam até ela, sendo assim, ganham novas significações, tornam-se híbridas. Significações estas que nos fazem considerá-las registros de memória, mesmo que, a primeira vista, o gravador não tivesse essa intenção.

Ao analisarmos também mais aprofundadamente as xilogravuras de Goeldi, utilizamos a concepção de memória a partir da análise de Ricoueur. Nestas obras, nos é apresentado o presente de Goeldi, agora nosso passado. Através das imagens reconhecemos um Rio de Janeiro que “já esteve lá” em um momento histórico que não conhecemos e a partir delas conseguimos resgatar as lembranças dos artista a respeito da cidade.

A partir das xilogravuras de Goeldi é possível perceber a experiência e a visão do gravador sobre e a cidade carioca. Tal experiência é passada pela madeira e aumentada devido a estética expressionista que a imagem nos revela, demonstrando o sentimentalismo do artista perante o Rio de Janeiro. Esta carga sentimental é um dos fatores que também nos fazem encaixá-las ainda mais como recordações e memórias da cidade.

Segundo nosso artista, esse sentimentalismo era algo procurado por ele em todas as suas criações, explicando também o motivo pelo qual, mesmo no período moderno da arte, não realizava arte abstrata. Isto pode ser constatado na mesma entrevista já citada a Ferreira Gullar:

«Certo que nunca poderia fazer uma gravura abstrata. Sempre quero expressar alguma coisa que é anterior às formas que gravarei, que envolve um sentimento qualquer de angústia, de solidão e de fantástico. Não gravo diretamente, desenho primeiro sobre a chapa, dispondo as zonas de cor, de massa preta, os brancos, e só gravo mesmo quando considero que a ideia está clara, e então gravo dum arranco do começo ao fim.» (GULLAR, 1957).

Conhecer as gravuras de Goeldi é rememorar o Rio de Janeiro a sua visão, a sua época. É olhar ao passado com os olhos do artista que não se encantou pelas imagens do progresso que eram buscadas pela cidade. Exilado no Brasil, o artista se exila e se exclui ainda mais da sociedade carioca, buscando sempre retratar o Rio Suburbano.

Segundo Maria Marques (1988), a arte goeldiana foi testemunho da sedução do artista pelo subúrbio, pela simplicidade dos bairros pobres, pelos casarões imperiais. Este representava o avesso dos bairros de Botafogo e Laranjeiras. Para a autora, o artista fixa sua força expressiva nas imagens do noturno, do periférico e do anônimo. Sendo assim, condensa nas imagens velhas memórias da cidade que algum dia o Rio de Janeiro já foi: uma cidade de becos tortuosos, lampiões, sobrados, pouco avançada em termos arquitetônicos.

Nestas imagens, o que se revela é o sentimento do vazio, da exclusão causada pela grande cidade. Exclusão qual, foi sentida por ele no momento em que ali viveu. Isto pode ser constatado em várias de suas xilogravuras, mas aqui, destaquemos a conhecida como «Rua», de 1938.

Na imagem, que representa um temporal na cidade, vemos o máximo da solidão. As massas negras que se misturam com os pontos de luz aumentam ainda mais o sentido sombrio da imagem. No Rio de Janeiro, a maneira de Goeldi, o que sobra após um temporal é somente o lixo e os animais urbanos, tanto aqueles que de acordo com o gravador, limpam a cidade: os urubus, como aqueles que transmitem doenças: os ratos. Não há um único movimento humano totalmente visível. Só podemos constatar que houve seres humanos no local a partir da imagem do guarda-chuva. O qual escorre pela rua no momento em que este seria mais necessário.

A figura guarda-chuva é recorrente nas xilogravuras goeldiana e em sua grande maioria o objeto se distorce e recebe mesma simbologia, de solidão. Quando não está sendo carregado por um único ser solitário, o qual os espectadores não conseguem ter certeza total da figura, está completamente jogado no chão da cidade, quebrado, logo após o temporal.

Como já citado, Oswaldo Goeldi era um observador. Acordava cedo para observar o mercado de peixe. É a partir deste caráter observador que podemos, hoje, nos rememorar o cotidiano dos pescadores a sua época.

Este aspecto observador e detalhista de Goeldi a respeito da cidade pode ser encontrado na seguinte carta endereçada a seu amigo e influenciador Alfred Kubin, de 1930:

“Eu moro aqui, ao lado do mar, na baía mais afastada do Rio (atualmente a praia de Ipanema). Das poucas casas que de vez em quando aparecem neste deserto de areia, pode-se ver quase só os telhados. Ventos fortíssimos, chegando do mar, varrem estes desertos imensos e vazios, uivando e empurrando as enormes nuvens de areia.

Rangendo, lanternas dependuradas no alto dos postes são jogadas pra lá e pra cá e os fios da rede elétrica, tensos até arrebentar, fazem um ruído ameaçador - o tilintar dos vidros quebrados aumenta assustadoramente esta barulheira diabólica. As gaivotas lutam com toda a força de suas asas contra esses ventos ferozes de tempestade - apesar do forte bater das asas não conseguem avançar nenhum centímetro. Pegas pelo vento, numa evolução lateral, são atiradas como flechas por um mar revolto - as pontas das asas quase tocando a espuma das ondas. Um lugar assim, caro Kubin, certamente iria lhe agradar. O mar é tão lindo na luz do sol, tão cristalino, que a gente se sente com o coração mais puro." (GOELDI, 1930).

Porém, tal visão também nos revela outro ponto acerca de suas criações, a qual nos faz diferenciá-lo de outros artistas de sua contemporaneidade.. Não é possível encontrar em suas obras uma temática em específico. Há sim a recorrência das imagens noturnas acerca da cidade. Os seres humanos, que quando são representados, possuem uma face enigmática, e estes com os animais urbanos disputam o mesmo destino. Porém, nada escapa a este observador com olhar estrangeiro: os bêbados, as prostitutas do mangue, a recorrência a respeito da morte, os peixes, os gatos, os pescadores. Até mesmo Chaplin e imagens religiosas. Dentro deste Rio Suburbano nada lhe escapa, em algum momento tudo o que caracteriza este espaço excluído da sociedade é representado e é a partir delas que obtemos as lembranças do passado quase recente carioca.

5. Considerações Finais

É inegável dizer que o Rio de Janeiro teve seu maior artista em Goeldi. Nenhum artista a sua época nos revelou uma imagem tão simbólica e tão sentimental acerca da cidade.

Num período em que a cidade era o símbolo máximo da estética moderna, inspirando novas poéticas para a arte a partir daquilo que Walter Benjamim chama de «choque» a multidão, Goeldi vai no caminho oposto e não nos apresenta uma cidade de aspectos modernos, justamente o contrário.

Sempre fiel a sua técnica e avesso as inovações de nosso modernismo, com sua vontade de gravar sentimentos como angústia, estranhamento e solidão, o artista nos dá a imagem de um Rio de Janeiro opressor. Um Rio de Janeiro nada associado a feições modernas. Um Rio de Janeiro formado por becos, favelas, ruelas, todos pontos não aconchegantes da cidade.

Tais imagens geram no espectador os mesmos sentimentos propostos e sentidos por Goeldi em sua morada em terras brasileiras. Nos suscitam a lembrança de um Rio de Janeiro que já foi e que espera-se que não seja mais. Observar as imagens de nosso artista na contemporaneidade é ver com os olhos «goeldianos» o Rio de Janeiro que existiu entre os anos 20 e 60.

6. Referências

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.

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.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

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.

NAZÁRIO, Luiz. Expressionismo e o Cinema. In: GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: A problemática dos lugares**. In: Projeto História, nº10, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC - SP, São Paulo: dezembro de 1993.

RICOEUR, Paul. **Memory, History, Oblivion**. Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism. Budapeste: 2003

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.

TELLES, Gilberto. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

VON SMISON, Olga Rodrigues de Moraes. **Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento: O exemplo do centro de memória da Unicamp**. Redes da Educação, Revista do Laboratório Interdisciplinar de Tecnologias Educacionais da Unicamp, Campinas: 2006.

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.

Cartas

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.

Bibliografia Consultada na Internet

www.oswaldogoeldi.org.br

www.centrovirtualgoeldi.com

Videoinstalação com Audiodescrição: incluindo pessoas com deficiência visual na apreciação da marca *Desnudez Declamada*.

Patrícia Gomes de Almeida¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Percurso de produção de uma videoinstalação poética com audiodescrição. Estudo em forma de relato e com base científica em diferentes linhas de pesquisa: artes, linguagens e inclusão. O objetivo é incluir culturalmente pessoas com deficiência visual e na apreciação da marca *Desnudez Declamada*, concebida pela própria autora-pesquisadora. Com base na tradução intersemiótica, traduz em palavras as imagens do processo criativo até a concepção final do produto, partindo do pressuposto da concepção da arte como agente transformador e inclusivo e na ampliação dos conceitos de arte e linguagem. A autora (Almeida, 2010) dialoga com outros autores, dentre eles, Almeida (1986), Bechara (2009), Michelon (2013), Rivera (2009) e Vygotsky (2011).

Palavras-chave: Audiodescrição; Deficiência Visual; Poesia; Design de Moda; Videoinstalação.

Este artigo tem por base uma pesquisa descritiva qualitativa na forma de relato da produção de uma videoinstalação com Audiodescrição. Mais especificamente da marca *Desnudez Declamada*², criada por mim mesma como pesquisadora-autora para representar peças que desenvolvo como designer de moda e como experiência piloto como audiodescritora. A proposta de apresentação de um produto com Audiodescrição surgiu a partir do contato com o recurso e suas possibilidades de aplicação através do primeiro curso de Especialização em Audiodescrição do Brasil³, no qual fiz parte como aluna.

A curiosidade por ateliers de costura e suas sobras de tecidos, bem como a utilização dos mesmos retalhos como matéria-prima de composição plástica audiovisual, compõem a base de expressão visual deste trabalho. E por buscar novas técnicas e recursos para me comunicar com um maior número de pessoas, neste caso específico, com aquelas que têm deficiência visual, busquei descrever as imagens contidas na pesquisa para contribuir com a divulgação da Audiodescrição como recurso de acessibilidade no meio acadêmico. Assim, busco aplicar o privilégio da palavra em função da compreensão da informação visual. Na dinâmica poética, mas não julgadora e na objetividade informativa sem perder a subjetividade da arte.

O recurso da Audiodescrição ainda é pouco utilizado em território brasileiro. A proposta de se comunicar as informações visuais através das palavras com intuito de incluir os cegos em um maior número de possibilidades artísticas, culturais e sociais, foi inaugurada publicamente em 2003, com a experiência ocorrida no

1. Graduada em Comunicação Social/UFJF com habilitação em Rádio e Televisão (1995). Especialista em Arte, Cultura e Educação pelo Instituto de Artes e Design/UFJF (2008) e em Audiodescrição pela Faculdade de Educação Física e Desportos/UFJF (2015). Coordenadora da Sessão Escola do Primeiro Plano, autora do livro *Vendo Pão & Água - poemas e canções* (2010) e microempreendedora da marca *Desnudez Declamada*. E-mail: soetudo@yahoo.com.br.

2. Disponível em <<https://www.facebook.com/pages/Desnudez-Declamada/1462653730673944>>. Acesso: 06 de setembro de 2015

3. O curso foi promovido pela Secretaria Nacional da Pessoa com Deficiência em parceria com a Universidade Federal de Juiz de Fora através da NGame (Núcleo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino à Distância) da Faculdade de Educação Física e Desporto.

*Festival Assim Vivemos*⁴. E como dispõe o texto da *Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência* (2008) temos que reconhecer a importância para a pessoa com deficiência visual da garantia de sua autonomia, independência individual e liberdade para fazer as próprias escolhas.

Incluir pessoas com deficiência visual na apreciação de um produto por mim mesma criada não poderia ser em outro campo que não o das Artes. Além de fazerem parte do meu dia-a-dia desde criança, não apenas pelo incentivo e influência familiar, mas, sobretudo pelo fascínio que elas me despertam, sempre quis desenvolver meus próprios talentos, inicialmente através do desenho e depois, através da escrita de versos. Quanto à questão da inclusão, acredito que minha maior experiência veio a partir do momento no qual quis movimentar projetos que incluíssem crianças em produções de vídeo.

Com o intuito de levar a linguagem cinematográfica às crianças e divulgar o trabalho do Primeiro Plano Festival de Cinema de Juiz de Fora e Mercocidades, visitei várias escolas, sendo que, certa vez, a presença de um menino surdo na turma marcou a exibição de um vídeo. Pois em um determinado dia, eu havia preparado o material de maneira não eficiente e um DVD ficou sem áudio. Pedi desculpas à turma e justifiquei que não poderia passar o vídeo por estar com defeito. Falei com eles que a produção havia sido elaborada por um grupo de crianças. Também contei que haviam sido premiadas com ela no *Festival do Minuto* de 1997. *Romeu e Dom Capeta*⁵ conseguiu provocar imediata curiosidade nos alunos, principalmente por se tratar de uma produção infanto-juvenil. Com a curiosidade instigada, as crianças começaram a argumentar que eu deveria exibir o trabalho, pois, assim como o colega surdo presente na sala de aula, eles também poderiam apreciá-lo.

Não sei o que mais me tocou naquele momento. A impressão que ainda temos muito a aprender com as crianças ou a presença do garoto surdo, que veio a nos servir de exemplo. Precisamos estar aptos a adaptar o mundo para eles, e não eles para o mundo. Na sala havia uma intérprete de libras, que pôde ir passando para ele toda a discussão gerada pelo vídeo, assim como nos passar as opiniões do aluno surdo. Esta situação também nos mostra que não podemos deixar à margem uma oportunidade única de conhecer um trabalho original e criativo. Provavelmente, foi aquela a única vez que as crianças presentes assistiram *Romeu e Dom Capeta*.

As áreas de Comunicação, Artes e Educação sempre estiveram para mim relacionadas, o que me levou à minha primeira especialização. Nela desenvolvi um projeto de adaptação de um personagem para as Histórias em Quadrinhos⁶. E agora, mais recentemente, por buscar novos conhecimentos, acabei por conhecer a Audiodescrição. Acredito que por ter tido esta oportunidade, passei a me comprometer socialmente com todos aqueles que até agora estão deixando de consumir ou de apreciar as diversas formas de arte, seja por não enxergarem mais ou por nunca terem enxergado. Por serem pessoas com deficiência visual não significa que não têm curiosidade, interesse ou mesmo necessidade. Ou, porque que não dizer desejos não despertados. Até porque a curiosidade não surge aleatoriamente; ela precisa ser instigada, trabalhada e incentivada. Este exercício de acessibilidade surge a partir de uma demanda notória, como nos fala Marilena Assis⁷ em seu depoimento no documentário *Olhares*⁸, muitas vezes não se busca mais apenas a inclusão, mas sim, a satisfação. E, para que o público fique satisfeito, deve-se se dar a ele o poder da escolha, apresentando o máximo de possibilidades de consumo.

Em *Palavras que levam a imagens: Fotografia para ouvir* (MICHELON, 2013) tem-se uma amostra de resultados obtidos através do uso da Audiodescrição para divulgar a exposição de fotografias históricas da Fototeca Memória da Universidade Federal de Pelotas e sobre este despertar. A proposta de utilizar o recurso, veiculado pela Rádio Federal FM, foi de atingir não apenas deficientes visuais, mas também o público em geral. A ideia era causar curiosidade nas pessoas que fizesse além da imagem surgir através da palavra, as levassem a se inte-

4. COSTA, Lara Valentina Pozzobon da. Audiodescrição como Tradução – A Aventura da Primeira Experiência. Anais do I Simpósio Internacional de Estudos sobre a Deficiência – SEDPCD/Diversitas/USP Legal. São Paulo, junho/2013.

5. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=j9xmiZ5Yffk>>. Acesso: 06 de setembro de 2015.

6. Estudo de Adaptação do mascote João Lanterna para Quadrinhos. Monografia de Conclusão de Curso de Especialização em Arte, Cultura e Educação/IAD – UFJF, 2010

7. Marilena Assis é consultora e especialista em Audiodescrição.

8. Assis, M. (2013) *Olhares*. Recuperado em 18 de agosto de 2015 em <https://www.youtube.com/watch?v=GGgcBL6rRVE&feature=youtu.be>.

ressar pela exposição. Neste caso, a audiodescrição foi escolhida por sua capacidade inclusiva. Michelin relata sobre uma audiodescrição expressiva, onde se inclui adjetivos e interpretações por parte do descritor, “sem se furtar da subjetividade que busca encontrar aspectos capazes de imprimir relevo à imagem imaginada através da palavra” (MICHELON, p.196, 2013).

Peço licença para contar como comecei a me interessar por retalhos de tecidos. Culturalmente, brincar de boneca não é incomum entre as meninas e nem a vontade de que o pequeno mimo tenha suas roupinhas. No meu caso, por ser filha de costureira, minha boneca sempre ganhava roupas novas. Não que minha mãe fizesse o agrado, mas eu mesma, ainda com sete, oito anos, já produzia peças variadas. Minha boneca tinha uniforme de jogadora de futebol, com direito a meias com calcanhar, já que aprendi a fazer tricô na máquina com minhas irmãs mais velhas. Também aprendi pontos de crochê, tricô à mão e, com linhas e lãs, fiz bolsinhas e bordados. Para compor várias possibilidades de roupas, buscava conhecer os diversos tipos de tecidos, sempre aproveitando as pequenas sobras. Com pedaços de espuma e tecido sintético fiz até botas de astronauta para a minha boneca. Com as rodinhas de trilhos de cortina fazia os patins. O que mais me intrigava era como iria fazer um belo vestido com babados e armação, para ficar rodado, como nos filmes de época do século XIX. A armação, que poderia ser de arcos de metal era chamada de crinolina (POLLINI, 2007).

Figura 1- Exemplo de um vestido de crinolina.



Descrição da imagem: ilustração satírica em preto e branco de George Cruikshank salienta como eram os vestidos de crinolina do século XIX. Uma mulher com vestido com armação rodada no meio de várias pessoas em um salão. Em função da roda do vestido em torno da dama ser muito grande, o garçom utiliza uma extensa colher para lhe entregar a bebida até sua mão.

Esta façanha de produzir o guarda-roupa da minha boneca me fazia estar sempre em contato com minha mãe à máquina de costura. Além de assistir como ela costurava, eu ficava atenta a possibilidade dos pequenos retalhos que pudessem sobrar das peças que ela produzia. Na época, vivíamos em Posse, distrito da cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro. Era final da década de setenta e minha mãe, naquela fase, costurava praticamente apenas para a nossa família. Mas não deixava de contar de suas histórias de quando ainda morava em Juiz de Fora, Minas Gerais. Por ter perdido minha avó quando ainda tinha apenas quatorze anos e de ter sido a filha mulher mais velha dos sete filhos, minha mãe começou a trabalhar cedo em fábricas têxteis e depois, para alfaiatarias. A parte de sua introdução nas fábricas me marcou tanto que quando comecei a escrever roteiros, sugeri como enredo para um filme curta-metragem que foi produzido em 2001 em Juiz de Fora, *O Fio e a Cidade*⁹.

Este mesmo viés de colecionadora de pequenos retalhos, também pode ser encontrado como marca da estilista Zuzu Angel, conforme é contado em sua biografia (VALLI, 1896). A artista, natural de Curvelo, Minas Gerais, tem seu trabalho reverenciado pelo seu caráter inovador e revelador no campo da moda. Além de sua dedicação à costura, Zuzu Angel, que se opôs à ditadura militar no Brasil, principalmente depois do desapa-

9. ALMEIDA JR, T. Curta-metragem / Sonoro / Ficção Material original 16mm, p/b, 7min. Juiz de Fora: 2002.

recimento de seu filho Stuart em 1971, clamou pela paz e pelo fim da violência imposta pelas autoridades repressoras. Em suas roupas, Zuzu expôs toda a fragilidade de uma mãe que perde um filho se transformando em uma figura forte e emblemática para outros que tiveram perdas semelhantes. A utilização de materiais nordestinos em suas produções, como o de rendas do nordeste, foi uma de suas marcas, além da valorização de matéria-prima especificamente brasileira. Além de seu ineditismo dentro da moda nacional, teve uma grande aceitação em todo o mundo, consolidada principalmente nos Estados Unidos, onde havia surgido o movimento *hippie*. Era o auge dos movimentos de protestos contra a guerra no Vietnã na década de 1960, com discursos pela paz e a liberdade, vindo a culminar na contracultura. (VALLI, 1986)

Voltando ao meu relato sobre minhas vivências com a costura, entre os anos de 2004 e 2006, residi na cidade de Carangola. Em uma visita à Cooperativa de Artesões local, presenciei a confecção de uma blusa com fuxicos. Mas não eram fuxicos redondos, e sim em forma de flor. A delicadeza e a harmonia de cada uma daquelas flores me chamaram a atenção. Acredito que o momento foi um divisor de águas. Juntou-se a aquela prática o meu gosto por colecionar pequenos retalhos e acabei me tornando posteriormente uma “especialista” em fuxicos em forma de flor. Além de colecionar ainda mais diferentes tipos de retalhos, passei também a lidar mais ainda com a especificidade de cada um destes pequenos tesouros. Descobri quais eram mais apropriados para a confecção das flores, suas diferentes texturas e cores. A seguir, uma pequena amostra da prática que iniciei em Carangola:

Figura 2 - Tecidos e peça de fuxico finalizada em forma de flor:



Descrição da imagem: Pequenos pedaços de tecido e peça de fuxico em forma de flor. Os tecidos são coloridos e estão ao fundo. Um tem pequenos arabescos e tons de rosa, vermelho e salmão. O outro é salmão com bordados coloridos. A peça de fuxico está na parte superior, na direita do quadro. A flor é composta por cinco pétalas, nas cores: verde, rosa e marrom. Ao centro da flor, pequenas miçangas brancas. Abaixo da flor, três pedados de tecidos cortados em forma de círculo. Um é rosa os outros dois são marfim.

Em torno do ano de 2005 estive na cidade de Belo Horizonte e, caminhando pelas ruas e reparando as vitrines como um *flaneur*¹⁰, vi uma flor confeccionada com tecido que compunha um broche. Não era um fuxico. Mas o que me chamou atenção é que para não desfiar, as pétalas que formavam a peça, pareciam que haviam sido finalizadas, como uma bainha, em contato com calor. Como quando se aproxima plástico do fogo, podendo ser de uma vela, por exemplo. Esta observação trouxe um grande diferencial para os meus fuxicos. Como eu ganhava muitos retalhos finos de tecidos musselina¹¹, passei desta forma a tratá-los.

Em 2006 voltei a morar em Juiz de Fora e continuei a realizar peças de fuxico em forma de flor e até as vendia. Foi neste período que escrevi o poema *Retalhos*:

10. O conceito de *flaneur* foi amplamente debatido nos textos sobre a Modernidade de Walter Benjamin. O observador que caminha à deriva, sem rumo certo. Mas sempre com o olhar atento de um filósofo sobre a sua realidade. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/52826681/O-Flaneur#scribd>>. Acesso em 22 de novembro de 2015.

11. BECHARA (2009)

Retalhos

mundo divino e mágico

trouxe a solidão como resposta

e a companhia como pergunta

o espanto e o pavor se misturam

e a prece aparece

para firmar a vida

e zelar pela harmonia

panos plissados

cores e dores descobertas

em tons variados

dissonantes

incessantes

amantes

a origem de cada retalho

contornados pelo fogo

em círculos, músculos e pessoas

perde-se nos movimentos e pensamentos

transformados em trilhas

tocadas e pisadas por poucos

são tantos panos plissados

com cores tão convergentes

que as dores se calam

e tudo em paz recomeça

sem se saber o destino de cada peça

(ALMEIDA, 2010)

Meu encanto não era apenas com as diversas texturas e cores, mas também com as várias formas que sobravam dos trabalhos. Não eram apenas pedaços retangulares e padronizados, mas sim, repito como pequenos tesouros, uma vez que cada um tinha sua diferença, seu recorte e essência. Comecei a compor imagens originais colocando os tecidos sobre a tela do *scanner*, o qual faz a conversão de fotografias e impressos em sinais elétricos, ou seja, registra imagens transformando elas em um arquivo eletrônico (BECHARA, 2009). De forma não figurativa e quase que aleatoriamente, as imagens começaram a ser compostas digitalmente:

Figura 3 – Minhas primeiras experiências com a digitalização de tecidos:



Descrição da Imagem: Retalhos de tecidos em várias cores, texturas e estampas. Na parte superior, tecido vermelho com desenhos florais em branco e verde. No centro, tecidos em formas circulares em diversas cores sobre tecido azul. Na base, tecido preto com flores douradas disposto na quina do quadro, chegando até o tecido superior. Na ponta deste, um círculo de tecido liso verde. Parte de um círculo com estampa tribal aparece na base esquerda do quadro.

Nesta fase que comecei a relacionar a composição plástica usando os retalhos de tecidos digitalizados com meus versos. A prática da digitalização transformou o trabalho mais criativo e dinâmico, pois fazer artesanato de flores de fuxico era cansativo e até doloroso para as mãos. Desta forma, comecei a incluir também meus poemas, como *3 Beijos*:

Figura 4 – Arte com o poema *3 Beijos*:



Descrição da Imagem: Poema *3 Beijos* sobre arte com retalhos. Por baixo dele tem um tecido em tons de verde que corta em diagonal o quadro do canto esquerdo superior até o canto até próximo ao canto direito inferior. A outra parte do quadro, vários círculos com tecidos diferentes. Um círculo se sobressai por formar uma espiral em preto e azul, provocando uma ilusão de profundidade. Na parte superior direita está disposto o poema:

3 Beijos

*o ciúme rola embolado
 não solto
 não soltando você
 acaba se prendendo
 às doses de muito medo de se perder*

*tenho um ponto em comum
com ela, com você e com ele
sou gente que se perde
sou gente que se prende
só não sei se sou gente que prende*

(ALMEIDA, 2010)

A partir de uma parceria iniciada com o Atelier Olho de Horus, Juiz de Fora, pude ter meus primeiros contatos com a técnica de *silk* digital ou sublimação. Que resultou posteriormente no trabalho que desenvolvo com a minha marca, a *Desnudez Declamada*. Desenvolvemos composições visuais ao misturar os retalhos que eu havia digitalizado com fotografias ou obras consagradas oriundas das pesquisas de imagens feitas por Romer Angel no universo infinito da internet. Desta fusão surgiram nossas experiências, como a conhecida escultura grega de *Psique reanimada pelo beijo de Eros*:

Figura 5 – Arte feita em parceria com Romer Angel:



Descrição da Imagem: Arte com retalhos de tecido sobre foto de escultura grega *Psiquê reanimada pelo beijo de Eros*¹². A foto passa a ter um novo colorido, com diversas formas sobre a superfície da escultura. Temas florais e traços da composição gráfica dos tecidos sobrepostos se confundem com uma nova pele para as figuras mitológicas, lembrando salamandras.

Desde quando iniciei as pesquisas de tecidos diversos e passei a digitalizá-los, muitas destas composições visuais ficaram arquivadas no computador. Com a base de áudio de alguns poemas que foram gravados de forma experimental, fiz pequenos vídeos. Estas experiências foram realizadas a partir de 2013 com auxílio do programa *movie maker*, que possui ferramentas básicas de edição de seqüência de imagens.

Dentre outros, editei os poemas *Menino do Espelho Partido*¹³ e *Bike Psicolétrica*¹⁴, os quais foram apresentados em abril de 2015 em uma videoinstalação da marca *Desnudez Declamada* montada em um evento coletivo chamado DIGA – Dia Intenso da Galera das Artes¹⁵. Na ocasião, foram expostas algumas peças da produção da marca e no mesmo ambiente foi montada a videoinstalação.

Para apontar historicamente o surgimento da videoarte no Brasil, Candido José Mendes de Almeida

12. Casanova, Antonio. 1757- 1822. *Psiquê revivida pelo beijo de Eros*, escultura em gesso.

13. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9YRY_HqobfQ. Acesso: 10 de setembro de 2015.

14. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mnAwz4LnHZg>. Acesso: 10 de setembro de 2015.

15. Disponível em <https://www.facebook.com/DIGAindependente/>. Acesso: 10 de setembro de 2015.

(1986) conta que foi no início da década de 60 que o vídeo começou a ser utilizado como um meio de expressão artística. Dentre as possibilidades citadas, a das instalações seria quando um ou vários aparelhos televisores eram “inseridos em determinadas situações ou acoplados a outros materiais, criando um espaço cênico dentro do qual serão exibidos os programas” (ALMEIDA, 1986, p. 48). Neste caso havia uma particularidade: o aparelho televisor passava a ser o protagonista da obra, saindo da mera função de transmissor de imagens para uma espécie de humanização, como se pudesse alcançar um estágio de “existência própria” (ALMEIDA, 1986, p. 50). Outra proposta inicial de expressão da videoarte seria a da *performance*. Nela o corpo humano passa a ser o “veículo condutor do processo” onde se realiza a “associação da figura humana e do televisor como suporte da criação”. A partir da chegada das novas tecnologias, como as câmeras e televisores digitais, novas formas de expressão foram se somando, se infiltrando nas produções audiovisuais e participando inclusive do cotidiano das pessoas de forma mais abrangente.

Na videoinstalação que apresentei no DIGA projetei os videopoemas sobre três manequins de loja. Entre o projetor e os manequins, os espectadores poderiam passar, permitindo, assim, que as mesmas imagens, de múltiplas formas de tecidos, ficassem momentaneamente projetadas sobre os corpos de cada espectador. Como eu já estava pesquisando sobre a Audiodescrição e como incluir pessoas com deficiência visual em diversos contextos, comecei a pensar como seria para que tivessem como apreciar o meu trabalho?

Explicando um pouco mais sobre a produção, aqui chamo de videoinstalação levando em consideração todo o ambiente, as peças expostas e a projeção do videopoemas. O espectador ouvia o som dos poemas através de fones de ouvidos e as imagens, que foram projetadas sobre três bustos de manequins de loja. Estes manequins não estavam vestidos. Sobre a superfície dos manequins, que seria a pele, se os comparamos a seres humanos, as diferentes texturas e letras advindas dos videopoemas se movimentavam através da projeção. Ao adentrar na sala pouco iluminada, o espectador já se sentia atraído por um misto de mistério, formas diversas e estampas coloridas, todas oriundas dos retalhos utilizados na montagem dos vídeos. Ainda sem ouvir o poema, as pessoas, em sua maioria, sentiam-se atraídas pelos movimentos, como se estivessem hipnotizadas. Alguns até relacionavam como uma “viagem alucinógena”, como irei falar mais adiante. Já dentro da sala e sob o meu convite, o espectador se sentava ao lado do notebook e colocava os fones. Dirigindo o olhar para a projeção sob os bonecos, ouvia os poemas. E nesta apreciação permaneciam por alguns instantes.

Figura 6 - Foto de manequins na videoinstalação¹⁶:



Descrição da imagem: sobre fundo preto, parte de manequins coloridos por diversos desenhos de linhas, arabescos e formas não figurativas. Chama a atenção o busto de um que está mais à frente, onde os peitos femininos estão sendo iluminados de forma que uma sombra escura se forma sobre o peito da esquerda. Atrás deste, aparece apenas o pescoço de um manequim masculino, com outras tonalidades de cor, no caso, avermelhadas. O manequim mais da direita está virado e suas costas estão no escuro, formando uma silhueta feminina com a cintura acentuada.

Rivera (2009) discute a relação entre imagem e linguagem a partir da análise de dois trabalhos de videoarte de Gary Hill. O autor se apoiando na concepção de Jacques Lacan sobre a letra. Primeiramente, citan-

16. Foto de Reinaldo Kreppke, em 19 de abril de 2015.

do Barthes, traz à tona a ideia de que a letra é trazida como imagem e que a linguagem é uma aventura para a poesia e a psicanálise freudiana. Pois da mesma forma que com a letra se faz imagem, assim também do sonho se faz a letra, ao ser relatado. Com múltiplos sentidos, o sonho é traduzido do inconsciente para a forma das palavras, através do uso das letras e da interpretação. Mas não há como preencher todas as lacunas e o inconsciente fica sendo aquilo que se a tem a possibilidade de ser lido. A letra não permite diretamente a leitura, mas consegue problematizar o sentido e a visualidade. Para introduzir Gary Hill ao contexto discutido, Rivera faz um breve histórico do artista, ao mesmo tempo em que explica a que veio a Videoarte: potencializar a crítica em relação à linguagem televisiva e sua sede em distorcê-la propositalmente. Propõe questionar este patamar de privilégio que a imagem possui dentro do campo da consciência a partir de seu envolvimento com a visão. Rivera concebe que não há, nas obras do artista em questão, relação entre texto e imagem de forma ilustrativa. A autora entende que nos trabalhos em vídeo de Hill, cada imagem é concebida como uma sílaba, compondo sucessões de frases e, conseqüentemente, sua própria linguagem. Em uma relação de aventura infinita, o visual e a linguagem se entrecruzam, questionando a própria representação.

Como eu havia citado anteriormente, o efeito psicodélico foi citado por alguns espectadores que tiveram acesso à videoinstalação da *Desnudez Declamada* no DIGA. E, eu mesma, desde que assisti e mostrei pelas primeiras vezes os videopoemas, tive uma forte sensação através do sentido da visão. Um dos espectadores chegou a dizer que parecia que estava sendo fortemente atraído, como se aquelas imagens tivessem um poder hipnótico, como uma droga alucinógena. Alguns falavam: “bem psicodélico”. Este conceito, bastante vago de certa forma, traduz muito para mim esta seqüência de imagens que estão nos videopoemas.

Bechara (2009) define que “psicodélico” é um adjetivo que caracteriza um “estado psíquico gerado por drogas alucinógenas”. No sentido figurativo, nesta definição, as visões psicodélicas lembram, têm ou nos remetem a coisas coloridas. A definição do próprio radical da palavra, “psico”, como “alma”, “espírito”, “mente”. A origem vem do grego “psykhé”. E que cor é a “percepção visual causada pela ação de feixes de luzes sobre a célula da retina, que por meio do nervo óptico chega até o sistema nervoso onde é codificada”. Já a percepção das cores depende do olho humano, que capta apenas uma parte das radiações luminosas, sendo que a luz branca é composta por sete cores fundamentais. Ao falarmos de decodificação significa que temos um código, ou seja, uma linguagem que nos permite nos comunicar. Se cada pessoa resolvesse chamar uma determinada cor por um nome seríamos incomunicáveis a respeito delas. Para a pessoa cega, desprovida da percepção visual, não há, a princípio, como estabelecer uma referência para a cor. A capacidade do olho humano de registrar a existência de uma cor é a luminância. E o termo cor é sempre equivalente à expressão cor-luz. Podemos dizer que a cor é uma palavra mágica e lúdica, que invade todos os domínios da nossa vida e participa deles de forma a constituir um evento psicológico. A física nos explica que a luz é incolor. Somente adquire cor quando passa através da estrutura do espectro visual. Podemos dizer que a cor não é uma matéria, nem uma luz, mas uma sensação.

Ao aceitarmos esta definição, ou seja, se cor é uma sensação, podemos dar a ela a significância de acordo com que sentimos. Contudo, para o audiodescritor que tende a ser neutro em suas descrições, isso pode soar um pouco desconfortável, mas o que é melhor, o cego receber uma referência dentro de sua contextualização ou simplesmente ter que acreditar que vivemos em um mundo desprovido de cores e sensações diversas?

Para esta questão podemos nos remeter a várias discussões e ponderamentos. Mas, certamente, um bom exemplo pode ser encontrado no filme *Vermelho como o céu*¹⁷ na seqüência dos meninos Mirco e Felice na árvore. Tudo começa quando Felice convida Mirco a subir e já sentados na copa, eles conversam. Felice pergunta a Mirco, que não nascera cego, como são as cores. A cena marca com delicadeza a conotação das cores para o personagem Mirco, que mais à diante, no desenrolar da história, apresentará todo seu caráter sensível. A seguir, transcrevo o diálogo da seqüência da árvore:

17. *Vermelho como o céu* é um filme sobre um menino que perde a visão aos 10 anos e vai morar em um colégio interno. Direção: Cristiano Bortone. Duração: 96 min. Itália: 2006. Disponível em < <https://cinemahistoriaeducacao.wordpress.com/cinema-e-pedagogia/vermelho-como-o-ceu/>>. Acesso: 10 de setembro de 2015.

Felice: “Como são as cores?”

Mirco: “São lindas.”

Felice: “Qual a sua predileta?”

Mirco: “O azul.”

Felice: “Como é o azul?”

Mirco: “É como quando anda de bicicleta e o vento bate na sua cara. Ou também é como o mar. O marrom... sinte isto (enquanto coloca a mão de Felice sobre a superfície do tronco da árvore). É como a casca da árvore, sente como é áspera?”

Felice: “Muito áspera. E o vermelho?”

Mirco: “O vermelho é como o fogo. Como o céu no pôr-do-sol.

Para transmitir as informações visuais da videoinstalação da marca *Desnudez Declamada*, defini alguns pontos para o um áudio-guia no ambiente, dentre eles, que seria usada uma voz masculina, ou seja, seria necessário escolher e preparar um narrador audiodescritor com bastante cuidado. Pesquisando em minha memória sonora pessoal, lembrei da voz de Edson Ferenzini¹⁸. Apesar de conhecer vários nomes de profissionais que trabalham com a voz, acreditei nesta escolha, não só por ele conhecer parte do meu repertório poético e artístico, mas também a própria videoinstalação.

Outra justificativa importante seria a de colocar em prática os conhecimentos adquiridos com o curso de Audiodescrição com uma boa escolha para a locução. Além de uma pronúncia clara, timbre marcante e com graves intensos e, o aspecto profissional de aceitar ser dirigido. Esta minha escolha e minha direção compactuam com o pensamento da audiodescritora e colega de curso, Letícia Schwartz:

É consenso que o tom da narração deve ser neutro. Acrescento, porém, que ele deve ser expressivo. É preciso perceber, no entanto, que há uma diferença entre expressividade e interpretação. É função da narração propiciar o envolvimento do espectador com aquilo a que ele está assistindo e não roubar a atenção do próprio filme. (SCHWARTZ, 2010, p. 225)

Segundo Vygotsky (2011), a necessidade do desenvolvimento de caminhos indiretos para o contato com a cultura se faz a partir da conscientização de que nossa sociedade é planejada para a pessoa dotada de todas as funções “normais”¹⁹ dos órgãos dos sentidos, mas da não aceitação desta máxima. A proposta de se abrir “caminhos alternativos”, cada um com suas especificidades, surge deste pensamento desbravador e corajoso. Colocando o “defeito” exatamente como nossa tarefa inspiradora e de estímulo:

Exatamente porque o defeito produz obstáculos e dificuldades no desenvolvimento e rompe o equilíbrio normal, ele serve de estímulo ao desenvolvimento de caminhos alternativos de adaptação, indiretos, os quais substituem ou superpõem funções que buscam compensar a deficiência e conduzir todo o sistema de equilíbrio rompido a uma nova ordem. (VYGOTSKY, p.869, 2011)

Conclui-se, portanto, que “o desenvolvimento cultural é a principal esfera em que possível compensar a deficiência” (2011, *Id Ibid*). E acreditando que o próprio conceito da marca *Desnudez Declamada* carrega, não somente a marca de produtos artesanais e de uma confecção, mas também, a priorização em se comunicar com

18. Edson Leão Ferenzini é mestre em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFJF, cantor e compositor. Também ministra palestras sobre música popular e participa de projetos didático/musicais sobre história do rock e Música Popular Brasileira em instituições educacionais e centros culturais.

19. Grifo original do autor. De acordo com as propostas atuais de inclusão, não podemos nos referenciar às pessoas sem deficiência como normais, pois desta forma já estamos excluindo socialmente aquelas que possuem algum tipo de deficiência. Certamente, o contexto no qual esta teoria foi inicialmente desenvolvida ainda não se discutia a fundo como nos referenciar à diversidade de maneira geral e muito menos específica. Considerei o grifo por considerar o pensamento de Vygotsky como revolucionário, no sentido de abrir novas perspectivas de diálogo dentro do tema ainda em tempos tão remotos (início do século XIX).

o público, de forma plena e consciente de que temos que ampliar nossas formas de se fazer presente a ele. Seja por meio das palavras, do som ou das imagens, como nas linguagens artísticas usadas nas videoinstalações.

Escolher os cegos para ampliar o público a ser atingido pela marca significa, para mim, abraçar esta proposta de Vygotsky, de ultrapassarmos os limites da “normalidade”. Ampliar o conceito e reverter a ordem é a carga que todo artista assume quando se identifica como tal. Em se tratando do campo da Arte e Educação, esta ordem vigente, estagnada, ultrapassada, tem que ser definitivamente e, preferencialmente, rompida de forma sistemática.

Referencias

- ALMEIDA, Candido José Mendes de. **O que é Vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- ALMEIDA, Patrícia. **Vendo Pão e Água – poemas e canções**. Juiz de Fora: edição da autora, 2010.
- BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: Ed. Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- BECHARA, Evanildo. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **O Flâneur**. Publicado por Luis Pedro Santos. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/52826681/O-Flaneur#scribd>. Acesso em 22 de novembro de 2015.
- CIRNE, Moacy. **Vanguarda: um projeto semiológico**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- COSTA, Lara Valentina Pozzobon da. Audiodescrição como Tradução – A Aventura da Primeira Experiência. **Anais do I Simpósio Internacional de Estudos sobre a Deficiência – SEDPCD/Diversitas/USP Legal**. São Paulo, junho/2013
- FARINA, Modesto. *e al.* **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda, 2011.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- PAGLIUCA, L.M.F. A arte da comunicação na ponta dos dedos - a pessoa cega. **Revista Latino Americana de Enfermagem**. Ribeirão Preto: v. 4, nº especial, p. 127-37, abril, 1996.
- POLLINI, Denise. **Breve história da moda**. São Paulo: Editora Claridade, 2007.
- MARQUES, Carlos Alberto e Luciana Pacheco Marques, org. **Da exclusão à inclusão: (re) construindo significados à luz dos pensamentos e Vygotsky, Paulo Freire e Michel Foucault**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.
- MICHELON, Francisca Ferreira. Palavras que levam a imagens: Fotografia para ouvir. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.9, n.15, p.189-210, jul./dez. 2013

RESENDE, A. P. C. de; VITAL, F. M. de P. (coord.). **A Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência – Versão Comentada**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2008.

RIVERA, Tânia. A letra e a imagem - Gary Hill, videoarte e psicanálise. **Psicologia & Sociedade**; V. 21 Edição Especial: 31-38, 2009.

SANTAELLA, Lucia. NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual e verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

_____. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **Cultura e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulos, 2003.

SANTANA, Mauricio. A primeira audiodescrição na propaganda da TV brasileira: Natura Naturé um banho de acessibilidade. In.: MOTTA, L. M. V. M; FILHO, P., R., (orgs.) **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

SCHWARTZ, Letícia. O outro lado da moeda. In._____: **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

VALLI, Virginia. **Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

VYGOTSKY, Lev Semionitch. A defectologia e o estudo do desenvolvimento e da educação da criança anormal. Trad. Denise Regina Sales, Marta Kohl de Oliveira e Priscila Nascimento Marques In: **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 37, n. 4, p. 861-870, dez. 2011.

_____. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins e Fontes, 1995.

/// GT MODA: HISTÓRIA E TEORIAS

DATA: 26 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: JOVIANA FERNANDES MARQUES (UFJF)



Roupas tecnológicas e proposições artísticas

Adriana Gomes de Oliveira¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo:

Quando se pensa na relação corpo-tecnologias, o primeiro conceito que vem à tona é o conceito de interface. As interfaces constituem-se como elementos que ligam dois sistemas que não se conectam diretamente de forma física ou lógica. Trata-se de uma espécie de fronteira compartilhada entre dispositivos que trocam dados ou sinais. O trabalho propõe relações entre moda e arte através de roupas interativas, em si mesmas, interfaces, que podem ser utilizadas em proposições artísticas. Verifica-se, nestas propostas, um tipo de hibridização entre corpo e tecnologias que podem ser vistas nos usos de tecidos inteligentes e nos *wearable computers*. Tais implementações facilitam a comunicação entre indivíduos, chegando ao nível dos afetos e os auxiliam, ampliando percepções e ações para, além da arte, em suas vidas cotidianas.

Palavras-chave: *Wearables*; Corpo biocibernético; Ambientes inteligentes; Cultura digital; Co-Evolução.

Introdução

Um dos primeiros conceitos a serem trabalhados quando pensamos na interação mediada por computadores é o conceito de interface. As interfaces constituem-se como elementos que ligam dois sistemas que não se conectam diretamente de forma física ou lógica. Uma espécie de fronteira compartilhada entre dispositivos que trocam dados ou sinais. (HOUAISS, 2008, p. 429)

Essa ideia de interface foi muito trabalhada na década de 90, por Pierre Lévy, em seu livro *Tecnologias da Inteligência*. Nessa época, os computadores pessoais popularizavam-se e a internet começava a ser pensada como linguagem. Escreve Lévy:

“A palavra interface designa um dispositivo que garante a comunicação entre dois sistemas informáticos distintos ou um sistema informático e uma rede de comunicação. Nesta acepção do termo, a interface efetua essencialmente operações de transcodificação e de administração dos fluxos de informação.” (LÉVY, 1993:176)

Continua o autor:

“Uma interface homem-máquina designa o conjunto de programas e aparelhos materiais que permitem a comunicação entre um sistema informático e seus usuários humanos.” (IBIDEM)

1. Bacharel em Artes Plásticas pelo IA-Unesp. Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte pelo IAD-UFJF. Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. E-mail: adrgomes@ig.com.br

Este conceito de interface está na base do que iremos trabalhar neste texto acerca das relações entre corpo e roupas tecnológicas. Muitas discussões sucederam-se após isso. O termo interface hoje já pressupõe as interfaces homem-máquina, com seus dispositivos de entrada e saída.

Desta forma, as roupas e acessórios, no nosso dia-a-dia, também são pensadas como interfaces que nos ajudam a estar no mundo, mostrando-nos como nos sentimos e colaborando para nossas interações sociais.

Ainda sobre as questões das interfaces homem-computador - verdadeira ontologia envolvendo a relação corpo-tecnologias - muitas conceitualizações surgiram para se pensar o homem dotado de aparatos tecnológicos em seu corpo. Desde a cultura cyberpunk da década de 80 até a definição deste campo de discussão denominado cibercultura. Em meados da década de 90, a semioticista Lúcia Santaella fala em um corpo biocibernético e em uma cultura do Pós-humano, para traduzir o hibridismo humano com algo maquínico informático:

“Nos últimos 20 anos(...), não apenas o corpo, mas também tudo aquilo que constitui o humano foi sendo colocado sob um tal nível de interrogação que acabou por culminar na denominação de ‘pós-humano’, meio de expressão encontrado para sinalizar as mudanças físicas e psíquicas, mentais, perceptivas, cognitivas, sensoriais que estão em processo.” (SANTAELLA IN DOMINGUES, 2003, p. 67).

Continua a autora:

“Nessa medida, ‘pós-humano’ deve muito apropriadamente significar o humano depois de ter se tornado híbrido.” (IBIDEM, p.68)

E, ainda mais:

“A problematização do corpo não é, portanto, privilégio da arte tecnológica. A meu ver, sua intensificação crescente em todos os campos da arte foi uma antecipação que veio preparando o terreno para as artes do corpo biocibernético.” (IBIDEM)

Sobre o corpo biocibernético, escreve a autora:

“O sentido que dou a essa palavra ‘biocibernético’ é similar ao de ‘ciborgue’ - cib(ernético) + org(anismo). Entretanto, prefiro o termo ‘biocibernético’, de um lado, porque ‘bio’ apresenta significados mais abrangentes do que ‘org’ e, de outro lado, porque ‘biocibernético’ expõe a hibridização do biológico e do cibernético de maneira mais explícita, além de que não está culturalmente tão sobrecarregado quanto ‘ciborgue’ com as conotações triunfalistas ou sombrias do imaginário fílmico e televisivo. Vêm sendo utilizados alguns outros adjetivos para o corpo tecnologizado que ocupam regiões semânticas próximas às de biocibernético e de ciborgue, tais como ‘corpo protético’, ‘pós-orgânico’, ‘pós- biológico’ e, na seqüência, ‘pós-humano’. Embora a palavra ‘prótese’ seja bem funcional para caracterizar as extensões tecnológicas do corpo, a meu ver o significado dessa palavra ficou muito colado ao aspecto visível das extensões, ideia que busco evitar, visto que, cada vez mais, as extensões estão aderindo à fisicalidade de nossos corpos e habitando seus interiores (1), indicando uma tendência para se tornarem invisíveis e mesmo imperceptíveis. As expressões ‘pós-orgânico’ e ‘pós-biológico’ também são repetidas com freqüência.” (SANTAELLA, 2007, p.130)

Neste sentido, do corpo mediado por tecnologias, estão surgindo artefatos de interação cada vez mais inovadores, utilizando novos materiais como os e-têxteis e as interfaces vestíveis (*wearable interfaces*).

Os e-têxteis são tecidos contendo elementos eletrônicos e digitais embutidos, de forma que a integração entre tecido e tecnologia não é aparente.

As interfaces vestíveis (do termo *wearable interfaces*, no original) são roupas e acessórios que incorporam tecnologias computacionais e eletrônicas. Na prática, e-têxteis são uma forma de implementar interfaces vestíveis.

1. Corpos tecnologizados e espaços sensíveis

Pensar a relação da arte com aparatos tecnológicos, em sistemas interativos, remonta ao advento da arte interativa que, por mediação de computadores e outras interfaces, possibilitam a relação do público com a obra.

Porém, esta arte tem seus antecedentes históricos nas proposições participativas surgidas na década de 60 e encabeçadas por Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Estes artistas começaram a criar proposições onde materiais diversos eram explorados pelo corpo, ou mesmo anexados ao corpo, visando a jubilação dos sentidos. Pouco depois, esses mesmos artistas começaram a criar instalações (linguagem emergente nesse período) que também exploravam os sentidos do público.

Por que essa retrospectiva para falar de arte interativa? Exatamente para chamar a atenção para o fato de que, a partir da arte participativa, artistas começaram a acoplar, ao corpo do público participante, materiais que potencializam os seus sentidos, assim como, ao colocá-los dentro de espaços com cores, materiais e objetos diversos, ou mesmo várias linguagens, estavam também explorando a sinestesia do corpo (assim como também a cinestesia, uma vez que incitavam ao movimento).

Quando pensamos em obras interativas, observamos interfaces colocadas em dois lugares; no corpo do interator e no espaço tecnologizado. Assim, temos duas vertentes que se apresentam:

1. A do corpo tecnologizado por interfaces, que remonta ao paradigma da relação da relação homem-máquina, do corpo ciborgue e traz as ideias do pós-humano, que pensa a relação do corpo humano reconfigurado pelas novas tecnologias.
2. A do espaço tecnologizado, que tem nas videoinstalações da década de 60 (70 no Brasil) e nas instalações multimídia interativas das décadas seguintes a sua melhor configuração. Através de sensores diversos acoplados no espaço, (interfaces de entrada) e projetores, monitores, caixas de som (interfaces de saída), o espaço se torna sensível ao público.

Trazendo essas discussões para o nosso dia a dia, saindo um pouco das linguagens estritas da arte, temos os nossos corpos tecnologizados pelos acoplamentos que estabelecemos com computadores, *tablets* e, na maior parte do tempo, com telefones celulares.

Na outra mão, temos aparelhos inteligentes sendo dispersos pelas nossas residências, como *Smart TVs*, e outros aparelhos da casa sendo acionados, via internet, gerenciados por sistemas de hardware e software (arduínos, por exemplo) que preparam os equipamentos para a chegada de seu dono em casa. Temos aqui a casa inteligente. Ambientes, dotados de sensores, que tornam os espaços sensíveis e passíveis de serem manipulados à distância.

Por que estou fazendo esse retrospecto? Porque as roupas inteligentes vão funcionar, tanto ampliando a capacidade comunicativa de seu usuário, como também possibilitando interagir com ambientes inteligentes.

2. *Wearable Interfaces*

Os *wearable computers*, também chamados de *wearcomps*, congregam desde elementos computadorizados inseridos nas tramas dos tecidos até objetos de comunicação acoplados ao corpo por meio das roupas. (AVELAR, 2011, p.149)

Desde os primeiros dias experimentais da computação vestível, quando Steve Mann usou câmeras na cabeça e no olho que permitiram que ele gravasse o que via, ao mesmo tempo em que acessava a informação digital em movimento, tem havido muitas inovações e invenções nessa área.

Rogers, Sharp e Preece escrevem sobre isso no livro *Design de Interação*:

“Novas tecnologias de visualização flexíveis, e-têxteis e de programação física (p. Ex. Arduino) fornecem oportunidades para pensar sobre como incorporar essas tecnologias nas roupas que as pessoas vestem. Joias, bonés *head-mounted*, óculos, sapatos e casacos foram todos experimentados para fornecer ao usuário um meio de interagir com a informação digital enquanto ele está em movimento no mundo físico. A motivação foi capacitar as pessoas a realizarem tarefas (p. ex, a seleção de música) enquanto se movem sem terem de pegar e controlar um dispositivo portátil. Exemplos incluem uma jaqueta para esqui com controles de tocador de MP3 integrados, que permitem aos usuários simplesmente tocarem em um botão em seu braço com a sua luva para alterar uma faixa, e agendas automáticas, que mantêm os usuários atualizados sobre o que está acontecendo e o que eles precisam fazer ao longo do dia. Aplicações mais recentes têm-se centrado na incorporação de diversas tecnologias têxteis, de exibição e táteis para promover novas formas de comunicação, e foram motivadas pela estética e pelo divertimento.” (2011, p.211)

Sabine Seymour se concentra nas próximas gerações de *wearables* (vestíveis) e na intersecção entre a estética e função. Ela é a chefe de criação de sua empresa Moondial, que desenvolve *fashionable wearables* e consultoria sobre *fashionable technology* (tecnologia da moda) para empresas em todo o mundo. Ela é diretora do laboratório de *Fashionable Technology* na *Parsons The New School for Design* em Nova Iorque e ensina em várias instituições em todo o mundo, incluindo a Universidade de Artes e Design Industrial de Linz, na Áustria.

Segundo a autora, *Fashionable Technology* se refere à intersecção do design, moda, ciência e tecnologia.

A estética funcional descreve o conceito de fusão de um objeto de *fashionable technology* considerado esteticamente agradável, com funcionalidades avançadas tecnicamente. O termo *fashionable technology* refere-se à tecnologia com apelo estético.

Fashionable wearables são roupas projetadas, acessórios ou joias que combinam estética e estilo com tecnologia funcional.

Seymour afirma que uma sinergia entre as áreas de moda, design, ciência e tecnologia vai criar um futuro já imaginado em filmes e histórias de ficção científica, que rapidamente está se tornando realidade. O potencial para a colaboração entre os mundos da moda e da tecnologia tem sido onipresente desde as explorações iniciais de Hussein Chalayan, há catorze anos, quando este criou o Vestido Controle Remoto, em 2000, e expandiu-se em diversas experiências científicas no campo dos tecidos e tecnologias.

Elabora a autora que é importante reconhecer o valor da palavra da ‘moda,’ apontando para o fato de que a estética e o estilo tem sido uma ferramenta óbvia para a comunicação de valores, cultura, status e humor, individualmente, ao longo do tempo. Como já dito na introdução, os vestuários são interfaces imediatas para o meio ambiente e, assim, são transmissores e receptores constantes de emoções, experiências e significados. A questão da beleza, estilo e estética é importante para a aceitação e sucesso comercial dos *fashionable wearables*.

Segundo a autora, o sucesso dos *fashionable wearables* depende de sua execução profissional, desde o projeto até a fabricação e difusão. A integração técnica precisa ser perfeita e invisível para o usuário.

A tecnologia e os avanços científicos modificam ou melhoram funções como regulação de calor, proteção contra impactos, comunicação, ação antimicrobiana, proteção contra incêndio, etc. Tecnicamente falando, se está adicionando mais uma camada de funcionalidade para o vestuário, através do artesanato e explorações de novos materiais. Assim, as colaborações mais estreitas com empresas de materiais são necessárias para permitir as disseminações de know-how e para criar *fashionable wearables* elegantes e funcionais. (SEYMOUR, 2010, p. 10-11)

A necessidade de se envolver com o mundo da moda na criação de *fashionable wearables*, objetivando capturar o mercado e criar um novo conjunto de produtos de alta qualidade é evidente. *Fashionable wearables* podem ser um produto (na economia privada), uma peça de arte (em artes / economia cultural), ou um protótipo (na pesquisa).

Como dito, *fashionable wearables* são o intermediário entre o corpo humano e os espaços que habitamos. Nossas roupas, acessórios e joias são as interfaces da epiderme com o qual podemos experimentar o mundo. A troca de dados é possível através dos avanços em tecnologias sem fio, permitindo a comunicação entre corpos e o espaço em que residem, ou seja, em relação à arquitetura inteligente. *Fashionable wearables*, assim, nos distendem para os objetos arquitetônicos.

Uma linha do tempo da *fashionable technology* está fortemente entrelaçada com a história da *wearable computing* (computação vestível). Como dito acima, o potencial para colaboração entre mundos da moda e tecnologia iniciou-se com as explorações de Hussein Chalayan, há mais de uma década, com o Vestido Controle Remoto, em 2000. Este evento marcou a extensão da computação “soft” dentro das roupas – um campo que antes parecia apenas o domínio da computação e da engenharia engajada a assuntos do corpo e da vestibilidade.

“Computação soft é descrita por Joana Berzowska como o design da tecnologia eletrônica e digital que é composta de materiais leves como têxteis e fios usados como predicados nos métodos de construção tradicional para criar designs físicos interativos.” (BERZOWSKA APUD SEYMOUR, 2010, p.14)

Continua Seymour, sobre os retrospectivos históricos da *wearable computing*:

“Roupas avançadas eletronicamente como expressão artística foram desenvolvidas muito antes. Em 1956, o artista japonês Atsuko Tanaka criou o vestido eletrônico. A primeira menção do ser humano aumentada com acessórios tecnológicos foi por Manfred Clynes e o co-autor Nathan Kline, que cunhou o termo ciborgue em 1960.

Em 1966, Edward O. Thorp e Claude Shannon desenvolveram a primeira execução de bateria conhecida, móvel e *wearable computer*. Tratava-se de um computador analógico, do tamanho de uma embalagem de cigarro, com quatro botões para indicar a velocidade de uma roleta e os resultados baseados foram transmitidos por rádio para um ao ouvido. Neste período, representações visionárias de moda foram fornecidas por filmes como 2001: Uma Odisséia no Espaço, de Stanley Kubrick em 1968.

Uma década depois, em 1977, a Hewlett-Packard lançou o HP *algebraic watch*. Este lançamento foi seguido pelo lançamento do *Walk-man* da Sony, em 1979: o primeiro tocador de música portátil, um fenômeno que se estendeu ao formato MP3 de hoje. Em 1980, Steve Mann, o criador da *wearable computing*, construiu um *head-mounted CRT* (tubo de raios catódicos), apresentado como um protótipo. O trabalho artístico escultural de Jana Sterback muitas vezes tomou a forma de construções espécies de vestuários. Os projetos Controle Remoto I e II, de 1989, consistiu de uma estrutura metálica motorizada, operada com um controle remoto.

Em 1994, Steve Mann começou a transmitir imagens de um *head mouted* câmera para a Web. Este feito foi possível por esmagadores desenvolvimentos em computação ubíqua, que Mark Weiser descreveu em 1991 como um mundo em que, todos os dias, cada vez mais, temos objetos que têm propriedades computacionais embutidas. O Firefly Dress & Necklace, desenvolvido por Maggie Orth, com Emily Cooper e Derek Lockwood em 1995, marca o início da *fashionable technology*. À medida que o usuário se move, os contatos de velcro com tecido condutor faz com que os LEDs de luz se acendam. No entanto, este projeto foi desenvolvido por uma artista e um engenheiro, em vez de concebido por um designer de moda.

Para a temporada inverno 2002-2003, Burton lançou a jaqueta *Analog Clone MD*, que tinha capacidade de comutação de eletrônicos disponibilizados pela combinação de matérias têxteis condutoras e compósitos flexíveis. Ele marca a introdução da *fashionable technology* em produtos de consumo visíveis.

2010 proclama o início de uma nova década em *fashionable technology*, com o lançamento de vários produtos de sucesso no mercado, altamente visíveis, com projetos e instalações comissionados, e avanços em tecnologias e materiais." (IBIDEM, p. 14-15)

Sobre a viabilidade dos *fashionable wearables*, Seymour afirma que as tecnologias têm amadurecido e variam da mecatrônica para a nanotecnologia. Estas inovações irão moldar o futuro da roupa. Grande parte da tecnologia essencial já está disponível para criar produtos significativos e comercialmente viáveis. Roupas com tecnologias embutidas são evidentes nos reinos do esporte, dos desgastes do trabalho, da saúde e reabilitação, dos serviços de socorro, dos cuidados a idosos e da segurança. O interesse do consumidor em *fashionable wearables* é cada vez maior. Seu sucesso é determinado pela habilidade de produtos para capturar a emoção humana, cumprindo uma necessidade e sua performance estética.

A personalização dos *fashionable wearables* permite novas formas de auto-expressão, que é um fator essencial na relação de artigos de moda e apelo ao público. O conhecimento necessário para trazer sucesso desses produtos para o mercado é um conjunto de habilidades único, que combina o *know-how* de mercado, o desenvolvimento de produtos, as aspirações do usuário, a tecnologia disponível, os recursos de produção, as implicações legais e as estruturas de custo. Designers devem ter uma compreensão do efeito, do usuário, da interação, e - para as aplicações comerciais - do ponto certo do preço. Um design atraente em combinação com uma interface intuitiva e materiais adequados fará uma moda usável de sucesso. (IBIDEM, p. 16-17)

3. Affective Wearables

A Professora Rosalind W. Picard é fundadora e diretora do Grupo de Pesquisa em Computação Afetiva no *Massachusetts Institute of Technology (MIT) Media Lab* e co-diretora das Coisas que Pensam Consortium, a maior organização de patrocínio industrial no laboratório. Ela co-fundou duas empresas, a Empática, Inc., que cria sensores portáteis e análises para melhorar a saúde, e a Affective, Inc., onde a tecnologia é usada para ajudar a medir e comunicar emoção.

Ela assumiu um risco e publicou o livro *Affective Computing* (1997), que se tornou fundamental para iniciar um novo campo com esse nome. Hoje, esse campo tem seu próprio jornal, conferência internacional e uma sociedade profissional. Picard também foi membro fundadora do Comitê Técnico IEEE em Sistemas de Informação *Wearable* em 1998, ajudando a lançar o campo da computação vestível.

Vale lembrar que estas discussões, as dos *Affective Wearables*, são anteriores às dos *Fashionable Wearables*, apresentados no item anterior, que foram publicados em livros entre 2009 e 2010, por Sabine Seymour. Diferentemente, as primeiras discussões sobre computadores afetivos e *affective wearables* datam de 1997, uma década antes. Como a própria Picard previu em seu livro *Affective Computing*, seria necessário pelo menos 10 anos para a área dos *Wearables* se desenvolver e, de fato, o desenvolvimento precisa continuar, uma vez que problemas como os das baterias, por exemplo, ainda não foram resolvidos.

Continua a autora:

"(...) quando me refiro a 'computadores' não me refiro apenas um monitor e um teclado com uma ou mais CPUs, mas também a agentes computacionais, tais como assistentes de *software* e criaturas interativas animadas, robôs, e uma série de outras formas de dispositivos de computação, incluindo 'wearables'. Qualquer sistema computacional, em *software* ou *hardware*, pode ter habilidades afetivas.

A maioria dos computadores de hoje não tem emoções em si. O que significaria para um computador 'ter emoções'? Reconhecer ou expressar emoções? Exibir inteligência emocional? (...) Certamente emoções em computadores e humanos têm diferenças." (PICARD, 1997, p 47-48)

Yvonne Rogers, Helen Sharp e Jennifer Preece escrevem em seu livro *Design de Interação* algumas considerações sobre a computação afetiva:

“(...) a computação afetiva, tenta desenvolver sistemas computacionais que reconhecem e expressam emoções da mesma forma que os seres humanos (Picard, 1998). Uma área de pesquisa em inteligência e vida artificiais tem sido a criação de robôs inteligentes que se comportam como seres humanos e outras criaturas. Um clássico inicial foi o COG, em que um grupo de pesquisadores tentou construir um ser artificial de dois anos de idade. Um descendente do COG foi o Kismet (Brezeal, 1999), projetado para se envolver em interações sociais significativas com humanos. Além da pesquisa teórica ser importante, a abordagem também tem objetivos práticos. Por exemplo, uma aplicação é considerar como projetar tecnologias que possam ajudar as pessoas a se sentirem melhor e que sejam ‘capazes de acalmar uma criança chorando ou talvez prevenir artificialmente sentimentos fortes de solidão, tristeza, frustração e uma série de outras emoções negativas (Picard e Klein, 2002: 23). No entanto, convém salientar que computadores que cuidem artificialmente de seres humanos, ouvindo com empatia e animação, não substituem o cuidado humano: são apenas uma ajuda.” (ROGERS, SHARP, PREECE, 2013, p. 130-131)

Estas discussões sobre os robôs COG e Kismet são muito interessantes para as artes, tanto para os *Affective wearables*, como também para esculturas autônomas, que apresentem propriedades emotivas nas suas interações com o público participante.

Continua Picard, falando sobre emoções em desenvolvimento:

“As crianças amadurecem, elas aprendem habilidades sociais e formas pelas quais controlar suas emoções e sua expressão emocional. Como elas se desenvolvem, elas também melhoram a sua capacidade de reconhecer emoções, reconhecer situações que estão aptas para gerar emoções, e lidar com as emoções. Da mesma forma, um computador afetivo, provavelmente vai precisar de um processo de desenvolvimento pelo qual ele adquire conhecimento relevante para a sua ação afetiva e outras habilidades. (...) Consequentemente, será necessário tanto um conjunto de habilidades inatas, e ferramentas para aprender continuamente novos conhecimentos. O objetivo seria para que alcance o equivalente à ‘maioridade’ em termos de habilidades afetivas. Um computador que interage com adultos deve ser capaz de operar com a inteligência emocional de um adulto.” (PICARD, 1997, p. 49)

E mais, sobre computadores com propriedades semelhantes às humanas:

“Uma das metodologias alternativas mais interessantes é a de deixar as emoções ‘emergirem’ em computadores de acordo com os seus requisitos próprios. Desde que os computadores atualmente têm diferentes necessidades e comportamentos do que os humanos, por que eles não têm oportunidade de desenvolver as emoções que se adequem às suas necessidades, em vez de ser dado um conjunto de emoções nossas (humanas) que não necessariamente os atendem bem? Este argumento é válido, contanto que os computadores permaneçam subservientes às necessidades humanas para que foram projetados. Por outro lado, a palavra ‘computadores’ na frase anterior pode assumir vários significados e funções, uma das quais podem incluir o de um agente social interagindo com seres humanos; neste caso, pode-se argumentar que o computador compreenda os aspectos sociais das emoções humanas. Consequentemente, mesmo que computadores sociais desenvolvam seus próprios mecanismos de emoção, eles provavelmente irão se beneficiar com a compreensão das emoções humanas, e acabar com pelo menos algumas habilidades afetivas que são semelhantes aos humanos.

Adaptar as emoções humanas para computadores deve ajudar o computador a adquirir alguns dos benefícios das emoções: a tomada de decisão mais flexível e racional, a capacidade de lidar com múltiplas preocupações

de uma forma inteligente e eficiente, atenção mais semelhante à humana e percepção, e inúmeras outras interações com os processos cognitivos e regulatórios. Habilidades de humanos de reconhecer e afetar também devem tornar mais fácil para os computadores perceberem reações humanas como 'satisfeito' ou 'insatisfeito', que irá ajudá-los a aprender a ajustar seu comportamento. Este objetivo é motivado por um princípio que eu gostaria de ver mais praticado: os computadores devem estar se adaptando às pessoas e não vice-versa. Facilitar o tipo de interação que vem naturalmente com os seres humanos é uma vitória: É um passo fundamental em direção à computação centrada no ser humano." (PICARD, 1997, p. 49-50)

Muito falamos sobre os *wearables* no item anterior. Agora vejamos algumas considerações de Picard sobre os *Affective Wearables*:

"*Wearables* de hoje podem ouvi-lo falar, assistir seus gestos, perceber as mudanças em seu ritmo cardíaco, pressão do sangue e a resposta eletrodérmica. Como vimos, a emoção não modula a atividade do sistema nervoso autônomo apenas, mas todo o corpo - como ele se move, fala, faz gestos; quase qualquer sinal corporal pode ser analisado em busca de pistas para o estado afetivo do usuário. Sinais que atualmente requerem contato físico para sentir, como eletromiograma e condutividade da pele, são especialmente bem adaptados à tecnologia *wearable*." (PICARD, 1997, p229)

Sobre a adaptação dos *affective wearables* ao indivíduo:

"*Affective wearables* oferecem novas formas de intensificar as habilidades humanas, como ajudar com informações importantes da língua (computadores já podem sintetizar de forma convincente a entonação afetiva da fala) ou ajudando a lembrar o que foi percebido. Desde que um *wearable* possa ir com você fora do laboratório, estudos médicos e psicológicos poderiam mover-se para não apenas medir situações controladas de laboratório, mas também medir as situações mais realistas da vida. *Affective wearables* poderiam ajudar as pessoas a identificar o estresse e fornecer feedback para as pessoas tentarem encontrar respostas mais saudáveis, trabalhando em conjunto com o próprio sistema imunológico do organismo. Sistemas de entretenimento podem personalizar as seleções que oferecem de acordo com o seu humor, bem como o seu gosto. Em geral, o computador teria uma chance melhor de se adaptar e 'conhecer' você, dando a agentes de *software* a chance de se adaptar a você e, também, para honrar as suas preferências, em vez de vice-versa." (IBIDEM, p. 244-245)

Sobre o computador como um amigo pessoal:

"A metáfora não é apenas um de um computador pessoal ou amigável, mas de um computador que pode servir como uma espécie de amigo pessoal. Em vez de ser indiferente aos seus sentimentos, o sistema iria prestar atenção a eles, e respeitá-los. (...) É uma importância fundamental manter em mente que, um *affective wearable* é uma ferramenta para ajudar, não para irritá-lo ou invadir sua privacidade. Se você não quer saber de uma coisa, você pode retirar os sensores, desconectar suas habilidades de reconhecimento, ou enganá-lo com uma expressão falsa. É importante que esses sistemas sejam concebidos para comunicar claramente ao utilizador o que o sistema está fazendo, e como as suas funções podem ser controladas. Além disso, os usuários devem estar cientes não só dos benefícios da tecnologia, mas também de quaisquer riscos potenciais." (IBIDEM, p. 245)

Estamos desenvolvendo no GIAT – Grupo de Pesquisa nas Interfaces entre Arte e Tecnologia IAD-UFJF a proposta de três roupas tecnológicas para serem utilizadas em uma instalação multimídia interativa. Este projeto está sendo desenvolvido em parceria com a Engenharia da UFJF.

As roupas são: uma luva interativa, que conforme um aperto de mão, dispara imagens nas 4 paredes da instalação, um gorro, que conforme um beijo, dispara palavras ao ouvido do outro usuário, através de um fone de ouvidos, e um colete, que com o abraço vibra o corpo, além de disparar estrofes de poemas na sala da instalação.

Considerações finais

Em 1965, Gordon Moore (co-fundador da Intel) publicou um artigo constatando que a miniaturização vinha permitindo dobrar o número de transistores em circuitos integrados a cada ano (enquanto o custo permanecia constante), uma tendência que deveria se manter por pelo menos mais 10 anos. Em 1975 (precisamente dez anos depois), ele atualizou a previsão, profetizando que o número de transistores passaria a dobrar a cada 24 meses, cunhando a célebre lei de Moore.

Com a evolução tecnológica, através do processo de miniaturizações acima citado, e a efetiva digitalização do nosso cotidiano, podemos notar que interações homens-máquinas se tornaram mais fluidas e claramente mais integradas ao nosso dia-a-dia, possibilitando maior maleabilidade nos seus usos. Embora, como todo conhecimento técnico-tecnológico, sempre haja um processo de aprendizado, algumas vezes mais natural, outras vezes mais demorado, pode-se notar que apenas basta um pouco de tempo para nos adaptarmos aos novos aparatos.

Com tais miniaturizações e digitalização do cotidiano, podemos nos movimentar pelos espaços da casa, para trabalharmos, estudarmos, facilitando nossas produções, que se tornam mais agradáveis.

Assim como os laptops se tornaram mais baratos, acessíveis, também assim como os celulares e os serviços de internet 4G, *wearable computers* tenderão a fazer parte dos nossos cotidianos, tornando nossa comunicação mais lúdica, sinestésica, cinestésica, fluida e produtiva modificando, em última instância, nosso ciclo perceptivo-sensório.

O mesmo observamos com a evolução das câmeras, que no prazo de 15 anos, tornaram-se predominantemente digitais. Agora fala-se em *webcams* 3D, que irão revolucionar nossas formas de comunicação.

Podemos inferir então, que tal evolução das tecnologias nos poderá levar, em um curto espaço de tempo, a interações mais orgânicas, como propunha Lygia Clark, conforme citado na introdução.

Como apresentado no item *Wearable Interfaces*, a emergência de materiais eletrônicos e condutivos demanda uma ampliadora colaboração entre cientistas, tecnólogos e designers para a criação dos *wearables*. O movimento DIY (*do-it-yourself*) combina várias disciplinas e seu trabalho cultiva o começo de colaborações interdisciplinares, de suma importância para o desenvolvimento deste tipo de proposta.

Porém, um ponto a ser mencionado, são as implicações na saúde dos *fashionable wearables*, que já têm sido pesquisadas. As discussões acerca da frequência eletromagnética, vazamento de bateria e sinais de comunicação sem fio permanecem pontos de controvérsia entre cientistas. Sua permanência, só o tempo e a pesquisa dirá.

Trazendo estas discussões para o campo da moda, escreve Suzana Avelar:

“As novas tecnologias otimizam o funcionamento do corpo, possibilitando sua sobrevivência em diversos ambientes. A moda entra em cena aqui, pois cabe à roupa trazer esses artifícios tecnológicos para perto do corpo podendo, ainda, agregar as novidades a silhuetas que traduzam tais mudanças.” (AVELAR, 2011, p. 140)

Como já dito, neste campo, arte, design, moda, ciência e tecnologias entrecruzam-se alimentando-se mutuamente.

E, para finalizar estas discussões sobre o imbricamento não só de áreas do conhecimento, como também do corpo em meio aos avanços tecnológicos, cito Lúcia Santaella, quando a autora fala sobre a coexistência de várias fases do avanço tecnológico humano na cultura digital:

“É certo que, em cada período histórico, a cultura fica sob o domínio da técnica ou da tecnologia de comunicação mais recente. Apesar da coexistência e das misturas entre todas as formações culturais, as mídias mais recentes acabam por se sobressair em relação à demais. É isso que vem sucedendo com as mídias digitais que instauraram

a cibercultura, cuja expressão mais visível encontra-se na internet e mais recentemente nos aparelhos móveis. Contudo, esse domínio não é suficiente para asfixiar o funcionamento das formações culturais preexistentes. É a atual convergência das mídias no mundo ciber, na coexistência com a cultura das mídias e com a cultura das massas, juntamente com as culturas precedentes, a oral, a escrita e a impressa, todas ainda vivas e ativas, que tem sido responsável pelo nível de exacerbação que a densa rede de produção e circulação de bens simbólicos atingiu nossos dias e é uma das marcas da cultura digital.” (SANTAELLA, 2007b, p.130)

Tecnologia aqui é entendida como um processo adaptativo, co-evolutivo, envolvendo e imbricando corpo(s) e ambiente(s).

Estas discussões e implementações envolvem complexidade e as materializações demandam boa infraestrutura financeira, fazendo com que o artista necessite trabalhar em equipes interdisciplinares e, também, encontrar formas de levantar verba para as realizações.

Referências

AVELAR, Suzana. **Moda, globalização e Novas Tecnologias**. Rio de Janeiro: Editora Senac rio, 2011.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a Fio**: Tecidos, Moda e Linguagem. Barueri: Estação das Letras, 2007.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da Inteligência**: O futuro do Pensamento na Era da Informática. São Paulo, Editora 34, 2001, 10ª reimpressão.

NORMAN, Donald A. **O Design do Futuro**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

QUINN, Bradley. *Textile Futures: **Fashion, design and Technology***. Oxford, New York: Berg, 2010.

QUINN, Bradley. **Fashion Futures**. London, New York: Merrell, 2012.

PAKHCHYAN, Syuzi. **Fashioning Technology: A DIY Intro to Smart Crafting**. Italy: O’Reilly Media, 2008.

PICARD, Rosalind. **Affective Computing**. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts; London, England, 1997.

ROLNIK, Suely. **Molda-se uma Alma contemporânea**: *O Vazio-pleno de Lygia Clark*, in *Interlab: Labirintos do Pensamento Contemporâneo*. Org. Lúcia Leão. São Paulo: Iluminuras, 2002, pp 173-194.

ROGERS, Yvonne; SHARP Helen; PREECE, Jennifer. **Design de Interação**: *Além da Interação Humano-Computador*. Porto Alegre: Bookman Editora, 2011, 3ª edição.

SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura Digital**. Edufba: Salvador, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **O Homem e as Máquinas**, in *A Arte no Século XXI*, Org. Diana Domingues. São Paulo, Editora Unesp: 1997, pp 33-44.

_____. **Cultura Tecnológica e o corpo Biocibernético**, in *Interlab: Labirintos do Pensamento Contemporâneo*. Org. Lúcia Leão. São Paulo: Iluminuras, 2002, pp 197-205.

_____. **As Artes do Corpo biocibernético**, in *Arte e Vida no Século XXI*, Org. Diana Domingues. São Paulo: Editora Unesp, 2003, pp 65-94.

_____. **Pós-humano – Por quê?**, in *Revista USP*, São Paulo, n.74, p. 126-137, junho/agosto 2007a.

SEYMOUR, Sabine. **Fashionable Technology: Intersection of design, fashion, Science and technology**. New York: Springer Wien, 2009.

SEYMOUR, Sabine. **Functional Aesthetics: Visions in fashionable technology**. New York: Springer Wien, 2010.

TADEU, TOMAZ. (org.) **Antropologia do ciborgue: As Vertigens do Pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

UDALE, Jenny. **Tecidos e Moda**. São Paulo: Bookman, 2009.

Sites

<http://www.chalayan.com>

<http://www.materiability.com>

<http://affect.media.mit.edu>

Cultura de praia e a juventude na revista *O Cruzeiro*

Ana Paula Dessupoio Chaves¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Neste estudo, é possível conhecer como a juventude era representada na Revista Ilustrada “O Cruzeiro” que circulou no Rio de Janeiro e pertenceu ao grupo Diários Associados de 1928 à 1975. O impresso foi um dos mais importantes da época, pelo seu caráter inovador e por circular durante um extenso período, ajudou a retratar o contexto da cidade carioca. A análise foi realizada a partir de textos, reportagens e imagens que traziam o tema cultura de praia e a juventude dentro desse universo. O recorte utilizado foi de 1928 a 1946, por ser o período do nascimento da revista até o surgimento do biquíni e a emergência da cultura juvenil. Este público era representado em conteúdos envolvendo principalmente comportamento, moda, beleza e esporte. A forma como a juventude era retratada na revista “O Cruzeiro” desenhando o momento e as transformações que sofreram ao longo do tempo mencionado. As mudanças podem ser vistas também nos trajes de banho que se tornaram cada vez menores e com uma modelagem que valorizava o culto ao corpo. Uma das possíveis percepções de ser encontrada no material apurado, é de uma juventude em transformação e que começa aos poucos a ser aceita na sociedade.

Palavras-chave: O Cruzeiro; Praia; Juventude; Cultura; Moda.

Marcada por muitas transformações a juventude foi retratada em diversos jornais e revistas ao longo da História. O estudo em questão será da revista ilustrada “O Cruzeiro” que circulou no Rio de Janeiro de 1928 à 1985, a análise englobará textos e imagens que abordavam a cultura de praia e como a juventude era representada nestes materiais. O recorte utilizado será de 1928 a 1946, por ser o ano em que a revista ilustrada surgiu e em 46 por ser o ano da criação do biquíni, e o momento da emergência da cultura juvenil.

No artigo, a juventude será considerada como uma fase de transição entre a infância e a vida adulta, como um momento de amadurecimento. A intenção é discutir a forma como este público era delineado pela revista. “Menos do que uma etapa cronológica da vida, menos do que uma potencialidade rebelde e inconformada, a juventude sintetiza uma forma possível de pronunciar-se diante do processo histórico e de constituí-lo” (FORACCHI, 1965, p. 303).

A revista semanal “O Cruzeiro” nasceu no dia 10 de novembro de 1928, no Rio de Janeiro durante o governo de Washington Luiz Pereira de Souza, período de intensa migração do campo para as cidades, fábricas se espalhavam, diminuindo os costumes agrários e dando ao país ares de modernidade. Ela estabeleceu uma nova linguagem na imprensa brasileira: inovações gráficas, publicação de grandes reportagens e deu ênfase ao fotojornalismo. Na primeira edição da revista “O Cruzeiro” era possível conhecer a linha editorial e quais seriam seus objetivos, um deles era fazê-la a revista mais moderna da época. “Uma revista como um jornal terá

1. Possui graduação em Comunicação Social pelo Centro de Ensino Superior, pós graduação em Moda, Cultura de Moda e Arte pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente é mestranda em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: anadessupoio@gmail.com.

de ter, forçosamente um carácter moral. Dessa obrigação não estão isentas as revistas que se convencionou apelidar frívolas” (O CRUZEIRO, 10 de novembro de 1928, p. 02).

A revista ilustrada “O Cruzeiro” foi criada para representar a nova ordem que era a de modernidade nacional. “Assis Chateaubriand, e o presidente Getúlio Vargas, que, com propósitos políticos definidos, concedeu empréstimo para a criação do impresso. Interessava, então, politicamente, a Getúlio mostrar que o Brasil estava se modernizando” (SERPA, 2003, p. 12). A revista tentava também tratar de assuntos que cercavam o universo feminino. Já em 1930 ocorreram mudanças que refletiram na vida nacional, a Revolução de 30 foi marcada pelo fim da República e ascensão de Getúlio Vargas ao poder.

O projeto político de Getúlio Vargas implicava, fundamentalmente, a centralização do poder, o qual, durante o período da República Velha, estava fragmentado no poder das províncias mais importantes: São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Para tanto, era necessário que os brasileiros se identificassem com a nação como um todo (BONADIO e GUIMARÃES, 2010, p. 149).

As mudanças provocadas por Getúlio Vargas e com o Estado Novo, em 1937 modificaram o nacionalismo brasileiro. A forte centralização do poder fez com que o Estado pudesse criar uma identidade nacional e desenvolveu alguns órgãos e regras que beneficiavam a cultura do Brasil:

(...) o fomento a estudos e pesquisas que tenham o Brasil e os brasileiros como temas centrais. A inserção do poder público também se deu diretamente na produção cultural, culminando com a criação, em 1939, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que atuará como órgão regulador das atividades culturais e de censura a obras literárias, peças teatrais, programas radiofônicos e letras de músicas (BONADIO e GUIMARÃES, 2010, p. 150).

Há uma busca em criar uma imagem do Brasil e que principalmente os brasileiros se sentissem parte dela. O Estado buscava ícones da cultura popular para inseri-los na cultura da Nação. “O Cruzeiro” contribuiu para a afirmação da política nacionalista e modernista de Vargas.

Em função da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Paris ficou isolada dos mercados consumidores de moda o que abriu espaço para os Estados Unidos ganhar espaço no cenário da moda. O que fez com que “O Cruzeiro” recebesse grande influência americana. Mesmo com o contexto de guerra, na edição do dia 16 de junho de 1944 chegava a circular 91 mil exemplares.

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 (SERPA, 2003, p. 13).

“O Cruzeiro” contribuiu para mudanças, adotou técnicas gráficas que não eram muito usadas no país como a rotogravura e implantou as reportagens. Mesmo sendo um período que grande parte da população deixava o meio rural e partia para as cidades, quando as máquinas começaram a substituir o trabalho agrário, a revista continuava ganhando e conquistando novos leitores mesmo que a situação não favorecesse. “Era o Brasil com altos índices de analfabetismo que contava com uma revista de grande tiragem, chegando a 700 mil exemplares na década de 1960 e com um público de quatro milhões de leitores” (SERPA, 2003, p.14).

A revista ilustrada não era essencialmente feminina, mas praticamente metade de suas páginas era destinada a esse público, com colunas especializadas em espaços que mostravam a realidade social das “senhoras” e das “moças” das classes mais privilegiadas da época. As colunas de moda contribuíram para o grande sucesso da revista.

A juventude também tinha espaço especial em “O Cruzeiro”, todo mês pelo menos uma matéria era desenvolvida para este público, principalmente com temas envolvendo o hábito de ir à praia, esporte e moda. Eram assuntos que faziam parte da rotina dos jovens e a maioria deles tinha grande parte do tempo para ócio. Um dos motivos da juventude ser tão citada é que sua imagem estava associada à beleza e era o ideal de aparência a ser seguido. “A juventude está associada a um padrão de beleza e isso envolve um aumento progressivo com os cuidados do corpo, cuidados que, em geral, tendem a atenuar e dissimular a idade sócio-biológica e causar a impressão de vitalidade perene” (VIANNA, 1992, p.2).

Em “O Cruzeiro” era possível ver os jovens estampados em fotos, anúncios, matérias e dicas de comportamento. Assunto recorrente e que trazia os jovens como protagonistas, era o esporte. Havia uma coluna fixa que se chamava “Estadio” que trazia toda semana algum campeonato esportivo com imagens e legendas do evento. Na maioria das vezes quem tinha participado da competição era algum jovem, até por conta da idade e do corpo atlético. Na foto da coluna esportiva é possível ver o concurso aquático da liga de esportes da Marinha. Na página dedicada ao evento, parabeniza os jovens atletas que conquistaram o campeonato de natação.



Imagem 1 – Jovens com traje de banho na coluna “Estadio”
 Fonte: “O Cruzeiro”, 02 de março de 1929, p.06.

Nas fotografias no contexto da praia, era possível perceber corpos com poucos trajes, e cada vez mais expostos ao sol, que no período de 1928 era sinônimo de saúde. “(...) O sport, a praia e a dança são, de certo, os maiores fatores do aperfeiçoamento physico em sua moderna concepção de esbelteza e de graça” (O CRUZEIRO, 24 de novembro de 1928, p. 7).

Aliás, o esporte estava presente na rotina dos jovens que iam até as praias do Rio de Janeiro e aproveitavam para encontrar os amigos, e praticar alguma atividade física. Como pode-se observar na coluna de comportamento “Dona da Sociedade”, com subtítulo “A mulher, o “sport” e a Moda” e escrita por Peregrino Júnior. “A influência do sport na vida da mulher moderna é considerável. O sport viu habituar a mulher do nosso tempo a duas alegrias incomparáveis que as nossas avós não conheceram: a alegria do ar livre e a alegria do movimento” (O CRUZEIRO, 31 de agosto de 1929).

Ainda nas fotografias, a forma como a juventude era vista nas fotos enquanto estava na praia, por exemplo, era geralmente em grupos e com uma característica visual parecida. Pode-se entender como a necessidade de estar em contato com pessoas com gostos similares e outra possibilidade é que a praia era um ponto de encontro também para a prática esportiva. Afinal, a maioria delas eram executadas em equipe ou seja, incentivava a socialização no meio em que vivem.

A concepção de juventude corrente na sociologia, e genericamente difundida como noção social, é profundamente baseada no conceito pelo qual a sociologia funcionalista a constituiu como categoria de análise: como um momento de transição no ciclo de vida, da infância para a maturidade, que corresponde a um momento específico e dramático de socialização, em que os indivíduos processam a sua integração e se tornam membros da sociedade, através da aquisição de elementos apropriados da “cultura” e da assunção de papéis adultos. É, assim, o momento crucial no qual o indivíduo se prepara para se constituir plenamente como sujeito social, livre, integrando-se à sociedade e podendo desempenhar os papéis para os quais se tornou apto através da interiorização dos seus valores, normas e comportamentos. Por isso mesmo é um momento crucial para a continuidade social: é nesse momento que a integração do indivíduo se efetiva ou não, trazendo conseqüências para ele próprio e para a manutenção da coesão social (ABRAMO, 1997, p. 29).

O momento de sociabilização era importante para que os jovens começassem a se sentir parte daquele contexto e a se encontrarem no grupo de pessoas que tinham a mesma afinidade, e gostos. Para Bourdieu (1983) o gosto é a propensão à apropriação de uma categoria de objetos ou práticas que é possível classificar, é a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida.

Nas ilustrações os jovens apareciam de maneira mais ousada, com os trajes de banho ainda menores do que eram utilizados de verdade na época. Pode-se observar também que a atitude desenhada era mais expressiva e audaciosa. A ilustração abaixo é do cartunista e ilustrador Orlando Mattos da revista “O Cruzeiro” para a coluna “Da mulher para a mulher” e mostra jovens na praia. Os trajes de banho utilizados marcam bem as curvas do corpo e são bem parecidos, o que expressa um padrão da modelagem.

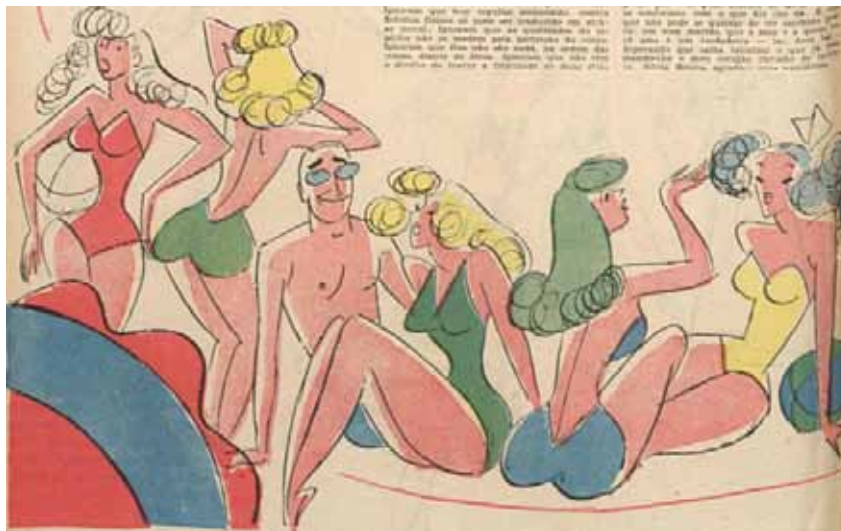


Imagem 2 – Ilustração coluna “Da mulher para a mulher”
 Fonte: “O Cruzeiro”, 23 de novembro de 1946, p. 80.

A revista tinha uma seção destinada a publicidades, a maioria dos anúncios traziam imagens de belas jovens com o slogan e o produto que estava sendo divulgado. Geralmente, eram produtos de estética e de moda. Como por exemplo, a publicidade do maillot. “O corte impecável que se ajusta ao corpo a maciez do tecido, a combinação elegante de cores, fazem com que os trajes Jantzen sejam os “modelos” usados pelas banhistas chics e pelos esportistas que não prescindem de sua inteira liberdade de movimento (O CRUZEIRO, 27 de dezembro 1930, p. 55).

A seguir um anúncio do Creme Hinds, que é um creme que promete deixar a pele hidratada, em um dos slogans vinha escrito que o produto era destinado também à pele branca e delicada que tinha sido queimada pelo sol. Anúncios que mostram a estética corporal da época, em consequência incentivam o estilo de vida praiano e a aparência jovem.



Imagem 3 – Anúncio Creme Hilds
 Fonte: “O Cruzeiro”, 24 de maio de 1930, p. 60.

Nas páginas da revista pode-se notar cada vez mais a presença do estilo de vida carioca que significava: frequentar as praias e manter o bronzamento dos corpos. Uma das explicações para estes novos hábitos é que nos anos 30 o esporte se tornou mais presente na rotina dos jovens, assim como a vida ao ar livre e os banhos de sol. “A mulher carioca é a parisiense do Novo Mundo; ella sabe conservar-se eternamente jovem, sempre com o mesmo sorriso nos labios, haja sol, garoa ou chuva, sempre a mesma girl desembaraçada e grácil, fertil em expedientes, datada do instinto da sociabilidade em elevado grau” (O CRUZEIRO, 4 de janeiro de 1930, p. 17).

Em 1938 surge a coluna “Garotas de Alceu”, as garotas representavam a juventude que tinha uma rotina bem diferente dos adultos. As jovens que eram muitas vezes chamadas de “brotos” na coluna, estavam em fase de transição e de descoberta. “Como etapa que antecede a maturidade, fase dramática da revelação do eu, essencial para a formação da pessoa, a juventude corresponderia a um momento definitivo de descoberta da vida e da história” (AUGUSTO, 2005, p. 20).

As ilustrações de Alceu Penna retratava a rotina, o comportamento e a moda utilizada pelos jovens. “As adolescentes tinham outros sonhos de estilo. Elas queriam ser iguais às Garotas do Alceu, personagens desenhadas pelo mineiro Alceu Penna na revista O Cruzeiro. Eram as idéias mais vistas nas salas das costureiras da cidade” (CASTILHO E GARCIA, 2001, p. 78). O que demonstra a necessidade dos jovens se sentirem diferente dos adultos, afinal tinham gostos e estilo de vidas diferentes.

A coluna “Garotas” demonstrava um mundo bem peculiar dos jovens. “Ao mesmo tempo em que a juventude tendia a possuir gostos comuns, como a vaidade exacerbada e a insegurança, compartilhavam de estilos de vida particulares”. (PENNA, 2010, p.43). Momento em que a juventude da classe média carioca começa a emergir e com isso o aparecimento de mais conteúdos voltados para este público.

A praia continua sendo um dos principais pontos de encontro da juventude e de lazer. Na imagem abaixo “As Garotas ao sol...” faz parte da edição da revista de 1946, período em que as curvas do corpo feminino são ressaltadas. O uso da cintura marcada, no estilo “pilão” pode ser notado inclusive nos trajes de banho. Na ilustração, as jovens permanecem no sol e com a pele bronzeada que era sinônimo de beleza e de estar saudável.



Imagem 4 – Coluna “As Garotas”
 Fonte: “O Cruzeiro”, 16 de março 1946, p. 22.

A praia associada também ao esporte, que ajudava a incentivar os corpos a mostra, era a possibilidade de tirar as camadas de tecido e apostar no traje de banho. Com isso há uma busca pelo corpo ideal, a estética do magro e saudável valorizava a condição da juventude. Havia a necessidade de retardar o envelhecimento. “Nestes dias quentes de março, quando tôda natureza é um convite à vida, as garôtas refugiam-se nas praias, como qualquer mortal, absorvendo o ar puro do mar, e deixando-nos às mais das vezês asfixiados. Nadando, jogando peteca, jogando voleibol, correndo, namorando e às vezês mesmo sem fazer nada, as garôtas abafam qualquer um” (O CRUZEIRO, 16 de março 1946, p. 22).

Na coluna “Garotas” de 02 de novembro de 1946, mostra imagens feitas por Alceu Penna das jovens que passavam parte do tempo livre na praia. Além de bronzear, aproveitavam para falar de moda, cinema e de futebol. O bronzeamento mencionado nas colunas não queria incentivar a miscigenação, muito pelo contrário, criou um estilo de vida no Rio de Janeiro. Segundo Bourdieu (1983) um estilo de vida pode ser entendido como um conjunto de preferências independentes e que possuem a mesma intenção expressiva. Estas preferências dos jovens eram representadas nos materiais da revista e neste momento o estilo de vida que seguiam era o da cor morena da carioca.

Conclusão

A forma como a juventude era retratada na revista ilustrada “O Cruzeiro” desenhava o momento e as transformações que sofreram ao longo do tempo mencionado. As mudanças podem ser vistas também nos trajes de banho que se tornaram cada vez menores e com uma modelagem que valorizava o corpo. A cultura jovem foi ganhando espaço com o pós guerra e com isso mais conteúdos voltados para este público foram inseridos. Para Feixa (1999) as culturas juvenis se referem à maneira em que as experiências sociais dos jovens são expressadas coletivamente, mediante a construção dos estilos de vida distintos, localizamos fundamentalmente no tempo livre, ou em espaços intersticiais da vida institucional.

Os jovens desde o início da revista “O Cruzeiro” tiveram um espaço seja através de fotografias, ilustrações ou textos. O que mostra que aos poucos eles começaram a participar e serem percebidos pela sociedade. Afinal até a década de 60, a juventude ainda era uma parcela desvalorizada pela sociedade. De certa forma, “O Cruzeiro” como era um impresso semanal e de circulação nacional contribuiu para a disseminação do estilo da juventude que frequentava as praias cariocas, participou assim da construção e divulgação do comportamento deste público durante 1928 a 1946.

Referências

ABRAMO, Helena W. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. In: **Revista Brasileira de Educação**, Agosto de 1997, nº 05, pp. 25-36.

AUGUSTO, Maria Helena O. Retomada de um legado intelectual – Marialice Foracchi e a sociologia da juventude. In: **Tempo Social – Revista de Sociologia da USP**, v. 17, nº 02, novembro de 2005, pp. 11-33.

BONADIO, Maria Claudia; GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Alceu Penna e a construção de um estilo Brasileiro: modas e figurinos. **Horizontes antropológicos** 16.33 (2010): 145-175.

BOURDIEU, Pierre. In: ORTIZ, Renato (org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho D'Água, 2003.

CASTILHO, K.; GARCIA, C. (orgs). **Moda Brasil – fragmentos de um vestir tropical**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2001.

FEIXA, C. **De jóvenes, bandas y tribus**. Barcelona, Ariel, 2006.

FORACCHI, M. M. **O estudante e a transformação da sociedade brasileira**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, 1928-1946. Semanal. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581>. Acessado em 30 de agosto de 2015.

PENNA, Gabriela Ordones. **Vamos, garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)**. São Paulo: Annablume; Funesp, 2010.

SERPA, Leoní. **A máscara da modernidade: a mulher na revista O cruzeiro, 1928-1945**. Universidade de Passo Fundo. (2003): 1-181.

VIANNA, Leticia C.R. A idade média: uma reflexão sobre o mito da juventude na cultura de massa. **Série Antropologia** 121. Fundação Universidade de Brasília, Brasília, 1992. Disponível em: <http://www.unb.br/ics/dan/Serie121empdf.pdf>. Acessado em 15 de agosto de 2015.

Sophia Jobim: Contribuições para o campo do vestuário no Brasil

Graciana Almeida¹

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Fabiana Almeida²

Universidade Cândido Mendes (UCAM)

Resumo

A coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho legada em testamento sobre Indumentária, que atualmente encontra-se conservada no Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro, é ampla e, possui mais de 6.000 documentos, dentre trajes, ilustrações, livros, fotografias, manuscritos, etc. Propomos, neste texto, analisar de forma minuciosa algumas de suas aquarelas e desenhos. Portanto, centramos nossos estudos iniciais num corpus imagético específico, estudando o arco temporal compreendido entre os séculos XV e XVII da série artística “Evolução do Vestuário”; a fim de um melhor aprofundamento e uma visão mais crítica. Cabe ressaltar que Sophia Jobim foi contratada como professora de indumentária histórica da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) a partir de 1949. Seu pioneirismo no âmbito brasileiro nos estudos sobre indumentária histórica foi notório entre as décadas de 50 e 60 e, legou-nos um vastíssimo material didático, literário e visual capaz de fornecer importantes subsídios para uma investigação crítica referente ao vestuário e à história da arte.

Palavras-chave: Sophia Jobim; Indumentária; História da Arte; Arte.

A coleção Sofia Magno de Carvalho sobre indumentária conservada no Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro, organizada durante anos pelo mundo por diversos motivos e, principalmente, de pesquisa da senhora Jobim, nos fornece um material imagético e teórico amplo.

O conjunto encontra-se dividido em três setores no MHN: reserva técnica, arquivo histórico e biblioteca. Na reserva técnica podemos observar e pesquisar quase trezentas peças avulsas de indumentárias, além de miniaturas de bonecas típicas com Indumentária e conjuntos de indumentárias completos. São trajes de um arco temporal e geográfico amplo, que abarca do exótico ao clássico, do antigo ao contemporâneo; e não apenas do âmbito europeu. Sophia inclui em seu repertório, exemplares raros e originais da Ásia, África, Europa e América, com especial ênfase na América Latina. Um verdadeiro conjunto sem precedentes no âmbito brasileiro. Segundo Sophia, o traje seria um documento complexo, porque é material e espiritual ao mesmo tempo e, por isso mesmo Balzac assinalou: “O historiador que pesquisa traje de um povo, fará a sua história mais nacionalmente verdadeira”. (SOPHIA JOBIM, 1960, pág.165). Por isso, foram quase trinta anos da vida de Sophia se dedicando em estudar o assunto, indumentária.

1. Mestranda – UERJ e membro do grupo de pesquisa “A recepção da tradição clássica”, sob a orientação da Professora Dr^a Maria C. L. Berbara. Desenvolve estudos referentes ao vestuário e elos com a história da arte. gracimodel@hotmail.com.

2. Cursando Especialização em Produção Cultural – Universidade Cândido Mendes (UCAM). fabialmeida30@hotmail.com.

Já no arquivo onde concentramos mais nossos estudos e análise para esta dissertação encontramos seus materiais didáticos, literários e visuais. Segundo dados do inventário, o material foi organizado por série em função das atividades exercidas por Dona Sophia Jobim. Na série material didático nota-se um amplo material sobre: indumentária SMI (1612), etnografia SMe (266), história SMht (175), heráldica SMht(175) e estudos SMet (133). Todo esse material iconográfico auxiliou nossa visão e possibilitou diálogos com suas aquarelas.

Em sua série artística, na qual concentramos inicialmente nossa análise, percebemos a dedicação de Sophia ao estudar os mais diversos trajes e apresentá-los de forma visual. Sua evolução do vestuário é composta por - SMae 229 pranchas. Ao debruçarmos sobre essas aquarelas fomos guiados por questões que chamaram nossa atenção. E percebemos informações complexas, que vão além de uma mera descrição do traje; como o caso da veracidade do traje nas obras de arte, que discutiremos ao longo do texto.

Temos ainda sobre sua série artística: trajes típicos e regionais, SMar (21), figurinos teatrais SMat(29), figurinos alegóricos SMan (20), nu artístico SMan(48) e diverso SMav (239).

Outra série que requer maiores aprofundamento é a Série Museu de Indumentária SMN (175), onde se possibilita compreender ainda mais a dimensão de seu conjunto criado durante anos de pesquisas. Ainda constam em sua coleção: série Clube Soroptimista SMcs (238), série culinária, corte e costura SMc (82), série viagens (cartas, postais, menus) SMV (1715), série documentos pessoais SMdp (21), correspondência SMcr(43), retratos SMr(518), Waldemar magno de Carvalho SMw(04) e anexo I SM(152)

Já na biblioteca do Museu Histórico Nacional (MHN) existe mais de mil livros sobre: história da arte, culinária, educação, história e livros raríssimos sobre história do vestuário; em diversos idiomas. Alguns de seus livros foram arrecadados por Sophia nas viagens pela Europa e Oriente. Podemos destacar em seu conjunto sobre história do vestuário: Auguste Racinet, Viollet-Le-Duc, François Boucher, Cesare Vecellio; dentre outros. Todos serviram de base para construção de seu material imagético, pois podemos observar algumas cópias quando criou sua série intitulada evolução do vestuário.

Para compreendermos suas aquarelas e desenhos do arco temporal compreendido entre os séculos XV e XV, de sua série intitulada pelo MHN Evolução do Vestuário, passamos entender quem foi Sophia Jobim e em qual cenário histórico brasileiro estaria inserida, a fim de situar vocês leitores com dados relevantes.

Sofia Jobim Magno de Carvalho (Avaré, 1904 – Rio de Janeiro, 1968) conhecida pelo seu nome artístico, Sophia Jobim, era filha do ilustre magistrado Dr. Francisco Antenor Jobim e Quita Pinheiro Machado. Seu desejo por indumentária começou ainda quando criança. Seus marcadores de livros tinham figuras de Luís XV desenhadas por ela, sem que soubesse nada de estilo, nem tivesse visto um desenho ou visitado um museu, logo, se considerava inicialmente, uma autodidata. Desde pequena, Sophia, já costurava muito bem. Começou pelas roupinhas de bonecas que sua avó copiava para ela.

Em São Paulo, Sophia realizou seus estudos primários no Colégio das Freiras Marcelinas, tirando a seguir um curso de professora secundária, na Escola Normal. Posteriormente, continuou seus estudos de aperfeiçoamento pedagógico dedicando-se à psicologia experimental, com ênfase na psicologia do adolescente. Lecionou em Palmira, Minas Gerais - disciplina história - na Escola Normal Santos Dumont, no Instituto Orsina da Fonseca, no Rio de Janeiro, no Seminário de Artes dramáticas do Teatro Estudante e Conservatório Nacional de Teatro do Mistério da Educação, regendo a cadeira de usos e costumes.

Foi fundadora e diretora do Liceu Império, uma escola (fig. 1) de artes feministas situada na rua Ramalho Ortigão nº 9 no Centro da cidade, por 22 anos. No liceu segundo Fausto Viana³, pontua que em relato Sophia coloca que as atividades dessa escola acabaram por ampliar os horizontes de muitas mulheres, mesmo fora de casa, levando a ambições profissionais mais amplas.

Já em 1947, passou a fazer parte do Clube Soroptimista, que tinha um extremo cuidado com relação às mulheres, além de se reunir para melhorar a vida dos seres humanos. Segundo Fausto Viana⁴:

3. VIANA, Fausto. Sophia Jobim. Pioneirismo no estudo de Indumentária no Brasil. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v 44, p.253, 2012.

4. VIANA, Fausto. Sophia Jobim. Pioneirismo no estudo de Indumentária no Brasil. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v 44, p.251, 2012.

Sophia foi condecorada com a mais alta insígnia da associação em 1953. Já em 1957, ao completar dez anos de atividades, o Clube Sorooptimista do Rio de Janeiro conferiu a Sophia um Título de Honra, testemunhando em “qualquer parte e em qualquer tempo, no mundo inteiro” o grande valor desta brasileira ilustre. (VIANA, 2012)

Em sua residência em Santa Tereza, em situações sociais, principalmente em seus jantares temáticos, Sophia, mostrava aos seus convidados os itens adquiridos que passaram a fazer parte de sua coleção. Nos jantares modelos vestiam trajes típicos do país e andavam em meio aos convidados como mais um atrativo e diferencial. Mostrava também a cultura e culinária regional. Quem frequentava, desfrutava de um ambiente cultural privilegiador.

No jantar para homenagear as delegadas americanas da VIII Assembleia da Comissão Inter-Americana de Mulheres, a senhora Sophia, ofereceu um jantar típico brasileiro, contando com a presença de uma legítima baiana. Foi dentro destes contextos, suas viagens pelo mundo em busca de colecionar as mais ricas peças de indumentárias e sua atividade como professora do vestuário que surgiu a iniciativa de criar o primeiro Museu de Indumentária, no Rio de Janeiro.

No alto de Santa Tereza, em sua própria residência (RJ), Sophia criou o primeiro museu particular de indumentária. Sua inauguração aconteceu 15 de julho 1960 e contou a presença do governador Sette Câmara, além de um grande número de intelectuais e acadêmicos da elite carioca, assim como a mídia; que compareceu em peso. O fechamento do mesmo se deu logo a sua morte em 1968.

Cabe destacar que era um museu atemporal, inédito no âmbito brasileiro que uniu o local e o global no mesmo espaço; com trajes de diversos países, antigos e contemporâneos. Eram a maioria trajes sociais e regionais legítimos de diferentes épocas e lugares; a maioria adquiridos pela própria Sophia em suas viagens. Sophia obteve e divulgou um acervo de vestuário como nunca visto no Rio de Janeiro.

Cabe destacar que o Museu de Indumentária, mesmo inexistente hoje, tem seus trajes esperando por novas pesquisas no Museu Histórico Nacional (MHN), a fim de permitir aqueles que admiram o tema, indumentária, ampliar e divulgar o material.

Sophia também teve também uma ligação importante com o teatro e o cinema. Ela estudou indumentária teatral em Londres em 1936. Lecionou depois no Seminário de Artes Dramáticas do Teatro do Estudante, onde Paschoal Carlos Magno⁵ (1906-1980) era diretor. Depois de encerrar suas atividades no Seminário de Arte Dramáticas, Sophia passou a ministrar aulas de uso e costumes no Conservatório Nacional de Teatro do Ministério da Educação.

Criações de figurinos como: *Sinhá Moça*, *Senhora* e *Édipo Rei*, fizeram parte de seu repertório. Segue uma de suas criações: o figurino de Bibi Ferreira para a peça *Senhora*.

Além de suas criações imagéticas, seus textos trazem considerações respeitáveis e que busca abranger o assunto no Brasil. Cabe portanto, destacar um trecho de uma de suas palestras intitulada: “O valor e a filosofia da indumentária do teatro”:

Fiz meus estudos no três maiores centros, Londres, Paris e New York, onde corrí bem mais de meia centena de museus atrás da razões sociais da indumentária, tôda a minha pequena sabedoria no assunto, ofereço, sem outro interêsse, senão a de abrir novos horizontonte à mocidade estudiosa do Brasil.

E como presumo ter sido a pioneira dêste estudo no nosso país, é entre os jovens que eu quero estar, porque é dêles que podemos esperar. Se não conseguimos realizar tudo que sonhamos no magistério, ainda assim restanos a noção de dever cumprido, assim pois nosso otimismo nos sustentará.

Lançada a semente mais tarde germinará. (JOBIM, 1950, pág 08)

5. Ator, poeta, teatrólogo e diplomata brasileiro.

Sophia Jobim Magno também foi professora de indumentária histórica da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) a partir de 1949, pesquisadora, palestrante e indumentarista. Devido sua experiência já como professora e especialista no assunto, seu contrato foi renovado durante todos os anos até 1956. Ainda em 1956, Sophia foi nomeada pelo reitor Pedro Calmon passando a exercer a função de professora regente. Já em 1957 no Peru, Sophia Jobim ministrou a palestra “A Indumentária e suas Profundas Raízes na Natureza Humana”, ampliando suas relações sobre indumentárias extras - europeias. Sophia Jobim legou-nos um vastíssimo material didático, literário e visual capaz de fornecer importantes subsídios para uma investigação crítica sobre vestuário com profundos e significativos elos com a história da arte – legado esse pouco explorado no âmbito brasileiro.

Como professora do curso de Indumentária Histórica na ENBA, com intuito de estudar, pesquisar e representar não apenas um vestuário europeu, mas um repertório vasto, Sophia traçou um panorama cada vez mais global em suas aulas, apesar de apresentar um plano de aula de maneira didática e cronológica. Seu programa de aula era extenso, fazendo com seus alunos estudassem o traje por diversos ângulos: antropológico, filosófico, social, histórico, fisiológico, anatômico, industrial e social. Era um repertório completo analisando indumentárias europeias e a indumentária brasileira com influências europeias, mas também trajes de regionais de diversas partes do mundo e épocas.

Ademais, suas aulas de indumentária eram de um teor amplo que envolvia curiosidades locais. Em entrevista à revista *Cor-de-rosa* destacou o que em suas viagens, ficava conhecendo de forma minuciosa os costumes, a indumentária e até mesmo a culinária local, estabelecendo um conhecimento profundo de cada povo.

Quando falava, por exemplo, sobre o quimono, a sua aula acabava na cozinha com pratos típicos da cultura japonesa. Ainda, afirmava que tinha um enorme trabalho para achar os ingredientes. No fim, o aluno que detestava geografia, acabava apaixonado pela matéria. Dentro desse contexto, podemos acreditar, com grau de certeza, que Sophia sempre relacionava indumentária e geografia, indumentária e história, não apenas apresentando o vestuário de forma técnica detalhista.

A história do vestuário estabelecida por Sophia Jobim permite-nos visualizar um panorama de um conjunto de trajes que abordou várias nações e diversos costumes ao redor do globo. Cada peça para Sophia representava um “mundo” capaz de demonstrar sua cultura e identidade. Um universo diverso repleto de particularidades. Segundo Robert Kudielka, em *Arte do Mundo ou Arte de todo mundo?* Destaca:

De um lado, o globo muito dificilmente é um construto detalhe universal, mas uma singularidade e limitada localidade no universo, mesmo que destacada segundo seu arbítrio humano, cujos habitantes, por sua vez, se espalham por espaços culturais aparados. De outro, essas culturas. Em diversidade, não são de modo alguns peça que se encaixam numa imagem global como pedras de um mosaico. Ao contrário, cada uma delas representa um todo, um mundo ou um cosmo no sentido exato da palavra – não importando qual a densidade ou logica cultural com que o contexto está ensablendo e, a despeito da diferença de grau se se trata do edifício complexo de uma alta cultura ou dos mitos e tabus de uma sociedade tribal. (KUDIELKA 2003, pág133)

Ademais, cabe ressaltar que Sophia era capaz de discutir sobre suas riquezas locais em meio aos trajes. O mundo do vestuário representado e construído através de sua coleção de trajes servira para compreender dinâmicas culturais, sociais, políticas em diferentes tempos e espaços. Segundo Sophia, a roupa: distingue, nivela e disciplinas os indivíduos, gerando sentimentos de humildade ou de nobreza, tal é à força de sua insinuação. (JOBIM, 1960, pág. 164).

Emersa em suas complexidades culturais, Sophia adentrou por cada “universo” não se importando com suas dificuldades, mas sempre almejando aprofundamentos de seus estudos imagéticos e teóricos.

Sua vívida curiosidade levou-a a realizar quase trinta anos de pesquisas em museus e escolas especializadas da Europa, da América e da Ásia, dentre os quais se destacavam: o South Kensington Museum em Londres, o Musée Carnavelet em Paris, o Metropolitan Museum em Nova York, o Museu Benaki em Atenas e Museu do Cairo no Egito. Nessas viagens pelo mundo, algumas ligadas à atividade profissional de seu marido

Waldemar de Carvalho⁶, Sophia, aprofundou seus estudos. E, ainda, fez cursos de artes plásticas na Central Art School de Londres, no British Institute e na Traphagen School de Nova York.

Suas viagens, pesquisas e estudos, permitiram um pioneirismo no campo do vestuário no Brasil. Nessa mesma época, nas décadas de 40 e 50 estudiosos como: Gilda de Mello e Souza e Gilberto Freire, também apresentaram importantes considerações sobre o tema. E que podemos traçar possíveis diálogos com Sophia Jobim, quanto sua metodologia de pesquisa.

A autora Gilda de Mello tem sua abordagem pautada em fontes diversas, a utilização de pranchas de moda, ilustrações, pinturas e inúmeras fotografias permitem que a autora demonstre ao leitor os detalhes e as configurações da moda do século XIX. Sophia tinha o mesmo tipo de abordagem para construção de sua história do vestuário. Utilizava pranchas, fotografias, gravuras de pinturas, livros do vestuário, além de criar suas próprias aquarelas e desenho a lápis e nanquim.

Outra metodologia, portadora de muita inovação para a época, era utilização de trechos literários e testemunho de romancista enquanto fonte sociológica. Presentes nos estudos de Sophia Jobim e Gilda de Souza e Melo. Gilda destaca que romancistas brasileiros, como: Alencar, Macedo e Machado de Assis, dão-no a visão dinâmica que nos faltava. Ainda como outro exemplo, menciona: "Balzac", autor também estudado por Sophia em seus escritos e reflexões.

Ao focarmos nas suas aquarelas e desenhos da sua série evolução do vestuário entre os séculos XV e XVII, observamos de que maneira, Sophia, imagetivamente visualizava o vestuário. Nas aquarelas de Queen Mary, evidencia o vestuário em suas partes, incluindo a posterior; além de uma aquarela com detalhe da estampa do tecido usado. Na aquarela que mostra o tecido é possível notar anotações de Sophia de um Hotel em Nova York. Provavelmente, mas um estudo de Sophia em cursos realizados em centros especializados nos E.U.A. Podemos assim destacar que Sophia tinha aquarelas e desenhos de estudos, criações para suas aulas na Escola nacional de Belas Artes. Porém não podemos deixar de acrescentar que faziam parte de seu repertório: desenhos de estudo de Nu, aquarelas de trajes alegóricos feitos para o concurso de miss Brasil, aquarelas de figurinos para o teatro e cinema (já citado anteriormente).

Do ponto de vista composicional, podemos notar que Sophia em algumas vezes cria aquarelas de mais de uma cor. Como exemplos, temos: a aquarela de Marguerite De Lorraine. A personagem traja um vestuário de corte; vertugade branco, com saia rodada, armada e barra ornamentada em dourado. Corpete bem ajustado com termino afunilado na cintura em mesma cor que a saia. Golas grandes e frisadas. Mangas falsas presas com um possível broche sob outra também ornada, porém mais justa com termino rendado nos punhos. Na cabeça possível chapéu com penas complementa a indumentária, além de outros adornos como: leque na mão esquerda e lenço na mão direita.

Cabe também destacar que Marguerite De Lorraine é personagem extraída de quadro de época representando as bodas de duque de Joyeuse, final do século XVI.

Esta ligação com a história da arte, é pontualmente aprofunda por Sophia em seus escritos e em outras aquarelas. Podemos ainda citar a aquarela de "Saskia", esposa de Rembrandt. Sobre o traje desta aquarela, Sophia traz à tona a questão da veracidade do traje em obras de artes e considerações importantes para o campo do vestuário.

Na aquarela de Sophia, *Saskia*, encontra-se trajando um vestido vermelho com caimento perfeito e saia terminando em cauda. Já mangas são tufadas na parte superior largando-se logo acima da articulação. Sob o mesmo, outra blusa em tecido brocado com decote redondo e mangas justas. A gola é formada por pequenos tufos, em fileira. Da cintura prende-se o cinto. Na cabeça um dos adornos mais elegantemente utilizados pelas mulheres: chapéu de abas largas vermelho com plumagens brancas. Diferentemente do célebre retrato de Rembrandt, *Saskia com o chapéu vermelho* conservado no Staatliche Museen, Kassel, Sophia apresenta Saskia de corpo inteiro, o que demonstra sua preocupação em destacar, justamente, um impactante e minucioso

6. Engenheiro com importantes trabalhos no âmbito brasileiro e no exterior.

olhar para o vestuário. Não podemos deixar de destacar, que Sophia também utilizou de seus livros sobre vestuários para construção de suas aquarelas. Muitas das vezes observamos pequenas interferências nas cores dos vestuários e destacando partes da indumentária.

Comparar a aquarela feita por Sophia com a obra de Rembrandt, acentuou ainda mais a questão da veracidade dos trajes nas obras de arte. Na pintura de Rembrandt, Saskia está representada de perfil, aparentemente serena, num fundo escuro que ressalta ainda mais a suntuosidade de sua vestimenta. As joias, o chapéu com pluma e a riqueza dos tecidos reforçam ainda mais, talvez, o gosto do artista em colocar sua mulher amada num traje fantasioso, sem nenhuma preocupação em seguir o vestuário de seu tempo. Num de seus textos, Sophia (1960) destaca pontualmente:

“[...] Rembrandt que tão fielmente copiava os burgueses de seu tempo, que êle (sic) detestava – retratava sua querida espôsa (sic) SASKIA nuns principescos trajes de brocado, que ela nunca vestiu. No seu sonho de grandeza, o artista se recusou a reproduzir, sobre a mulher-amada, os vestidos daquela época sem fantasia, que êle (sic) angustiosamente viveu.» (JOBIM, 1960) 7.

Nesse caso refere-se à história da arte de um ponto de vista cauteloso e amplamente desafiador como fonte constante de inquietações. Surge, neste momento, o seguinte questionamento: De que modo à liberdade estética de um artista poderia comprometer o sentido realista e documental do trabalho do indumentarista?

O artista, segundo Sophia, às vezes não tinha tempo para a pesquisa histórica, arqueológica e etnográfica; por isso, seu trabalho nem sempre poderia ser considerado um documento. Deste modo, passou a chamar a atenção para uma justa utilização dos preciosos documentos fornecidos pela história da arte. Era necessário que o indumentarista já tivesse adquirido um sólido conhecimento da “evolução do vestuário”, nas suas várias etapas históricas, estudando minuciosamente os grandes eventos sociais durante aquele período, acompanhando de perto o constante desenvolvimento econômico de suas indústrias. Contudo, diante desse contexto, permitia que o especialista pudesse separar, com critério, as inúmeras obras que as imensas galerias de retratos antigos ofereciam daquelas que constituíam verdadeiras documentações da época em que viveram seus artistas.

Considerações finais

O contexto histórico que Sophia Jobim estava inserida no cenário carioca contribuiu e reforçou nosso entendimento para compreendermos o seu amplo conjunto imagético e teórico, criado. Sophia trouxe à tona discussões para o campo do vestuário que requer aprofundamentos. Seus estudos, sua viagens, pelo mundo enriqueceram seu repertório a fim de criar uma história do vestuário própria. Uma metodologia de pesquisa considerável e também de diálogos com pesquisadores como: Gilda de Souza e Melo e Gilberto Freire (autor que dialogaremos num próximo artigo).

Cabe, portanto, destacar que sua história do vestuário ampla e mundial traz consigo pensamentos teóricos importantes e uma construção imagética que serve de referência para aqueles que discutem o tema: indumentária. Sendo assim, nossa pesquisa proporciona contribuir com reflexões pertinentes e considerações de pontos ainda almejados.

7. CARVALHO, Sophia J. Magno. *O que é a indumentária histórica*: palestra realizada na E.N.B.A. Sophia J. Magno Carvalho. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1960.

Referências

- BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias**. Tradução por André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CARVALHO, Sophia J. Magno. **O que é a indumentária histórica? Palestra realizada na E.N.B.A.** Sophia J. Magno Carvalho. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1960.
- _____. **O valor e a filosofia da indumentária para o teatro**. Agosto de 1050.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- KOHLER, Carl. **História do Vestuário** – Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- KUDIELKA, Robert. **Arte do mundo ou Arte de todo Mundo?** Novos estudos, 2003.
- RISEIRO, Maria Laura. DYER, Emília. BORNAY, Clóvis. **Indumentária – Arte e Documento**. Folheto do Museu Histórico Nacional (MHN), Rio de Janeiro, 1970.
- RODRIGUES, Helena. **À volta ao mundo no Museu de Sophia Magno de Carvalho**. Revista Cor-de-rosa.
- VIANA, Fausto. **Sophia: Pioneirismo no estudo de indumentária no Brasil**. Anais do Museu Histórico Nacional (MHN), Rio de Janeiro, v.44, p.243 – 261, 2012.

A joia como objeto de arte no Polo Joalheiro do Pará

Jorge José Pereira Duarte¹

Miguel de Santa Brigida²

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Resumo

A joia por muito tempo passou a acompanhar a evolução do homem, trazendo consigo informações sobre o estilo de vida da sociedade em que a mesma surgiu. Passando no decorrer da evolução das civilizações por mudanças em suas relações com o usuário e sofrendo influência direta da cultura de consumo que se estabeleceu nos últimos séculos, surgem então inquietações sobre em que ponto na história da humanidade e joia começou a mudar de papel na vida do homem e que novas propostas ela pode trazer, relacionando o passado com o tempo presente. O presente artigo busca fazer um resgate da história da joia e sua relação com a sociedade e os modos de fazer. Cria-se então uma relação dessa origem com o trabalho criativo desenvolvido no Polo Joalheiro do Pará, trazendo em sua abordagem as relações destes artefatos com a identidade regional e os processos artesanais que diferenciam a joia paraense das demais.

Palavras-chave: Joia; Arte; Identidade.

Para um momento inicial, é importante classificar a joia e sua relação com o usuário, no intuito de entender seu papel original, desta forma é possível perceber que mudanças ocorreram no diálogo entre os dois ao longo do tempo. A joia é classificada como adorno, ou seja, objeto ou forma ornamental carregado de valores estéticos, e que através de seu uso, passa uma mensagem específica, como identidade, histórica e ou social.

Definições como “ornamento”, aponta Gola, vêm do verbo latino “ornare”, que se traduz em “adornar”, “equipar”; expressões que trazem a ideia de acréscimo, melhoria (2013, p.18), facilmente visíveis no entendimento original do que é de fato a representação do uso da joia, que pode ser percebido como a necessidade de se embelezar e ou se diferenciar em relação ao outro, mas também na possibilidade de utilizar-se de suas características formais para relacionar o indivíduo a um grupo específico.

Outra questão aqui exposta é a sua relação direta com o corpo, particularidade indissociável de sua essência. “A joia, ela só é joia se estiver integrada ao corpo[...] por sua qualidade, é feita para uso corporal. É uma arte corporal. Ela faz parte da construção social do corpo e de uma personalidade” (LOUREIRO, 2011, p. 66). Esse diálogo entre o objeto e o usuário destaca um dos pontos principais de discussão aqui expostos; o entendimento das joias como expressão artística.

1. Mestrando em Artes pela Universidade Federal do Pará, 2015. Designer de Joias cadastrado no programa do Instituto de Gemas e Joias da Amazônia. djorgeduarte@hotmail.com.

2. Pós-Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC - UNIRIO (2011). É vice coordenador do PPGARTES-ICA /UFPA. É professor titular da Universidade Federal do Pará atuando nos cursos técnicos, graduação e pós-graduação nas áreas de teatro e dança. miguelsantabrigida@hotmail.com.

A joia na antiguidade

Para definir os primeiros objetos passíveis de serem vistos como adorno, deve-se entender o caráter amplo dessa classificação, pois o valor atribuído para os materiais que os compõe fazem parte do entendimento dessa etimologia e tal juízo não é universal, possuindo caráter relativo de acordo com o contexto social em que se encontra.

Tal posicionamento se justifica através das observações de Marx, que aponta o valor como algo estabelecido através do sistema de comércio, "...o valor de uso das coisas se realiza para o homem sem troca, portanto, na relação direta entre coisa e homem, mas seu valor, ao contrário, se realiza apenas na troca, isto é, num processo social" (1996, p. 208). Assim, pode ser entendido que cada objeto ou material terá uma valorização de acordo com o nível de importância que cada grupo específico dará aos mesmos.

Assim, tais objetos poderiam ter sua origem anterior a descoberta dos próprios metais, "...pode-se dizer que sua existência está documentada desde aproximadamente 35 mil anos antes de Cristo" (GOLA, 2013 p.24), provenientes do período paleolítico e representados através de peças esculpidas ou montadas, como pingentes, rodela ou colares.

Após a descoberta dos materiais minerais na idade do ouro, surge então a idade do bronze, época que se inicia o processo de manipulação e transformação dos metais efetivamente, fato que foi determinante para o processo de criação de adornos utilizando tais recursos. O ouro, por apresentar diversas características como brilho, beleza e durabilidade já possuía representatividade de poder, trazendo referências de divindades.

Em sociedades que já apresentavam uma complexa divisão de classes, este elemento passou a representar a riqueza dos indivíduos pertencentes as altas camadas. Mas possuir esses bens não era o suficiente, eles precisavam ser expostos como suas propriedades:

[...] pedras e metais preciosos, como ouro e prata, os costumeiros materiais de entesouramento de governantes e abastados, enchem seus cofres, mas em geral invisíveis a todos, exceto a si mesmos e a seus seguranças. Se transformados em artefatos, essa vantagem poderia desempenhar um duplo papel: o de exibição simbólica do status de seus proprietários e de liquidez imediata, caso fosse necessário derretê-los. [...] o fato é que se tornou corrente entre os endinheirados contratar artífices para fazer objetos do tesouro que amelhoraram. (ALSOP apud ZOLBERG, 2006, p. 139).

Tais artífices citados são os agentes criadores dos adornos, que atualmente podemos denominar como ourives, que utilizavam a técnica desenvolvida, passada e aprimorada ao longo das gerações para conceber estes objetos compostos por metais considerados nobres, por vezes misturados com outros materiais.

Não apenas das manipulações de minerais como prata e ouro se formaram os adornos dessa época. Materiais como gemas naturais eram lapidados e esculpidos, pérolas eram usadas devido a sua raridade e ou mesmo esmalte vitrificado era usado para dar cor às peças, dentre muitos outros, que variavam de acordo com a disponibilidade desses recursos em seu ambiente. A variedade era tamanha que a matéria prima que compõe os adornos pode facilmente servir como um dos parâmetros de diferenciação entre joias de culturas distintas.

As técnicas de beneficiamento desses materiais também variavam de acordo com sua localidade, trazendo uma grande diversidade de processos produtivos, estes não sendo apenas usados na joalheria. Diversos objetos eram produzidos através de tais práticas, dentre elas esculturas, objetos do cotidiano ou mesmo na decoração de ambientes de forma mais ampla.

Desta forma, o que diferenciaria, por exemplo, um ³camafeu de uma escultura seria por vezes sua diferença de tamanho, mas principalmente o uso do primeiro como adorno junto ao corpo, como já foi explicado

3. Do latim *Cammaeus*, que significa pedra esculpida, representava figuras variadas de acordo com o seu contexto cultural, sendo as mais conhecidas as de figuras femininas.

anteriormente. “O que é a joia, o que é o quadro, o que é o poema, o que é o filme? É a transformação da imaginação em signo objeto, configurando sentimento virtual segundo uma técnica apropriada” (LOUREIRO, 2011, p. 64). Através de suas formas, as joias contam histórias, exibem títulos, expressam crenças e contextos sociais e culturais como diversos outros tipos de objetos de arte, sendo estas um dos registros que melhor conservou informações das antigas civilizações, por conta do alto grau de durabilidade dos materiais que as compõe.

A joia e a industrialização

É perceptível como as joias com o passar dos anos acompanharam o desenvolvimento das sociedades que estavam inseridas ao redor do mundo, sempre presentes como uma das formas de expressão cultural dos indivíduos que representa, desenvolvendo-se e expandindo suas possibilidades criativas através de novas técnicas de produção.

Neste processo, uma das épocas de grande impacto no meio das artes, e isso inclui a criação de joias, se dá na época das grandes revoluções industriais. Este fenômeno ocorreu inicialmente na Europa, mas que no decorrer do tempo, foi sendo incorporado a outras partes do mundo, acarretando mudanças significativas na relação do homem com a produção de artefatos em geral.

No ponto de vista da produção, a agilidade nos processos que a industrialização trouxe foi facilitadora em alguns aspectos, tais como a acessibilidade dos itens de consumo para uma parcela maior da população e o desenvolvimento do setor produtivo em escalas maiores.

Por outro lado, o sistema de produção capitalista começou a trazer diversos contras no que se refere ao contexto da fabricação, que desde seu período inicial já foram apontados, como a exploração crescente do proletário e a desvalorização do trabalho do mesmo, na busca da competitividade de valores de troca mais atrativos em relação a concorrência.

Quando um capitalista individual mediante o aumento da força produtiva do trabalho barateia, por exemplo, camisas, não lhe aparece necessariamente como objetivo reduzir o valor da força de trabalho e, com isso, o tempo de trabalho necessário pro tanto, mas na medida em que, por fim, contribui para esse resultado, contribuirá para elevar a taxa geral de mais-valia. (MARX, 1996, p.432).

A partir disto é possível enxergar o objetivo de ganho monetário que se estabeleceu nessa época. A emergência dessa avidéz por lucros baseada no consumo desenfreado trouxe mudanças significativas no caráter criativo dos objetos, além da desvalorização do artesão, que era incapaz de alcançar a rapidez produtiva e o baixo preço que um sistema industrial atingia. Muitos processos que antes eram em sua essência puramente originados do trabalho humano passaram a se mecanizar, de forma a tornar tais sistemas mais práticos, mas por vezes no intuito de atender as exigências do consumo da época.

Embora os processos tecnológicos que permitem a duplicação de imagens ou estatuas em números relativamente grandes tenham uma longa história, sua explosão nos séculos XIX e XX criou problemas não apenas de autenticação entre obras genuínas e cópias, mas também de redefinição das obras de arte em si. (ZOLBERG, 2006, p. 144).

Por vezes, essa questão pode ser algo que não interfira em seu caráter criativo, porém em alguns casos, o alto volume de reprodução pode trazer modificações que prejudiquem o fazer artístico como expressão do sensível.

É perceptível que a obra de arte sempre possuiu a capacidade de ser reproduzida, mas indiferente disso, o que se põe em questão é sobre até que ponto a industrialização pode ter contribuído para a perda do

conceito de representatividade do ser individual e social com que as obras de arte tradicionalmente eram percebidas. Trata-se da aura presente no objeto de arte como manifestação única de sentir o próximo como algo distante (BENJAMIN, 1955), dando a ideia do inalcançável, raro, ou mesmo insubstituível, e de como esse fenômeno pode se esmaecer através da mecanização produtiva.

No contexto industrial que foi se desenvolvendo, diversas áreas da produção de artefatos começaram aos poucos a se inserir no sistema, surgindo então a necessidade de realizar um diálogo entre as novas técnicas de produção que estavam surgindo e as formas de criação de objetos, para que esses não perdessem totalmente sua relação com a sensibilidade.

Se estabelece então o papel do *design*, que teve seus primeiros passos no início do século XIX em movimentos como o *arts and crafts*, e que se consolidou no início do século XX, na transdisciplinaridade dos conhecimentos de artistas, artesãos e arquitetos. Em suas premissas, visava a prática criativa oriunda dos conhecimentos humanos de manipulação dos materiais, unido ao universo da estética e do sensível, na concepção de objetos que se utilizavam da industrialização como ferramenta facilitadora do processo.

A cultura burguesa moderna fez uma divisão entre o mundo das artes e o da tecnologia e máquinas, assim, a cultura dividiu-se em dois ramos exclusivos: um científico, quantificável e 'duro', o outro estético, avaliável e 'flexível'. Essa divisão infeliz começou a tornar-se irreversível no final do século dezanove. Na lacuna, a palavra *design* formou uma ponte entre os dois. Ela pôde fazer isso porque expressa a ligação interna entre arte e tecnologia. (FLUSSER apud. MOURA, 2008, p. 45).

Nessa época, a produção de joias na Europa ainda estava bastante ligada ao fazer artesanal, e se manteve diretamente presente em movimentos artísticos, como no *Art Nouveau* (René Lalique, Georg Jensen), *Art Deco* (Van Cleef & Arpels, Mauboussin, Cartier), Surrealismo (Elsa Schiaparelli, Salvador Dali). Sua produção passou a ser incorporada a grandes empresas do segmento que mantinha a tradição da ourivesaria artesanal, e que incorporavam a estas, novas técnicas de cravação, acabamentos e beneficiamentos, representando a influência do *design* nas propostas artísticas.

A relação que essas duas áreas estabeleceram entre si se tornou intrínseca para a produção de joias. "A arte, seus princípios e sua linguagem são importantes para a criação, seja em qual esfera ocorrer, seja a criação em moda, seja a criação em *design*. A partir da concepção, do ato criador, é que o projeto se desenvolve e se corporifica em produto ou peça." (MOURA, 2008, p. 48). É uma contribuição mútua, tanto de fonte de referências criativas, como de soluções que buscam a inovação e viabilizam a criação.

Embora seguissem de forma criativa os movimentos artísticos, de alguma forma essa aproximação da joia com a indústria contribuiu com a apropriação gradativa do adorno como subcategoria do meio de moda no capitalismo. A partir daí, as transformações que o segmento de consumo de moda irá passar também surtirão consequências diretas na produção das joias.

A joia no contemporâneo

A segunda metade do século XX é marcada por mudanças na área da moda, relacionadas com a criação de novos geradores de opinião sobre o consumo. O poder que as grandes casas de alta costura possuíam perdeu sua força para a ideologia de que não apenas um estilo deveria ser seguido, que a novidade poderia surgir do que os próprios grupos que começavam a se formar na sociedade estavam usando, diferente da hegemonia decorrente das décadas anteriores.

Trata-se do conceito da existência de tribos tão presente na emergente sociedade contemporânea da época. "Assiste-se a uma sociologia do local, do microgrupo, da tribo que se constitui a partir do sentimento

de pertencimento, de uma ética e através de uma rede de comunicação” (CIDREIRA, 2014, p. 48), onde movidos por afinidades e ideais dos mais diversos, os indivíduos que se identificam com tais conceitos se aproximem.

Nesse contexto, o uso do adorno acaba por gerar uma imensa variedade de representações, concebidas de acordo com o referencial estético que cada grupo apresenta especificamente, trazendo nesse processo, diversos materiais ditos como inovadores para a concepção desses identificadores de identidade.

Abre-se então um leque de oportunidades para o comércio em desenvolver objetos de adorno que suprissem essa demanda de forma massificada, para de alguma forma acompanhar o aparecimento de novas tribos, com novos valores e novas concepções estéticas. Um ponto curioso apontado neste momento, indica a massificação dos objetos de adorno de forma um pouco mais tardia que dos outros artefatos, entretanto este fenômeno teve um impacto fortíssimo sobre o que era produzido tradicionalmente.

O alto volume de adornos variados que eram produzidos em larga escala, por vezes não preocupados com questões como durabilidade ou acabamento, resulta em uma pequena vida útil, tendo como consequência o grande volume de descarte. Em contrapartida, a joalheria tradicional acaba passando por um período de séria crise produtiva.

[...] as joias genuínas, em função da alta do preço do ouro, ficaram muito menores, a ponto de parecerem sombras de seus modelos anteriores. Os anos 1970, devastadores para a joalheria tradicional, apresentaram em ouro, corrente fininhas, usadas, várias ao mesmo tempo, no pulso ou no pescoço, com pequenos berloques de estrelas, de corações ou um único diamante. (GOLA, 2013, p. 123).

Esse fator acabou gerando peças que não tinham algum intuito além do valor de troca, usado para sustentar as empresas que estavam passando pela dificuldade de material e de descentralização de consumo, sendo elas impossíveis de se desligar do sistema de retorno financeiro para se manterem. São apontados esses dois fatores como determinantes para o meio de criação de joias passar pelo fenômeno de perda da aura já citado. Pressionada pela necessidade latente de permanecer no mercado, a joia perde a sua essência como originalmente era conhecida e passa ocupar mais uma parcela do sistema de consumo como produto do capitalismo.

Em relação aos outros adornos produzidos, tirando algumas exceções onde o designer ou artista se fazia presente como fator de diferenciação, eles em grande parte eram feitos sem o cuidado de captar o contexto que esse objeto estava se inserindo, funcionando dentro de um grande sistema de imitações das joias genuínas e de bijuterias, que após um período de melhoria de qualidade, acabou por aumentar seu valor de forma avassaladora.

Junta-se a isso tudo, a influencia de uma marca no consumo de produtos. Por muitas vezes são empresas que construíram seu nome no decorrer dos anos através de estratégias de *marketing*, e que se utilizam da sedução que essa trajetória possa atrair para o consumidor, fazendo com que os produtos ligados a mesma entrem no sistema de consumo com valor agregado a todo o contexto que a marca insere. “As grandes marcas não conseguiram cancelar exclusivamente o luxo, mas também o sonho, o valor da história, da experiência, da unicidade, do conto, uniformizando de forma homologada as próprias propostas” (FRANCHI, 2011, p. 58), fato esse que pode gerar um empobrecimento na relação que o usuário possa ter com o adorno.

Já no contexto nacional, muito do que era produzido no Brasil fazia parte dessa lógica capitalista, muitas das vezes pelos produtores não perceberem a importância que o processo criativo com um bom embasamento teórico pode trazer para o produto.

Em contrapartida a esse fenômeno, surgiu a inquietação de trazer peças que pudessem reviver essa experiência sensível entre o adorno e o indivíduo. Mas de que forma isso seria possível, uma vez que o mercado tão massificado concentrava grande parte do poder de consumo?

Ao final dos anos 1990, tem início no Brasil uma grande preocupação por parte dos designers em identificar, nas joias comerciais, a sua *brasilidade*. Assim, é nas joias artesanais e nas joias feitas para concursos que se encontra

campo de atuação do *designer* brasileiro. É aí que se pode apreciar a criatividade, a ousadia, o espírito precursor – no uso, na forma, na escolha dos materiais e de sua natureza. (GOLA, 2013, p. 134).

A resposta estava no passado, nas matrizes culturais, que estavam na essência dos integrantes da sociedade, que mesmo se apresentando de forma dividida em subgrupos de um arranjo social complexo, ainda possuem em suas origens os pontos de comunhão que podem ao mesmo tempo contar a história da sociedade em questão de uma forma geral, mas também trazem a possibilidade em buscar lembranças relacionadas ao trajeto antropológico de cada um de forma individual.

A joia no Pará

É nesse contexto que surge a joia paraense contemporânea. Tendo uma produção descentralizada e sem o devido incentivo para se desenvolver, as joias do Pará passaram por um fato divisor de águas em sua história: a criação do Polo Joalheiro do Pará. Sendo inaugurado em 11 de outubro de 2002, contando com o apoio do Governo do Estado, trouxe grande desenvolvimento para o setor joalheiro da região. Além de catalogar os *designers*, produtores e empresários que participam do programa, o que mostra o potencial do setor, contribui na forma de capacitação, espaço de comercialização e exposição das joias desenvolvidas.

Em suas produções, as origens da cultura paraense são enfatizadas, trazendo elementos da mesma em suas formas, materiais utilizados e processos produtivos, na visão de pessoas que vivenciam diariamente esse *ethos* que permeia a região. “O imaginário, durante o trajeto de nossa vida, vai acionando trocas entres as pulsões do inconsciente com a cultura, que vai incorporando símbolos, e temas que darão substância, matéria de criatividade e originalidade” (LOUREIRO, 2011 p. 62). As joias trazem assim a visão sensível do seu criador, na busca da essência do que o identifica como pertencente desse lugar, de sua identidade.



Figura 1 – Pingente “Berlinda Marajoara”, em ouro 18k e quartzo com grafismos marajoara lapidados. Criação de Jorge Duarte e Helena Bezerra para HSCriações & Design, lapidação de Leila Salame. Foto: acervo do autor.

Como é mostrado na figura 1, que mostra a representação de Nossa Senhora de Nazaré com elementos indígenas, é exemplificado um diálogo entre símbolos que apenas por si já podem trazer referências da cultura paraense, mas quando juntos, reafirmam com maior força essa identidade. “É da relação simbólica com a cultura que nasce a originalidade. A universalidade nasce do conhecimento e da técnica. Pode se dizer que a técnica, componente da civilização, é transferível. A cultura exige vivência, incorporação, pertencimento” (LOUREIRO, 2011, p. 63). O adorno do Pará ganha seu caráter universal baseado nas técnicas de produção artesanal que já são repassadas a séculos, mas livre de um tradicionalismo que possa aprisionar sua

potencialidade experimental, traz um conceito diferente em suas abordagens ao assimilar a cultura local nos processos tradicionais.

A joia paraense possui em seu cerne relações do criador com as matrizes culturais da região, principalmente de origem europeia, africana e indígena, todas estas sofrendo forte influência do produto de suas inter-relações, a cultura ribeirinha, sendo expressas com a propriedade de quem vive essa experiência. Devido a riqueza de materiais presentes na região, há a possibilidade de utilizar insumos característicos, unidos a materiais universalmente já introduzidos na antiga fabricação de joias.



Figura 2 – “Conjunto Ponta de Flecha” em prata 925 e machetaria.
Criação de Jorge Duarte para HSCriações & Design. Foto: acervo do autor.

Na figura 2 a mistura de materiais é evidente, onde o grafismo labirinto é representado pela união de caule de pupunheira e osso de búfalo através da técnica de machetaria, com acabamentos em prata, trazendo o hibridismo entre a tradição universal e a unicidade dos elementos locais. Nas joias do Pará, a diversidade de sementes, madeiras, insumos animais como osso e chifre de búfalo são apresentadas de forma harmônica com ouro, prata e gemas naturais. Há ainda processos de produção originados de pesquisas locais, como as gemas vegetais e a esmaltação denominada “incrustação paraense”, que traz o colorido vivo para as peças.

Neste processo de produção manual, o artesão tem um importante papel, não apenas como mão de obra, mas também como parte do processo de construção do projeto, que viabilizará a produção da peça. Seja no beneficiamento dos insumos aqui descritos, na lapidação das gemas ou na ourivesaria, a parceria do produtor com o criador se harmoniza na busca de conceber adornos que possuam além do valor criativo, a durabilidade e acabamento esperados em uma joia de qualidade.

No Pará, a consciência artesanal, incontaminada pela sustentabilidade da indústria de setor, enriquecida do valor de uma consciência de projeto, poderá servir àqueles nichos de mercado sempre mais em crescimento que, hoje em dia, insatisfeitos pela proposta homologada das marcas de luxo, não encontram mais prazer na aquisição de um bem tão raro e prezado como é percebida historicamente a joia (FRANCHI, 2011, p. 58).

São através de todos esses elementos e diálogos que a fabricação da joia arte a recoloca na sua posição de objeto concebido pela mão humana em todas as suas etapas e além de uma forma de expressão sensível, se reafirma através do tesouro mais precioso que uma sociedade paraense pode possuir: sua cultura.

Considerações finais

É percebido através do trajeto descrito aqui que o adorno possui relações diretas com o posicionamento do individual com seu meio social. Além de sua função de embelezamento, o adorno carrega consigo a mensagem de identidade, de pertencimento a um local ou uma época, da aproximação de uma ideologia, estilo de vida, de um grupo com pensamentos em comum.

Como uma das formas de expressão artísticas mais antigas existentes, acompanhou diversos momentos de transformação do meio social em agrupamentos humanos ao redor do mundo, fazendo a sua relação com seus criadores e usuários também passar por mudanças.

A produção de joias ou adornos em muitas civilizações ao redor do mundo têm se mantido com poucas mudanças, como exemplos a pintura corporal e trabalhos com sementes e artes plumarias em grupos indígenas no Brasil, joias de alto valor simbólico na cultura africana e presença de riqueza de formas e materiais nas joias indianas. Outras surgiram da união dessas matrizes e enriqueceram o imaginário local com novos costumes. Tais valores têm preservado a consciência da importância do ato de se adornar na manutenção da tradição cultural desses grupos.

Desta forma, o ponto de referência de análise da pesquisa foi diretamente nas sociedades industrializadas, por essas ao contrário das outras, multarem suas percepções sobre o papel do adorno no meio social como foi explicitado, a ponto de grande parte enxergá-los como mais um produto de apenas valor de troca com finalidade estética, excluindo seu caráter sensível.

Identificou-se a necessidade de levantar tais questionamentos, não para criticar a evolução industrial como algoz das formas de expressão artística, mas através do exemplo do Pólo Joalheiro do Pará, mostrar que a industrialização pode ser utilizada como um facilitador dos processos sem que os mesmos passem por cima de valores importantes para o reconhecimento do indivíduo com seu ambiente.

Nesse contexto, a cultura paraense mostra que sua rica diversidade unida a dedicação de encontrar meios criativos diferenciados, traz uma fonte inesgotável de inspirações, materiais e processos inovadores que apenas fortalece o posicionamento da identidade brasileira presente em seus artefatos no cenário internacional. Cria-se um diálogo direto da joia contemporânea que busca a identificação do usuário com seu meio cultural e dos adornos produzidos desde a antiguidade, que trazem em sua essência o registro da identidade das civilizações a que o mesmo se insere, conseguindo fazer com que tais mensagens sobre a ancestralidade do homem possa resistir a barreira do esquecimento imposta pelo tempo.

Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco A. P. Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

CIDREIRA, Renata P. **A moda numa perspectiva compreensiva**. Cruz das Almas: UFBR, 2014.

FRANCHI, Claudio. **Sociologia, Identidade Senso da História e Mercado para o Desenvolvimento do Design da Joia do Pará**, in MEIRELLES, Anna. C. R.; NEVES, Rosa. H. N.; QUINTELLA, Rosângela S.; PINTO, Rosângela G. ;organizadoras. **Joias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer**. Belém: Paka-Tatu, 2011.

GOLA, E. **A Joia**: história e design. 2 Ed. São Paulo, Ed. Senac São Paulo, 2013.

LOUREIRO, João J. P. **Símbolos e Imagens da Cultura Material e Imaterial no Processo de Criação da Joia Amazônica**, in MEIRELLES, Anna. C. R.; NEVES, Rosa. H. N.; QUINTELLA, Rosângela S.; PINTO, Rosângela G. ;organizadoras. Joias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer. Belém: Paka-Tatu, 2011.

MOURA, Mônica. **A moda entre a arte e o design**, in PIRES, Dorotéia B.; organizadora. Design de Moda: olhares diversos. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

MARX, Karl. **O Capital**. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ZOLBERG, Vera L. **Para Uma Sociologia das Artes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

Endiabradas e irrequietas: As garotas de Alceu nos anos dourados da moral e dos “bons costumes”

Joviana Fernandes Marques¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Os Anos Dourados, período que se estende de 1945 à 1964, abrigaram um código social rígido que limitou sobremaneira as liberdades femininas. Entre obrigações com o recato e a busca obsessiva por um casamento, as jovens “de bem” deveriam comportar-se de forma adequada para, finalmente, atingirem o posto de “rainhas do lar”. Inserida neste panorama, a coluna “As Garotas”, desenvolvida pelo mineiro Alceu Penna entre 1938 e 1964, atuou, embora com certas suavizações, de forma inovadora frente às limitadoras imposições que cerceavam as mulheres do período. Desta forma, o presente artigo buscará investigar em suas linhas, a maneira como as ilustrações deliciosamente maliciosas de Alceu popularizaram-se, causando uma flexibilização da moral dominante. Nos debruçaremos diante da tarefa de compreender como seus desenhos foram capazes de mesclar posturas mais contidas com ares de liberdade, resultando em representações de jovens geniosas que anunciavam a chegada de novos tempos.

Palavras-chave: Garotas; Alceu Penna; Anos Dourados; Feminino; Brasil.

Introdução

Constituindo-se como campo significativo de pesquisas, análises e estudo, a Cultura Visual apresenta-se como interessante ferramenta para auxiliar a compreensão de fenômenos sociais relevantes. Entre propagandas, fotografias e ilustrações, as imagens surgem como objeto valioso para compreendermos contextos culturais diversos, atuando com protagonia nas transformações do pensamento e comportamento dos indivíduos. Endossando a reflexão acerca da relevância do visual, Fernando Hernández afirma que “[...] as representações visuais se conectam com a constituição dos desejos, na medida em que ensinam a olhar e olhar-se, e contribuem na construção de representações sobre si mesmo e sobre o mundo” (HERNÁNDEZ, 2010, p.30, tradução nossa). Desta forma, ao apresentar a cultura visual como campo capaz de aproximar o mundo real de proposições novas e criar diferentes modos de representação, Hernández expõe as imagens como importante ferramenta social.

Palco de grande produtividade visual, o Brasil dos Anos Dourados tem, na sua extensa publicação de revistas, um material rico para análise de imagens e como estas atuaram na “constituição dos desejos” da sociedade da época. Encarnando um espírito moderno, o periódico “O Cruzeiro” buscou em suas páginas apresentar não apenas uma modernidade superficial, mas sim, uma que fosse inserida, de fato, nos indivíduos (FORNAZARI, 2001, p.2). O luxo com o qual apresentou sua primeira edição, lançada em 1928, tornou-se um

1. Mestranda em Arte, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora – jovianafm@gmail.com

marco de inovação do que se via até o momento na imprensa brasileira. Apostando em um criativo trabalho de diagramação, reportagens com fotos grandes e chamativas, bem como colunas que assimilavam patriotismo e influências americanas, a revista levou seu fundador, Assis Chateaubriand, a afirmar desde o início que “[...] jamais houvera em toda a América do Sul uma publicação com tal apuro gráfico” (JUNIOR, 2011, p.40). Sendo uma das mais populares revistas do país, o material ofertado pelo semanal era avidamente consumido por brasileiros e brasileiras, participando efetivamente do cotidiano das famílias, inspirando comportamentos e cobrindo as novidades. Inferimos, portanto, que revistas, tais como “O Cruzeiro”, configuram-se como ferramenta comunicativa relevante, ultrapassando a representação de uma marca para abranger a cultura e particularidades históricas de uma época (LONGHINI & TEXEIRA, 2012).

O momento no qual “O Cruzeiro” se inseria, saudosamente reconhecida com a alcunha de “Anos Dourados”, estende-se de 1945 à 1964 e nos lega por meio dos periódicos, portas capazes de jogar luz sobre as atitudes tradicionais e concepções inovadoras, relacionadas aos papéis ocupados por homens e mulheres na sociedade. Cercado ainda de idealismos, o período “dourado” estabeleceu características específicas destinadas a cada agente social, promovendo a chamada “família brasileira”, a “rainha do lar” e os “bons costumes”. Revistas diversas disseminaram o pensamento geral de que a felicidade feminina encontrava-se no altar e no exercício da maternidade, cristalizando fronteiras que estabelecem, como nos explica Carla Bassanezi Pinsky, “[...] uma desigualdade entre homens e mulheres: os costumes, a moral sexual, as leis, o acesso ao mercado de trabalho e o controle da política institucional favorecem a hegemonia do poder masculino” (2014, p.286). O conteúdo moral das revistas cercava-se de contos e indicações que corroboravam tais limites e posturas.

Dentre as diversas colunas destinada ao público feminino nos centraremos em uma das mais populares entre as mocinhas, a coluna “As Garotas”, ilustrada pelo mineiro nascido em Curvelo, Alceu Penna. Em meio a um rígido controle social que limitava espaços e ações das mulheres, a leveza e picardia das garotas desenhadas por Alceu constituíram novas perspectivas que se anunciavam em um período de transição. A influência de comportamentos importados da cultura norte americana, a ousadia presente nas roupas curtas e os textos picantes que as acompanhavam fizeram das “Garotas do Alceu”, como eram chamadas, um vetor interessante de transformação do olhar das jovens sobre si mesmas e seu lugar na sociedade. Ao observarmos a postura moderna adotada pelas meninas de papel desenhadas por Penna, evidencia-se a importância de se debruçar sobre sua produção para compreender como atuaram no seio de uma sociedade altamente conservadora.

Ao apresentar as ilustrações de Alceu como importante produto cultural, analisaremos a maneira pela qual este material ilustrativo transformou suas personagens em reflexos de um pensamento mais liberal para as mulheres do período dos Anos Dourados. Próprio de momentos de transição, citaremos as inovações desenhadas por Penna, bem como permanências de velhos costumes que ainda prevaleciam na coluna, resultando em uma espécie de “ousadia comportada”. Mesmo com alguns conservadorismos, ao propor uma “construção de representações sobre si mesmo e sobre o mundo”, retomando o pensamento de Hernández, imagens como as apresentadas pela coluna simbolizam formas relevantes de questionamento frente a uma rígida moral dominante, propondo discursos dos novos tempos que estavam por vir.

Mulheres e a dourada moral dominante

A euforia que permeou os anos seguintes ao segundo pós grande guerra cobriu de otimismo os brasileiros parecendo levá-los, enfim, rumo à tão sonhada modernidade. Tido como um período democrático, os Anos Dourados estabeleceram-se como um momento de transição já que, posterior aos conflitos turbulentos que iniciaram o século, precedeu os avanços tecnológicos que encerrariam suas décadas finais (DIAS, 2012). Por conseguinte é possível observarmos atitudes inovadoras, ditas “modernas”, coexistindo com outras que preconizavam a moral dominante rígida, em especial no trato com as mulheres.

Influenciadas cada dia mais pelo capital estrangeiro que adentrava o país, principalmente o americano, várias campanhas vindas de fora ecoaram por aqui, clamando pelos valores da “família tradicional”, os “bons costumes”, enfatizando “[...] a dedicação exclusiva da mulher ao lar para que os homens reassumam seus postos de trabalho abandonados com o advento da guerra [...]” (PINSKY, 2014, p.19). Entretanto, o *american way of life* tornava-se uma meta invejável, inspirando formas mais irreverentes e ousadas de comportamento, como os encontrados nas películas de Hollywood. Percebidos como um ataque à tradição enraizada, os estrangeirismos eram vistos com maus olhos pelos conservadores que pretendiam manter firmes os códigos sociais de conduta.

As mulheres dos Anos Dourados estavam inseridas em um momento histórico amplamente restritivo no trato das liberdades concebidas ao “sexo frágil”. Os lugares ocupados pelos sujeitos possuíam demarcações sólidas e conferiam à mulher o lar como reduto, a maternidade como vocação, assim como os trabalhos manuais para exporem sua condição de “prendadas”. Em sua pesquisa sobre cultura material, Vânia de Carvalho cita a presença feminina dentro de casa no início do século XX e, como podemos perceber, tais preceitos ecoaram até o período sobre no qual nos debruçamos. Em suas análises a pesquisadora afirma o fato do lar ser compreendido como o local da mulher por excelência, citando a integração do corpo feminino com a casa e os objetos que a compõe (CARVALHO, 2008).

Outro importante valor moral prezado pela sociedade dos Anos Dourados recai sobre a permanência da virgindade até o casamento, tradicionalismo presente no começo de século e que estendeu-se para as décadas que seguiram aos dois conflitos mundiais. Manter-se pura se definia como fator determinante para manutenção da “honra” das garotas, explicitando que “[...] mesmo com todas as mudanças sociais ocorridas na primeira metade do século XX, a regra que obriga as moças a conservarem a virgindade até o casamento permanece com toda a força” (PINSKY, 2014, p.123). Durante as décadas douradas, conservadorismos como estes dividiam espaço com uma crescente industrialização e crescimento demográfico. Ansiava-se por consumir o mais recente, o arrojado, as maravilhas do capitalismo que chegavam em terras brazucas:

[...] o ferro elétrico, que substituiu o ferro a carvão; o fogão a gás de botijão, que veio tomar o lugar do fogão elétrico na casa dos ricos, ou do fogão a carvão, do fogão a lenha, do fogareiro e da espiriteira na dos remediados ou pobres: em cima dos fogões estavam agora panelas – inclusive as de pressão – e frigideiras de alumínio e não de barro ou de ferro; o chuveiro elétrico [...] o aspirador de pó, substituindo as vassouras e o espanador; a enceradeira no lugar do escovão; depois veio a moda do carpete e do sinteco; da torradeira de pão; máquina de lavar roupas [...] (MELLO & NOVAIS, 1999, p.564).

Tais inovações alcançaram também a formulação da imprensa brasileira, fazendo com que diversas publicações manifestassem em seus produtos uma forte ideia tradicionalista aliada, paradoxalmente, à um espírito modernizador que impregnou suas reportagens, diagramação e ilustrações. Percebemos tal fato ao observarmos diversos comentários nas edições de “O Cruzeiro” que se intitulava “a mais moderna das revistas”, anunciando em seu editorial um comprometimento em “[...] ser sempre a mais moderna, num país que a cada dia se renova, em que o dia de ontem já mal conhece o dia de amanhã” (JUNIOR, 2011, p.42). Por outro lado, a disseminação de pensamentos conservadores com relação ao lugar que deveria ser ocupado pela mulher também eram pontos correntes na revista que, em sua edição de 23 de abril de 1955 publica o seguinte comentário de Maria Teresa (pseudônimo de Accioly Neto) “[...] em toda família bem constituída existe uma hierarquia de autoridade. O marido é o chefe a quem cabem as decisões supremas. Logo abaixo vem a autoridade da esposa [...]” (PINSKY, 2014, p.21). Dentre reportagens sensacionalistas de David Nasser (1917 – 1980), coberturas do carnaval, e seções de aconselhamento feminino, o periódico angariou diversos leitores que o consumiam assiduamente.

Ao entendemos que revistas podem atuar como agentes de veiculação de ideias e comportamentos, se torna clara a força de tal mídia que, na época em questão, foi capaz de estabelecer pontos de vista, transformar e cristalizar comportamentos pré-concebidos. Em um período no qual a modernidade e o conservadorismo coexistiam, as revistas venderam “percepções da realidade”, buscando manter uma relação, principalmente

frente às suas leitoras, de intimidade e bem estar. Observamos, mormente entre aquelas que eram categorizadas como femininas, sua relevância como fonte capaz de nos revelar as expectativas sociais que recaíam sobre as mulheres. Em sua maioria, os conselhos e afirmativas publicadas procuravam endossar a importância do papel da família e da posição sóbria da mulher, cuja maior ambição deveria ser a do casamento. Em revistas como “O Cruzeiro”, “Querida” e “Claudia”, “Elogios ao casamento legitimado e à família constituída ocupam muitas de suas páginas” (PINSKY, 2014, p.211).

Em meio a este panorama ordenado pela moral dominante, alguns articulistas e colunistas ousavam apresentar uma nova imagem feminina, mais solta e independente. Em “O Cruzeiro” Alceu Penna, ilustrador mineiro nascido na pequena cidade de Curvelo, apresentaria em sua coluna intitulada “As Garotas” uma nova forma de encarar o feminino. Passeando de bicicleta, desfilando pelas praias cariocas ou curtindo a vida a bordo de carros modernos, “As Garotas do Alceu”, como ficariam conhecidas, “não tinham que enfrentar, se, por ventura, se excedessem em algum tipo de bebida ou paquerassem abertamente um rapaz, as verdadeiras consequências de quebrar o código dos bons costumes” (PENNA, 2007, p.12). Apesar de percebermos uma suavização e certo apelo aos tradicionalismos por meio de uma “ousadia comportada” em algumas edições criadas pelo mineiro, buscaremos perceber pistas que nos mostrem como seu estilo irreverente conseguiu se popularizar e ser aceito em uma sociedade ainda mergulhada em uma série de tabus.

Picardias de Alceu: ilustrando novos caminhos

Ao pensarmos nas possibilidades de atuação dos elementos visuais, evidenciam-se sua característica de representação. Dentre a lista de capacidades e alcances que pode possuir, a arte é passível de criar [...] representações do mundo que podem ser acerca do mundo que está realmente ali, ou sobre mundos imaginários que não estão presentes, mas que podem inspirar os seres humanos a criar um futuro alternativo para si mesmos” (HERNÁNDEZ 2010, p.39). O trabalho de Alceu na coluna “Garotas” apresentou um universo mais livre e flexível no qual figuravam as mocinhas de papel. Ao mostrar a sensualidade, a iniciativa e a mobilidade feminina por um outro prisma, ele “[...] tornou natural em seu universo de imaginação o direito da mulher decidir por si própria o que fazer da sua vida e como se divertir” (JUNIOR, 2011, p. 12). A presença do universo imaginário criado por Alceu para as mulheres que desenhava chegava até o lar das brasileiras mostrando, de maneira humorística, novas atitudes que as mulheres poderiam incorporar, algumas delas bastante inspiradas em modelos norte-americanos.

Mesmo antes dos Estados Unidos saírem da Segunda Grande Guerra com o título de país que detinha as chaves da modernidade, revistas como “O Cruzeiro” já se inspiravam em modelos gráficos americanos para compor suas edições. O aspecto visual utilizado pelos editoriais se afinizavam claramente com os observados em diversas publicações contemporâneas da terra do tio Sam. Percebemos, de forma palpável, as semelhanças no apuro gráfico, escolha de belos bustos femininos e cores chamativas presentes nas capas lançadas pela revista brasileira, que estendia, por sua vez, a influência estrangeira para o interior de seu produto.

A inspiração proveniente dos Estados Unidos alcançou a coluna de Alceu, para quem foi pedido, no momento da concepção de “As Garotas”, que se baseasse no ilustrador americano Charles Dana Gibson (1867-1944) ao criar suas meninas. Gibson tornou-se extremamente popular nos Estados Unidos, incorporando elementos do vestuário alternativo² em suas ilustrações em um período de transição e questionamentos, colocando a figura feminina em um posto privilegiado nos traçados que concebia. Para diversas mulheres da época “a Garota Gibson também exemplificou a nova independência auto confiante da mulher do pré-guerra” (TODD,

2. Por vestuário alternativo compreendemos os trajes marginais que figuraram no final do século XIX na Europa e Estados Unidos que consistiam na utilização de peças provenientes do guarda roupa masculino pelas mulheres, tais como gravatas, chapéus de palha duros e coletes.

1993, p.5, tradução nossa). Gibson no entanto, suavizava uma atitude mais transgressora das garotas em suas ilustrações, associando-as às figuras masculinas do *Gibson Man* ou de admiradores que as rodeavam.

A Garota Gibson, digna e altiva, apesar de admirada por sua personalidade e inteligência, ainda mantém sua alto-confiança como uma pose direcionada aos homens (KÖHLER, 2004). As Garotas de Alceu, por sua vez, aparecem geralmente sozinhas, mais livres e independentes. Não há uma ligação direta entre o protagonismo de suas meninas e uma imagem masculina para lhes conferir legitimidade. Contudo, é interessante pensarmos que as “Garotas do Alceu” assemelham-se às mulheres de papel publicadas por Gibson no que concerne ao alcance que atingiram e a maneira como delinearam formas novas de encarar o feminino, se comparadas à outras publicações.

Alceu também incorporou influências americanas de outros periódicos, tais como a revista “*Esquire*”, famosa nos anos 1940 por seus belos calendários recheados de pin ups³. Ademais, os modos irreverentes das mocinhas de “O Cruzeiro” aproximavam-se do estilo disseminado por Hollywood, traçando novamente linhas que rumavam para uma postura não tradicional de encarar a mulher na sociedade. A estadia de Alceu em terras americanas, entre 1939 e 1940, consolidou em seu traço comportamentos e elementos formais que aproximaram a coluna brasileira de estrangeirismos bastante reprimidos pela sociedade conservadora. Percebemos, com isso, que “[...] as seções assinadas por ele em ‘O Cruzeiro’ conferem um novo tom ao *american way of life* no Brasil” (BONADIO, 2008, p.6). Os filmes Hollywoodianos, por exemplo, eram vistos como verdadeiros culpados por trazerem “más influências para a juventude brasileira, pois mostravam como normais hábitos reprovados pela sociedade tradicional, tais como moças ousadas e cheias de iniciativa” (DIAS, 2012, p.9).

Tal ousadia não faltava às produções de Alceu. Desviando novamente da moral dominante, o artista conferiu às suas meninas “o mesmo espírito libertário e a mesma reverência à beleza feminina que consagraram os mais importantes autores do gênero nos Estados Unidos” (JUNIOR, 2011, p.140). A sensualidade que permeava não somente as figuras esguias das “Garotas” mas também os textos que as acompanhavam, criavam situações inusitadas e por várias vezes picantes, que flexionavam a conduta dos “bons costumes”.

Accioly Neto relembra que, ao propor aproximações com o trabalho do americano Charles Dana Gibson à Alceu, este lhe apresentou um projeto cheio personalidade e brilho original:

[...] Sugerir que ele fizesse uma coisa semelhante. Duas semanas depois ele me procurou, mostrando-me um desenho muito original. Eram vários grupos de lindas mocinhas, vestidas na última moda, conversando. O texto, na forma de diálogo e dedicado ao público juvenil, deveria ser escrito por um humorista malicioso. Fiquei encantado com o projeto” (JUNIOR, 2011, p.84).

A originalidade de Alceu conferiu às “Garotas” características próprias de um verdadeiro produto visual brasileiro, altamente inspirado pelos hábitos e beleza das moças cariocas. As “Garotas” frequentavam típicos programas da classe média do Rio, iam à praia e usavam roupas curtas e ousadas. Apesar de todo o sentimento de assimilação de conceitos e posturas norte americanas, percebemos “[...] um esforço mostrado pela coluna, em inseri-las ao contexto nacional” (PENNA, 2010, p.116). Neste panorama, o ilustrador incorporou em suas páginas um ritual profundamente ligado à cultura brasileira: as “garotas do Alceu” iam ao carnaval. A festa carnavalesca como ambiente mais permissivo e sensual configura-se como um cenário capaz de “desviar” as ditas “boas moças” do caminho ditado pelas regras dos Anos Dourados. O ritual proporcionado pelo carnaval atua como instrumento capaz de conferir maior liberdade de ação e embassamento de papéis sociais, o que o torna, por conseguinte, um acontecimento repellido por setores conservadores da época em questão. Observamos tal fato na colocação do pesquisador Roberto da Matta:

3. O termo “pin - up” remonta o ato de se afixar (*pinned up*) imagens de mulheres bonitas nas paredes, popularizado entre as décadas de 1940 e 1950. Durante a Segunda Grande Guerra, *pin-ups* ilustradas por artistas como Alberto Vargas e George Petty atuaram como ferramenta política para garantir o ânimo e o nacionalismo dos soldados americanos.

[...] as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de *polissemia social*, pois, não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui para 'brincar'. E *brincar* significa literalmente 'colocar brincos' isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas. (DAMATTA, 1997, p.62).

A suspensão temporária das fronteiras promovida pelo carnaval tornou a festa um ambiente no qual as possibilidades de riscos à "moral" e "pureza" das jovens brasileiras poderiam trazer graves consequências sociais, seguindo-se as diretrizes da moral dominante. Assim posto, diversas revistas publicaram em suas páginas conselhos e advertências referentes aos cuidados que as "boas moças" deveriam tomar para não caírem presas de atitudes "levianas" suscitadas pelo clima festivo. Um desses alertas sobre a subversão das normas no carnaval é encontrado no texto da revista carioca "Jornal das Moças", publicado em 14 de fevereiro de 1957: "[...] mocinhas perdidas, lares desfeitos, casais separados, moças desviadas – o pior são as garotas de 13 a 15 anos que bebem e cheiram lança-perfume e, por descuido dos pais, sofrem consequências desastrosas" (PINSKY, 2011, p.147). Na tentativa de controlar os excessos das jovens nos bailes carnavalescos, além dos alertas, incentivava-se o uso de fantasias bem comportadas para que as "moças de família" não fossem expostas às "consequências desastrosas", além da recomendada presença dos pais durante o evento.

Neste contexto, apesar de representarem a classe média e elite carioca e, portanto, frequentarem os clubes e bailes de salão durante o período do Carnaval, "As Garotas do Alceu" eram exibidas de forma bastante irreverente nos festejos. Na coluna de 16 de fevereiro de 1952, "As Garotas" aparecem batucando de forma animada e descontraída, vestindo fantasias elaboradas e coloridas. Entre mocinhas sambando ou bebendo vemos uma personagem, à extrema esquerda, vestindo uma ousada fantasia bem justa e composta de meias estilo arrastão, expondo uma nudez que "Jornal das Moças" provavelmente reprovava. Intensificando o clima de liberdade e sensualidade, o texto de A. Ladino (pseudônimo de Edgar Alencar), que acompanha as ilustrações de Alceu, deixa visível que o carnaval das "Garotas" não é dos mais comportados. Em uma de suas passagens, as jovens afirmam: "ao lado do meu garoto/ sambarei devagarinho/se o cabrito adora o broto/ eu adoro um cabritinho" (CRUZEIRO, 1952, p.47). Também não se vê a presença de pais acompanhando as moças ilustradas por Alceu, além de muitas delas desfilarem com fantasias bastante ousadas, como a que observamos na coluna de 1952.

Os conselhos para que se evitasse intimidades com rapazes durante as festas também eram sumariamente ignorados pelas "Garotas" em muitas publicações onde, namoradeiras, flertavam às vezes com vários ao mesmo tempo. Durante a edição de 3 de fevereiro de 1951 chamada de "O Cordão das Garotas", entre belas ilustrações de Alceu que mostram as jovens aproveitando o carnaval, o texto de A. Ladino dá o tom de namoro que tomava conta das mocinhas de papel no evento: "Aos abraços e beijocas/ Silvinha dando empurrões/ passa comendo pipocas/ seguida por bonitões" (CRUZEIRO, 1951, p.39). Sobre a postura descontraída, sensual e irreverente, A. Ladino diria: "ao invés das Garotas submissas, obedientes e quietinhas, como seria de nosso agrado, temos de enfrenta-las de igual para igual" (JUNIOR, 2011, p.136).

Perpassando a cultura americana, sambando nos carnavais até o dia raiar ou passeando pelas ruas do Rio de Janeiro, as "Garotas" davam o que falar, inspirando novas formas de comportamento das mulheres. A sensualidade que esbanjavam não se restringiria apenas aos dias que o Carnaval dava as cartas por aqui, elas também colocavam suas roupas de banho e iam se amorenar nas praias cariocas, além de saírem despreocupadas a bordo de modernos automóveis do período. Os gostos das "Garotas", suas roupas e a ligação estreita que possuíam com o prazer e a diversão, atravessavam o imaginário das mulheres reais, elencando uma série de novas formas de enxergar sua postura na sociedade.

Por meio da coluna de Alceu, novas atitudes e posturas foram sendo veiculadas tendo como ponte as ilustrações que fazia para O Cruzeiro. Desta forma, "As Garotas" "[...] ensinavam padrões mais ousados, porque estimulavam as moças a terem gostos próprios, usarem roupas da moda e frequentarem as avenidas, os espaços públicos" (SERPA, 2003, p.173). Ao serem apresentadas, por diversas vezes, ganhando tais ambiente, estarem presentes nas ruas, as garotas revelam um deslocamento sutil dos espaços que eram cedidos prefe-

rencialmente à mulher, como o lar, por exemplo. Na casa temos um ambiente no qual se estabelecem de forma mais palpável e clara as fronteiras e extensões de poderes,

[...] as relações são regidas naturalmente pelas hierarquias do sexo e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedência; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias [...] (MATTA, 1997, p.91).

Em lugar de jovens recatadas que se compraziam com o ambiente doméstico e com o aprendizado das prendas, elas eram ativas e faceiras, deslocando-se pelos espaços cariocas de forma bastante independente. No entanto, enquanto produtos de uma sociedade em transição, oscilavam entre formas ambíguas de enxergar o feminino, tendendo por vezes, à revelações tradicionalistas nas colunas.

Ambiguidade das “Garotas”: desviantes ou “moças de família”?

Em sua análise sobre o comportamento desviante e marginalizado frente à regras e imposições, Howard S. Becker discorre sobre a essência do ato dito “infrator”. Segundo o pesquisador, o desvio “[...] não é uma qualidade simples, presente em alguns tipos de comportamento e ausente em outros. É antes o produto de um processo que envolve reações de outras pessoas ao comportamento” (2009, p.26). Posto isso, percebemos a necessidade de avaliarmos a reação de determinado público, geração ou cultura à um ato para que, desta forma, ele possa ser considerado ou não um desvio. Ao colocarmos tais análises sobre o recorte temporal ao qual nos atemos, percebemos que muitos dos comportamentos e atitudes das “Garotas” do Alceu” são condenáveis perante a sociedade restritiva dos Anos Dourados. Por meio da coação social, a moral dominante do período classificava as jovens em “levianas” ou “moças de família”, divulgando tais julgamentos por meio de revistas femininas da época que afirmavam taxativamente que “[...] a moça leviana não conseguiria se casar e apenas a moça de família conseguiria um bom casamento, ou seja, apenas essa moça teria uma vida plena e feliz, assistindo os seus filhos e marido” (DIAS, 2012, p.8).

Ao beberem até acordar com uma grande ressaca, andarem de automóveis pela cidade de forma descompromissada, se esbaldarem no carnaval e abusarem das roupas justas e curtas, as mocinhas desenhadas por Alceu assumem, de forma perceptível, atitudes desviantes. Entretanto, ainda de acordo com o pensamento desenvolvido por Becker sobre o tema do desvio, nos atentamos para as consequências de ser marcado pela sociedade como um ser marginal. Segundo o pesquisador, “[...] ser apanhado e marcado como desviante tem importantes consequências para a participação social mais ampla e a autoimagem do indivíduo” (2009, p.42). Talvez num impulso de fugir a tais consequência e rotulações pesadas que a sociedade tinha por hábito impor, Alceu suavizou vários dos comportamentos rebeldes de suas “Garotas” incorporando, portanto, transgressões enquanto paralelamente ilustrava conceitos da moral cristalizada, “careta”. Elas eram endiabradas, sim, mas, apesar de desviantes, eram também como as tais “moças de família” aclamadas pela “moral e os bons costumes”:

Sonhavam com o casamento, preservavam as aparências, eram donzelas e cristãs, respeitavam os mais velhos – mesmo sem gostar muito da ideia – [...] como as moças de família, as “Garotas” estudavam, liam romances, não pagavam as contas, morriam de medo de ficar solteiras, gostavam de namorar os rapazes, mas evitavam atividades físicas que iam além de beijos e abraços (BASSANEZI & URSINI, 1995, p.248).

O casamento como objetivo aparece em vários momentos na coluna, assim como os requisitos necessários para a jovem se tornar futuramente a “rainha do lar”. Em dada ilustração as “Garotas” aparecem discutindo sobre pretendentes e noivado, enquanto em outros momentos praticam a arte da culinária com fins de pren-

der um bom partido “pela boca”. No entanto, mesmo ao apresentar situações tradicionais, colocando suas mocinhas em ambientes que eram destinados ao público feminino, muitas vezes, por meio do humor, elas subvertiam de forma sutil o andamento das ações, fornecendo “[...] pistas discretas de que as “Garotas” não serviam muito para esse tipo de papel” (PENNA, 2007, p.144). Mesmo casadas ou noivas, o ilustrador sugeria que elas ainda não haviam se tornado “moralmente muito comportadas ou reprimidas. Muito pelo contrário” (JUNIOR, 2011, p.139).

Por meio de suavizações dos atos mais extravagantes das “Garotas”, percebemos que Alceu as torna um fenômeno que entra nas casas das jovens reais sem grande alarde, facilitando sua popularização junto a setores mais conservadores da sociedade. A identificação dos indivíduos como desviantes, segundo Becker, torna-se uma característica mais importante que as demais qualidades que ele porventura possuísse (BECKER, 2009, p.44) e, no entanto, Alceu consegue por meio do humor e sutilezas, preservar suas garotas de uma reação acusatória deste tipo por parte dos tradicionalistas. Suas meninas eram extremamente populares, tornavam-se modelo a ser seguido pelas jovens que, por sua vez, as imitavam nos modos e modas.

Ao utilizar-se de pistas que apontam para um novo olhar sobre o comportamento feminino, sem entretanto se distanciar dos preceitos moralizantes da época, Alceu as transforma em um produto capaz de atravessar espaços que se mostrariam intolerantes caso o artista optasse por uma postura deveras radical. Enquanto a coluna, de certa forma, reflete os símbolos maiores da moral dominante, apresenta maneiras possíveis de se desviar deles. A ambiguidade presente no traço de Alceu reflete o momento social no qual agitações começam a se esboçar dentro de um sistema que ainda prevalece como altamente restritivo no que tange as fronteiras de gênero e a participação ativa da mulher, ensaiando transformações mais profundas que surgiriam no porvir.

Conclusão

Recentemente percebemos que diversas pesquisas apontam a relevância de se debruçar sobre os objetos visuais para compreender de forma mais profunda os acontecimentos sociais e históricos. Ao observarmos a efervescente cultura visual, podemos afirmá-la como algo que não depende apenas de suas imagens, mas sim da tendência moderna de pintar ou visualizar a existência (MIRZOEFF, 1999). Podemos observar como a vida diária se espelha e transforma-se por intermédio do visual, tanto nos dias atuais como há décadas atrás, com o surgimento, ampliamiento e difusão de diversos setores ligados à cultura e mídias artísticas.

As potências das imagens são inúmeras, remetendo-nos à sua capacidade “[...] incomparável de informar o observador sobre si mesma e seu próprio mundo” (DONDIS, 2003, p.184). Tendo por enfoque o recorte temporal dos Anos Dourados no Brasil, percebemos a efervescência cultural e a proliferação de impressos que se modernizavam, tendo como consequência de tal avanço uma relação maior entre texto e imagem, que possibilitou a produção e difusão de revistas ilustradas em maior quantidade e qualidade (MANNALA & QUELUZ, 2013, p.3). Dentre os diversos periódicos brasileiros que aderiram a tais modernizações, voltamos nossas atenções para “O Cruzeiro”, revista que abrigou por mais de vinte anos a coluna “Garotas”, do ilustrador mineiro Alceu Penna.

Com fins de analisar a ligação da coluna de Penna com o quadro cultural da época e possíveis lampejos de emancipação feminina emitidos pelos seus traços, percebemos como suas meninas de papel atuam de forma desviante perante várias determinações da moral restritiva do período. Nos dias em que “‘dar-se o respeito’ era uma palavra de ordem, não casar sinônimo de fracasso e interromper a carreira na chegada do primeiro filho considerado normal” (DEL PRIORE, 2011, p.162) as “Garotas do Alceu” subvertiam, de forma humorística, os padrões de comportamento que se esperava das “moças de família”. Com um clima de sensualidade e rebeldia, Alceu as situa, todavia, em um panorama tradicionalista, tornando ambíguo o desvio e marginalização das ações de suas personagens. Como descrito por Howard S. Becker:

[...] o comportamento 'apropriado' é simplesmente aquele que obedece à regra e que outros percebem como tal. No outro extremo, o tipo 'desviante puro' de comportamento é aquele que desobedece à regra e é percebido como tal (2009, p.31).

Ao transitar entre os dois extremos, Alceu garantiu que as transgressões que suas "Garotas" poderiam inspirar, chegassem até os lares das moças reais sem muita resistência e estranhamento de setores conservadores, inspirando novas formas da mulher se colocar no mundo. Ao construir personagens modernas e livres mas que também respeitavam "Os bons costumes", a popularidade de suas meninas atingiu diversos públicos, "[...] desde mulheres da sociedade [...] até moças comuns, todas queriam ser uma das "Garotas" (PENNA, 2007, p.123).

Percebemos, por fim, que o trabalho criado por Alceu para a coluna de "O Cruzeiro" atua como problematizador na questão das fronteiras de gênero nos Anos Dourados, representando movimentos desviantes assim como assimilações da moral dominante. A importância de análises destinadas a compreensão de produtos imagéticos na sociedade, tais como a coluna de Alceu, tornam-se de grande relevância já que as representações visuais possuem "um forte poder persuasivo: se associam a práticas culturais" (HERNÁNDEZ, 2007, p.30). A compreensão de tais práticas culturais do passado, por sua vez, nos condiciona a uma visão mais ampla dos acontecimentos presentes. Ao compreendermos como as jovens maliciosas de Alceu atuaram frente a uma sociedade limitadora, criamos ferramentas que auxiliam no olhar direcionado às discussões sobre feminino nos dias de hoje.

Referências

BASSANEZI, Carla & URSINI, Leslye Bombonato. O Cruzeiro e as Garotas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 4, p. 243-260, 1995.

BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BONADIO, Maria Claudia. **O Brasil na ponta do lápis: Alceu Penna, modas e figurinos (1938-1946)**. In: IX Congresso da BRASA, 2008, New Orleans. Anais do IX Congresso da BRASA, 2008.

CARVALHO, Vania Carneiro. **Gênero e artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CRUZEIRO, O. Garotas! Está na Hora! **O Cruzeiro**, v.1, ano xxiv, n.18, 1952.

_____. O cordão das Garotas. **O Cruzeiro**, v.1, ano xxiii, n.16, 1951.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DIAS, Camila Carmona. Anos dourados, belos e femininos: a mulher e a moda na década de 50 no Brasil. In: **8 Colóquio de Moda - 5 Congresso Internacional**, 2012, Rio de Janeiro. Anais Colóquio de Moda, 2012.

DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. 4º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FORNIZARI, Luciana Rosar. **Gênero em revista: imagens modernas de homens e mulheres na revista O Cruzeiro do segundo pós- guerra**. 2001. 140 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural), Instituto de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2001.

JUNIOR, Gonçalo. **Alceu Penna e as garotas do Brasil: moda e imprensa – 1933 a 1975**. São Paulo: Amarilys, 2011.

KÖHLER, Angelika. Charged with ambiguity: the image of the New Woman in american cartoons. In BEETHAM, Margaret & HEILMANN, Ann (org.). **New Woman hybridities: femininity, feminism and international consume culture, 1880-1930**. 1ª Edição. Nova Iorque: Routledge, 2004, p.162, tradução nossa.

LONGHINI, Letícia & TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Entre a sedução e o lar: representações femininas na revista O Curzeiro. **Voos Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade de Guaricá**, Guairicá, vol. 4, nº2, p.19-33, dec. 2012.

MANNALA, Thais & QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. **Melindrosas e Garotas na constituição visual de representações de feminilidade**. In: Fazendo Gênero 10: desafios atuais dos feminismos, 2013, Florianópolis. Anais Eletrônicos, 2013.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to a Visual Culture**. London: Routledge, 1999.

MELLO, João & NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando. (Org.). **História da vida privada no Brasil**, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Espigado@s de la cultura visual: otra narrativa para la educación de las artes visuales**. Barcelona: Octaedro, 2007.

PENNA, Gabriela Ordones. **Vamos Garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)**. 2007. 166 f. Dissertação (Mestrado em Moda Cultura e Arte), Centro Universitário SENAC, Santo Amaro, 2007.

_____. A praia carioca e a Coluna "As Garotas do Alceu": Identidades em formação (1938-1964). **Modapalavra E-periódico**, Santa Catarina, ano 3, n. 5, p. 97- 122, jun./jan. 2010.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos Anos Dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.

SERPA, Leoní Teresinha Vieira. **A máscara da modernidade: a mulher na revista O Cruzeiro (1928 – 1945)**. 2003. 181 f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2003.

TOOD, Ellen Wiley. **The New Woman Revised: painting and Gender Politics on Fourteenth Street**. Califórnia: University of California Press, 1993.

A moda “espacial” nos anos 1960 e 1970: articulações entre vestuário e mobiliário na construção de representações da “mulher moderna” em periódicos brasileiros

Pamela Bostelmann¹
Marinês Ribeiro dos Santos²

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

Resumo

O imaginário mobilizado pela corrida espacial no período pós-guerra instigou a criação de um repertório visual que logo tornou-se fonte de inspiração em diversos campos da produção cultural. O presente texto apresenta um recorte de uma pesquisa de Mestrado em desenvolvimento e tem como objetivo discutir a articulação entre as representações da figura da “mulher moderna” e as produções associadas a esse imaginário “espacial” nas áreas do vestuário e dos interiores domésticos entre as décadas de 1960 e 1970. Para tanto, utilizamos como fonte de pesquisa reportagens veiculadas em periódicos brasileiros, tais como *Claudia* e *Casa & Jardim*. Esses títulos colocaram em circulação uma série de recursos imagéticos e textuais que evidenciam aspectos do comportamento social da época, servindo como base para a investigação das novas representações de feminilidades que surgiram naquele período. Nos interessa problematizar essas representações a partir do conceito de “tecnologia de gênero” discutido por Teresa de Lauretis (1994), uma vez que isso nos possibilita abordar o papel das materialidades – imagens, roupas e móveis – como dispositivos que atuam na produção e no reforço das identidades de gênero.

Palavras-chave: Interiores domésticos; Moda; Representações de feminilidades; Relações de Gênero; Design brasileiro.

1. Introdução

O presente artigo traz uma discussão sobre a articulação entre as representações da figura da “mulher moderna” e as produções associadas ao imaginário “espacial”, nas áreas do vestuário e dos interiores domésticos. Esse imaginário foi mobilizado pela corrida espacial entre EUA e URSS e tornou-se um recurso importante para dialogar com o universo tecnológico em curso durante as décadas de 1960 e 70, sendo depois aplicado na criação de diversos produtos.

Para desenvolver a discussão supracitada recorreremos a duas reportagens, uma publicada na revista *Casa & Jardim* e outra na revista *Claudia*. Lançada em 1952, *Casa & Jardim* foi a primeira revista especializada no arranjo dos interiores domésticos publicada no Brasil. A revista servia como um manual para o consumo domé-

1. Mestranda vinculada à Linha de Pesquisa Mediações e Culturas do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da UTFPR. E-mail: pam.bostelmann@yahoo.com.br.

2. Doutora em Ciências Humanas pela UFSC. Professora da UTFPR, vinculada ao Departamento Acadêmico de Desenho Industrial e ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. E-mail: ribeiro@utfpr.edu.br.

tico de classe média (SANTOS, 2015). Já *Claudia*, foi lançada em 1961, sendo pioneira na produção de reportagens sobre moda. A reportagem selecionada de *Casa & Jardim* traz cenas de um desfile que aconteceu no Brasil no final da década de 1960 promovido pela empresa Fórmica. A forma escolhida para a divulgação dos produtos produzidos pela Fórmica contribui para a discussão aqui proposta, evidenciando as relações entre as roupas e os interiores na construção de uma figura feminina moderna associada à linguagem do imaginário espacial. Da mesma forma, a reportagem escolhida da revista *Claudia*, também ajuda a mostrar essas relações.

Como referencial teórico adotamos o conceito de “tecnologia de gênero” discutido por Teresa de Lauretis (1994) e as percepções de Penny Sparke (2004, 2008), Beverly Gordon (1996) e Vânia Carneiro de Carvalho (2008) acerca das articulações entre vestuário e interiores domésticos na formação de identidades femininas. Com isso procuramos evidenciar que as produções associadas ao imaginário espacial ajudaram na construção da figura de uma “mulher moderna”.

2. A moda espacial nos anos 1960 e 1970

As décadas de 1960 e 70 foram marcadas por diversas manifestações culturais da juventude da época na busca por mudanças na organização da vida social. Uma das formas de expressar seus valores e aspirações foi através da linguagem do movimento *Pop* (Garner, 2008). O *Pop* nasceu em um período de grande efervescência no mundo da moda, da música e das artes, ocorrendo primeiramente nos EUA e na Inglaterra e logo se espalhando para diversos outros países, incluindo o Brasil. O termo que define o movimento é uma referência ao nascimento da “cultura popular”, compreendida como a produção divulgada pelas mídias de massa, como o cinema, a televisão, e os periódicos como *Casa & Jardim* e *Claudia* (SANTOS, 2015).

Philippe Garner explica que um dos objetivos do *Pop* era ser moderno, um “moderno despreocupado com o amanhã, descarado e superficial; o moderno dos cartazes e dos supermercados; um moderno que fazia parte de uma fantasia coletiva de realização de produtos, embalagens, publicidade e moda de consumo instantâneo” (GARNER, 2008 p. 56). No diálogo com o processo de modernização das sociedades que se intensificou no pós-guerra, o ideário *Pop* relacionou-se com diversos estilos artísticos, dentre eles o imaginário mobilizado pela corrida espacial.

O pano de fundo internacional da década de 1960, que possibilitou a emergência desse imaginário, foi de uma prosperidade econômica sem precedentes, da revolução sexual, dos movimentos de contracultura e do fortalecimento da sociedade do consumo. Além disso, a Guerra Fria – travada entre os Estados Unidos e a União Soviética – teve um papel fundamental na construção desse imaginário, pois não havendo combate direto, a esfera da corrida espacial foi o principal espaço de conflito entre as nações envolvidas.

Nessa época, ocorreram diversos avanços tecnológicos incitados pelo programa espacial. O panorama formado estimulou a criação de um repertório espacial que logo tornou-se uma fonte importante de inspiração para o design de produtos. A linguagem espacial incluía “a criação de um repertório de formas futuristas baseado nas linhas orgânicas, nos materiais sintéticos e na combinação do prateado com o branco” (SANTOS, 2015, p. 185). Jane Pavitt (2008, p. 10) aponta que as novas possibilidades instigaram a imaginação dos designers para a criação de uma série de “produtos, vestuários, ambientes - até mesmo de configuração do corpo humano - que poderiam ser redesenhados em novas formas no futuro”³. Essa linguagem também serviu de inspiração para o design brasileiro, tendo diversas representações veiculadas nas revistas que circulavam nas décadas de 1960 e 1970.

No Brasil, a partir dos anos 1950 o país passou por diversas transformações e viu um grande crescimento na sua economia. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novaes (1998) afirmam que essas transforma-

3. Tradução livre do original “products, clothing, environments – even the human body – might be redesigned for the future”.

ções são resultados do incremento no processo de industrialização. O sistema de comercialização também foi transformado, com o surgimento dos grandes supermercados, dos primeiros *shoppings centers*, das lojas de eletrodomésticos e das revendedoras de automóveis que ajudaram a formar uma cultura de consumo no país, favorecida também pelas facilidades de crédito (MELLO e NOVAES, 1998).

Dessa forma, a partir das novas opções de lazer, em conjunto com as crescentes oportunidades de emprego, multiplicaram-se as chances de progresso individual e a vida na cidade tornou-se mais atraente, levando a uma grande migração de brasileiros dos campos para as cidades (MELLO E NOVAES, 1998). Os autores ainda comentam que essa foi a época em que se ampliaram as indústrias de base aumentando também a diversidade de matérias-primas, das quais destacamos a introdução dos tecidos sintéticos que baratearam significativamente o custo de produção em massa dos vestuários. Tais “sintéticos também se tornaram sinônimos de roupas acessíveis, e frequentemente associadas com modernidade e juventude”⁴ (PAVITT, 2008, p. 33).

Os anos 1960 e 1970 também foram marcados pelo do feminismo de 2ª onda, que se desenvolveu no período pós Segunda Guerra Mundial. De maneira global, as lutas do feminismo priorizavam o direito ao corpo e ao prazer e estavam voltadas contra a subordinação das mulheres pelos homens. É nessa onda do movimento feminista que afirma-se que “as relações entre homens e mulheres não são inscritas na natureza, mas sim fruto da cultura e, portanto possíveis de transformação” (PEDRO, 2012, p. 244). No Brasil, em específico, por conta da ditadura militar pela qual o país passava, o movimento guardou algumas especificidades como a luta pela liberdade de expressão (PEDRO, 2012). Nessa época, também houve um crescimento da presença feminina nas Universidades e nos empregos formais. Além disso, no início da década de 1960, a pílula foi disponibilizada no mercado. Sendo um método contraceptivo mais seguro, ajudou a libertar as mulheres de uma gravidez indesejada e a colocar em pauta as questões relacionadas ao prazer feminino nas relações sexuais (PEDRO, 2012).

A iconografia inspirada pelo imaginário espacial, em diálogo com a revolução comportamental iniciada nos anos 1960, expressava entusiasmos com as conquistas tecnológicas e a crença no seu desenvolvimento futuro o que ajudou a compor as materialidades cotidianas. Através dos interiores domésticos e do vestuário – que, entre outros aspectos, permitiam novos modos corporais e o uso de roupas sobre o corpo nu – foram tensionadas as posturas femininas que até então eram tidas como aceitáveis. O recorte dos interiores domésticos e do vestuário foi escolhido em função das percepções que tivemos sobre como o diálogo entre essas materialidades podia influenciar as escolhas individuais, caracterizando-se como parte integrante na construção de identidades de classe, de gênero e de geração. Sendo assim, na próxima seção procuramos refletir sobre as relações entre a construção de novos padrões para os corpos femininos e a moda.

2. As relações entre vestuário, interiores domésticos e o corpo feminino

Noções associadas à figura da “mulher moderna” surgem em diálogo com o processo de modernização das sociedades, sendo que a conexão entre a moda nos interiores e no vestuário representou um papel fundamental nessa relação. Penny Sparke (2008) destaca que as materialidades das roupas e dos interiores têm uma função importante na construção da ‘interioridade’ dos sujeitos, auxiliando no desenvolvimento da consciência de suas identidades. De acordo com Stuart Hall (2014) as identidades “não são fixas, essenciais ou permanentes, elas são formadas e transformadas continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL 2014, p. 12). Hall ainda comenta que a identidade emerge “do diálogo entre conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo de responder aos apelos feitos por estes significados” (HALL, 1997, p. 26). Dessa forma, podemos pensar nas roupas e nos interiores domésticos como materializações desses conceitos,

4. Tradução livre do original “synthetics also became synonymous with affordable clothing, often in ways that played on their associations with modernity and youth”.

que incitam os sujeitos a assumirem esses significados para si, investindo suas emoções nessas materialidades a fim de se construírem.

No que concerne à “noção de si”, Beverly Gordon (1996), ao analisar o contexto norte-americano, destaca que a relação entre corpo e espaço doméstico se tornou particularmente associada às mulheres, sendo que essa ideia permanece até a atualidade (GORDON, 1996). Tal processo de identificação acontece por meio da articulação entre vestuário e a constituição dos interiores domésticos. Penny Sparke (2008), ao estudar o processo de modernização dos interiores na Inglaterra, também aponta para essa ligação. Para a autora havia uma forte conexão entre a moda para vestir e para compor os interiores e que isso foi fundamental para a formação das identidades modernas, particularmente femininas (SPARKE, 2008). Ainda segundo Sparke (2008, p. 75), “os interiores e o vestuário *fashion* se tornaram expressões visuais, materiais e espaciais do engajamento das mulheres com a modernidade”⁵. Através de suas escolhas de vestuário e de produtos que faziam parte da decoração dos interiores domésticos, as mulheres se auto-percebiam e eram percebidas como conscientes da moda e modernas ao mesmo tempo.

Sparke (2008) destaca que muitas mulheres faziam a decoração de suas próprias casas de forma amadora, por isso, recorriam às literaturas disponíveis no mercado como referência para as composições. Nisso, mídias como as revistas de decoração e moda feminina, tiveram um papel fundamental na disseminação das informações (SPARKE, 2004). Ao mesmo tempo em que as revistas comunicavam sobre as novidades no mundo dos bens de consumo, elas também operavam como produtoras de conhecimentos e saberes, servindo como suporte e inspiração para muitas mulheres decorarem suas casas (TAYLOR, 2006). Segundo Marinês Ribeiro dos Santos (2015) as revistas podem ser consideradas como mídias de estilos de vida, sendo formadoras de gostos e padrões da sociedade de consumo. Elas operam como intermediárias culturais, produzindo, divulgando e legitimando formas particulares de conhecimentos, valores e comportamentos. Através das imagens e textos divulgados elas oferecem às leitoras diversos pontos de identificação que influenciam nas construções de identidades de classe, gênero e geração, representando “meios a partir dos quais as pessoas podem elaborar ideias acerca de suas próprias identidades, seja no plano individual ou coletivo” (SANTOS, 2015, p. 28). As escolhas quanto às materialidades que iriam compor o vestuário das mulheres e os interiores de suas casas davam suporte para a construção das suas auto-identidades.

Outro ponto relevante é que a naturalização da decoração como prática feminina fez com que as mulheres fossem vistas como uma personificação da casa. Em contrapartida a casa também passou a ser vista como uma extensão da mulher, “uma extensão do [seu] eu corporal e espiritual”⁶ (GORDON, 1996, p. 282). Mark Taylor (2004) tem um posicionamento bem próximo, afirmando que as mulheres decoravam seus lares como se fossem um reflexo delas mesmas e que isso acontecia em paralelo com seus próprios corpos e vestimentas. Portanto, os arranjos dos artefatos, ao mesmo tempo em que eram constituídos por, estavam constituindo novas identidades femininas. Vânia Carneiro de Carvalho (2008), ao problematizar as relações entre as identidades de gênero e os artefatos através da construção dos espaços domésticos da burguesia paulistana entre os anos de 1870 e 1920, problematiza que as mulheres estariam de alguma forma camufladas nos interiores domésticos. Nesse sentido, a assim denominada pela autora, ação centrífuga feminina, significaria “uma forma abrangente e difusa de produção de representações femininas no espaço doméstico, [que] inclui ativamente o corpo na constituição de sua identidade. O resultado disso é uma continuidade entre corpo, objeto e espaço da casa [...]” (CARVALHO, 2008, p. 223). Dessa forma, a presença da mulher estaria diluída ao longo da casa, sendo o corpo e o espaço concebidos como praticamente a mesma coisa.

Sparke (2004) esclarece que ficou evidente que os interiores domésticos se tornaram sensíveis às mudanças sociais, principalmente de modernização da sociedade e que isso acontecia através da reconfiguração dos espaços interiores. Isso fica bastante evidente nos interiores inspirados pelo imaginário espacial, pois havia um diálogo direto com as novas tecnologias e ideias acerca de modernidade e futuro. As produções associadas

5. Tradução livre do original “fashionable dress and interior decoration became the visual, material and spatial expressions of women’s engagement with modernity”.

6. Tradução livre do original “an extension of both her corporeal and spiritual self”.

ao imaginário espacial ajudaram na construção da figura de uma “mulher moderna”. Elas dialogavam com o espírito revolucionário da juventude e da mulher sexualmente liberada.

3. Tecnologias de gênero

Para problematizar a questão das representações da “mulher moderna” trabalhamos com o conceito de tecnologias de gênero de Teresa De Lauretis. De Lauretis (1994) não vê as identidades de gênero como um produto apenas das diferenças sexuais, mas sim como construídas socialmente através de tecnologias de gênero. Essa definição foi desenvolvida a partir da visão teórica da “tecnologia sexual” definida por Foucault, na qual o autor considera a sexualidade não como pertencente aos corpos, mas como construída através de relações sociais a partir de desdobramentos de tecnologias políticas. No entanto, a autora afirma que o conceito de tecnologia de gênero vai além do proposto por Foucault, pois a teoria desse filósofo não contemplava questões sobre a construção social que possibilitassem “a consideração sobre o gênero” (DE LAURETIS, 1994, p. 209).

De Lauretis (1994) propõe, então, pensarmos o gênero como “representação e auto-representação” dos sujeitos, como o resultado de várias tecnologias – tal como a mídia – e de discursos de diferentes instituições que podem exercer poder no campo do significado social – por exemplo, as escolas, o Estado, a Igreja e a família – e assim, promover e instituir representações de gênero” (DE LAURETIS, 1994, p. 208). Ainda, De Lauretis (1994) chama a atenção para o fato de que essas construções também ocorrem em outros espaços, mesmo que de forma menos perceptível, como na comunidade intelectual, no meio artístico, na arquitetura, no cinema e no próprio movimento feminista. A construção dessas representações acontece de forma contínua desde tempos passados e prossegue até hoje de forma ininterrupta na sociedade, estando em um constante processo de atualização.

Para a autora, a produção social na qual todos os seres humanos são classificados como femininos ou masculinos forma “um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” (DE LAURETIS, 1994, p.211). Lauretis considera que “o sistema sexo-gênero” está enredado às questões políticas e econômicas da sociedade, sendo esse sistema, então, uma “construção sociocultural” e também “um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (DE LAURETIS, 1994, p. 212).

A partir disso, podemos pensar nos discursos e nas imagens veiculadas pelas revistas brasileiras de moda e decoração como tecnologias de gênero que operam na construção e reforço de representações sociais de feminilidades. Da mesma forma, o espaço arquitetônico, os objetos, os móveis e o vestuário inspirados pelo imaginário espacial podem ser pensados como parte desse sistema de significações, marcado por valores em circulação na sociedade.

Desde meados da década de 1960, quando começam a aparecer as primeiras imagens de vestuário e interiores inspirados pela “era espacial”, são perceptíveis as modificações nas representações das figuras femininas que acompanham essas imagens. Na década anterior, privilegiou-se a construção da figura moderna da “rainha-do-lar”, cuja identidade social estava atrelada às atribuições de esposa, mãe e dona-de-casa (PADILHA, 2014; SANTOS, 2015). Isso ficava evidente na própria constituição dos corpos dessas mulheres que eram marcados pelo uso de vestidos acinturados, sapatos de salto-alto, cabelos alinhados e o uso de aventais, indicando o cuidado e dedicação ao lar e bem-estar da família (PADILHA, 2014). Já as figuras femininas “modernas”, relacionadas ao imaginário espacial das décadas de 1960 e 1970, aparecem em posturas mais relaxadas e com os “pés descalços” (SANTOS, 2015). Essas figuras carregam em si os valores associados a juventude da época, como liberdade – vista nos pés descalços – e rebeldia – vista nas posturas relaxadas – e que estavam em circulação na sociedade. Além disso, a veiculação dessas imagens nas revistas de moda e decoração caracterizava formas com as quais as leitoras poderiam se identificar e se apropriar e a partir daí constituir suas subjetividades.

4. Representações da “mulher-moderna” associadas ao imaginário espacial dos anos 1960 e 1970 em periódicos brasileiros

Nessa seção observa-se como as representações da figura da “mulher moderna”, associada ao imaginário espacial, aparecem em alguns discursos textuais e imagéticos divulgados nas revistas brasileiras. Destacamos uma reportagem veiculada na revista *Casa & Jardim* para problematizar as relações entre as roupas e os interiores na construção dessa figura feminina moderna, assim como uma reportagem publicada na revista *Claudia* que também ajuda a evidenciar essa conexão.

4.1. Desfile Fórmica.

Em abril de 1969, a revista *Casa & Jardim* publicou uma reportagem sobre um desfile promovido pela Fórmica – marca de laminados decorativos de alta pressão para revestimento de superfícies – intitulada “Fórmica em nova Forma” (Figura 1). O desfile foi idealizado como uma forma de divulgar os novos padrões de laminados decorativos da marca, sendo documentado pela revista. Como forma de associar os produtos Fórmica à ideia de modernidade e futuro, a estratégia foi criar peças de vestuário a partir dos laminados decorativos. É importante destacar que essa configuração do produto em forma de roupa não teve a intenção de comercialização, mas sim tratava-se de uma estratégia publicitária. As peças de vestuário foram desenhadas com características da linguagem do imaginário espacial e apresentadas no show. O trecho a seguir traz a descrição de como foi esse desfile

Começa o show. O apresentador aparece e anuncia: Alvorada – e surge o novo padrão. Primeiro, a chapa de laminado, muito claro, e depois... uma linda mulher despida em laminado marca Fórmica padrão Alvorada, muito prá frente, muito Paco Rabanne. Os homens estão interessados. A apresentação continua. Os padrões se sucedem [...] cada padrão uma chapa, uma mulher [...] todos estão interessados. (*Fórmica em nova Forma*. *Casa & Jardim*, vol. 171, abril de 1969, p. 97.)

No excerto acima, as peças mostradas no desfile são associadas às produções que Paco Rabanne executou inspirado pelo imaginário espacial. O estilista espanhol foi responsável por diversas contribuições para essa iconografia. Garner comenta que suas criações associadas a esse imaginário eram “uma espécie de cota de malha de discos de plástico ou de metal leve para roupas que provaram ser extremamente eficazes em termos de expressão do estado de espírito futurista” (GARNER, 2008, p. 97).



Figura 1 – Desfile Fórmica em nova forma.

Fonte: Casa & Jardim, vol. 171, abril de 1969, p. 96. Acervo da Biblioteca Pública do Paraná.

Em Agosto de 1967 a revista *Claudia* publicou uma reportagem sobre as roupas criadas por Paco Rabanne, inspiradas pela iconografia espacial, e nela temos um exemplo de vestido feito de cota metálica⁷ (Figura 2). O mini vestido dourado, feito de lâminas metálicas e preso por argolas, deixava várias partes do corpo da modelo a mostra, inclusive, pode-se vislumbrar a curvatura dos seus seios, sugerindo que ela não usava *lingerie*. Num trecho da reportagem afirmou-se que, no período em questão, o estilista “era também chamado ‘o costureiro do nu’, porque suas roupas não suportavam a *lingerie* e porque afirmava: “é necessário propor o impudor com classe e coragem”⁸. Tais proposições dialogam com os padrões de conduta associados à libertação dos costumes que estavam acontecendo nos anos 1960, como a libertação do desejo e do direito ao prazer sexual feminino (SANTOS, 2015). Não usar lingerie embaixo das roupas inspiradas pelo imaginário espacial seria então uma forma de rebeldia e declaração de liberdade.



Figura 2 – Vestido espacial de Paco Rabanne.

Fonte: *Claudia*, ano VII, número 71, agosto de 1967, p. 50 e 51. Acervo da Biblioteca Pública do Paraná.

7. Vestimenta feita de peças metálicas unidos por pequenos discos, também de metal. Essas cotas eram usadas por soldados para proteger seus corpos durante os combates.

8. *Claudia* traz ao Brasil dois dos maiores nomes da moda jovem: Paco Rabanne e Rudi Gernreich. *Cláudia*, ano VII, nº 71, Agosto de 67, pg. 50 e 51.

As roupas do desfile da Fórmica foram montadas com recortes de laminados decorativos unidos por argolas metálicas que formaram uma estrutura que lembra a das cotas metálicas usadas por Rabanne. Maria do Carmo Teixeira Rainho afirma que

“a moda está sempre reinventando o corpo, achando novas formas de encobri-lo ou revelá-lo, deixando-o visível e interessante de ser visto. Além disso, a roupa e a moda demarcam tipos específicos de corpos, desenhando distinções em termos de classe e status, gênero, idade e filiações subculturais que, de outra maneira, não ficariam tão visíveis ou significantes, sinalizando que o corpo é moldado pela cultura e torna-se assim expressivo” (RAINHO, 2014, p. 25-26)

Na moda inspirada pelo imaginário espacial isso torna-se particularmente visível. Com o aparecimento de novas matérias criaram-se também novas formas de cobrir o corpo feminino. No desfile, as modelos apresentam o tipo físico “ideal” da época, que foi marcado por corpos jovens, magros e mais retílineos, com seios pequenos, em função da magreza dos corpos, e pernas expostas em minissaias. Anne Higonnet (1991) afirma que “na altura em que a geração do baby boom atingia a adolescência, o ideal físico da mulher-criança conquistou uma popularidade que ainda não perdeu. A mais perfeita encarnação foi Twiggy”⁹ (HIGONNET, 1991, p. 419). A autora problematiza que a “maior parte das mulheres adultas só poderiam aproximar-se de um corpo como o de Twiggy por meio de uma autodisciplina alimentar extrema. Mas a magreza tornou-se um ideal feminino moderno” (HIGONNET, 1991, p. 419). As representações dessas mulheres presentes no desfile da fórmica, em associação ao produto divulgado, veiculadas por *Casa & Jardim* favoreciam a constituição de um padrão de corpo em diálogo com a modernidade e os movimentos de liberação do corpo citados anteriormente.

O desfile serviu como um difusor dos novos padrões de cores do laminado decorativo, influenciando os padrões de gosto e sugerindo aos consumidores em potencial que o material poderia ser usado em suas casas. O uso dado pela Fórmica a um produto usualmente empregado no acabamento de peças de mobiliário evidencia a conexão entre os interiores, o vestuário e o corpo feminino. O laminado decorativo, cuja função é de revestir os móveis, tornou-se parte da vestimenta da mulher, “sugerindo uma união entre seu corpo, sua vestimenta e o interior doméstico”¹⁰ (SPARKE, 2008 p.59). Neste sentido, as materialidades presentes no desfile da fórmica funcionavam como tecnologias de gênero, sustentando a construção de novos comportamentos femininos em diálogo com o imaginário da era espacial.

Considerações finais

Nesse texto, evidenciou-se que as roupas e os interiores domésticos exerceram um papel importante na constituição da figura da “mulher moderna”. Ao apropriarem-se dos artefatos que dialogavam com a linguagem do imaginário espacial, as mulheres estavam constituindo suas próprias identidades de acordo com os valores em voga no mundo social. Como podemos pensar a partir dos estudos de Sparke (2008), essa associação material evidenciou o engajamento das mulheres com a modernidade dos anos 1960 e 1970. As mulheres se auto-percebiam e eram percebidas como figuras modernas a a partir das escolhas que faziam quanto ao vestuário que usariam e os móveis e demais artefatos que fariam parte da decoração de suas casas.

Gordon (1996) problematiza que as mulheres são vistas como uma personificação da casa, em consequência da naturalização da decoração como prática feminina e que, com isso, a casa torna-se uma extensão da mulher. A reportagem “Fórmica em nova forma” evidencia isso. As mulheres tanto são naturalizadas como extensões da casa que seus próprios corpos são usados como veículos para a divulgação dos laminados deco-

9. Twiggy, nascida Leslie Hornby, foi a primeira supermodelo internacional. Seus cabelos loiros e curtos contribuíram para destacar seus traços delicados e de mulher-criança. Seu corpo extremamente magro e seus olhos sempre realçados por muito rímel e cílios postiços a tornaram um ícone da moda dos anos 1960.

10. Tradução livre do original “suggesting a unity between her body, her dress and the interior in which she was located”.

rativos, cuja função é a decoração dos móveis que integram os interiores domésticos. Dessa forma, as imagens veiculadas pelas revistas brasileiras de moda e decoração podem ser consideradas como tecnologias de gênero que operaram na construção e reforço de representações sociais de tipos específicos de feminilidades e reforçando essa conexão entre roupas, interiores domésticos e a figura feminina.

Referências

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Casa versus rua: a conspicuidade feminina e o trabalho doméstico. In: **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material** – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008, pp. 219-271.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

Fórmica em nova Forma. **Casa & Jardim**, vol. 171, abril de 1969, p. 97.

GARNER, Philippe. **Sixties Design**. Lisboa: Taschen, 2008.

GORDON, Beverly. **Woman's domestic body: The conceptual conflation of women and interiors in the industrial age**. Winterthur Portfolio, 31: 4, pp. 281-301, January, 1996.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, 22(2), jul./dez. 1997, pp. 15-46.

HIGONET, Anne. Mulheres, imagens e representações. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle(orgs.). **História das mulheres no ocidente, vol. 5: o século XX**. Portugal, Porto: Edições Afrontamento, 1991, p. 403-427.

JACKSON, Lesley. **The Sixties Design: decade of design revolution**. UK, London: Phaidon, 2000.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando e SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. Vol. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 564-589.

PADILHA, Ana Carolina de Bassi. **Tecnologias do lar e pedagogias de gênero: representações da "dona de casa ideal" na revista Casa & Jardim (anos 1950 e 1960)**. 2014. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade). Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba.

PAVITT, Jane. In: *Fear and Fashion in the Cold War*. London: V&A Publishing, 2008.

PEDRO, Joana Maria. O feminismo de segunda onda: Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 238-259.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **O design Pop no Brasil dos anos 1970: domesticidades e relações de gênero na decoração de interiores**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

SPARKE, Penny. Consuming postmodernity. In: **An Introduction to design and culture: 1990 to the present**. London: Routledge, 2ª ed. 2004.

SPARKE, Penny. The private interior. In: **The Modern Interior**. London: Reaktion Books, 2008.

TAYLOR, Mark. **Projected Evolution: Expanding Self into the Environs**. In: Wilson Andrew, Eds. Review 2004: projects review of architecture at QUT in 2004, p. 27-34. Queensland University of Technology, School of Design.

/// GT ARTE, CULTURA E SOCIEDADE

DATA: 26 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA (UFJF)



Museu é o mundo/Open House: incorporando a cidade – Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark em Nova Iorque

André Leal¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

O presente trabalho é um recorte de um dos capítulos de minha dissertação de mestrado que aborda a produção de Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark em sua relação específica com a cidade de Nova Iorque, onde ambos conviveram durante a década de 1970. Os registros desse convívio se resumem a duas notas nos cadernos dos artistas: Oiticica escreve um lembrete para enviar flores para a viúva de Matta-Clark quando de seu falecimento, e este elenca Oiticica para um evento de performance no Whitney Museum que não chegou a acontecer. Apesar dessa relação não estar esclarecida, ela joga luz em uma aproximação bastante frutífera entre dois artistas cujas produções são bastante diferentes. O autor se utiliza desse cruzamento entre a produção de Matta-Clark e Oiticica para analisar como ela reverbera até hoje em diversos campos da cultura e em especial da produção artística contemporânea.

Palavras-chave: Gordon Matta-Clark; Hélio Oiticica; Nova Iorque; Arte contemporânea; Urbanismo.

Matta-Clark se formou arquiteto no final da década de 1960 na Universidade de Cornell, em Ithaca, e logo depois voltou a viver na cidade de Nova Iorque, onde teve atuação importante na renovação do bairro do SoHo junto a outros artistas de sua geração. Oiticica, por sua vez, ganhou uma bolsa da fundação Guggenheim e foi viver na cidade em 1970, ficando lá até 1978, muitos anos depois de terminado seu financiamento. Apesar de Oiticica ter ganho enorme atenção nos últimos anos, sua atuação nesse período é a menos reconhecida, vista por muitos como uma espécie de retirada sua da cena artística. Ele no entanto não só produziu muito em Nova Iorque, como reviu toda sua produção anterior teorizando-a sob novas perspectivas, além de ter elaborado importantes trabalhos como as *Cosmococas*, em parceria com Neville D’Almeida. De qualquer forma é inegável o impacto da experiência nova-iorquina em sua produção, incorporando ideias relativas ao rock e à cena ‘underground’ – subterrânea, nos diria o artista – em suas ideias relativas à participação do público na conformação da obra de arte, por exemplo, e dessa relação com os espaços urbanos de maneira muito mais ampla do que até então. Do mesmo modo, Matta-Clark, famoso pelos cortes que realizou em edifícios abandonados, foi profundamente influenciado pela cidade, relacionando-se diretamente com seus ambientes – exteriores e interiores – com uma produção artística voltada para a desconstrução da estanqueidade dos espaços arquitetônico e urbano.

1. André Leal é formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (FAUUSP) e mestrando (defesa prevista para o dia 30 de outubro de 2015) na linha de Linguagens Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA-UFRJ). Tem atuação como crítico e curador, tendo realizado exposições nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, além de ter publicado artigos em revistas especializadas e acadêmicas como a *Arte & Ensaios* e *Arte Contexto*. Atualmente é professor do curso de Artes Visuais da Universidade Candido Mendes no Rio de Janeiro. E-mail: andre.leal@usp.br.

Um ponto em comum entre a produção de Matta-Clark e de Oiticica é a maneira como ambos reposicionaram o público em suas obras. Oiticica teorizou exaustivamente essa questão, se colocando como ‘propositor’ de ambientes nos quais o público, agora chamado por ele de ‘participador’, pudesse encontrar os elementos que enriqueceriam sua experiência vital de maneira geral. Matta-Clark, por sua vez, ao cortar e rotacionar estruturas arquitetônicas comuns, inseria o público de uma maneira completamente nova na arquitetura, exigindo dele papel ativo na conformação da obra e que também se desdobraria em sua experiência espacial geral.

Experiência urbana sob a modernidade

A cidade é o verdadeiro hábitat humano na sociedade moderna e tanto Matta-Clark quanto Oiticica se dirigiram a ela de diferentes maneiras em suas produções. É no ambiente urbano onde corpo, arquitetura e a experiência artística dos dois artistas aqui estudados se encontram e contribuem para engendrar subjetividades menos amarradas às demandas produtivistas da ‘sociedade de consumo espetacular’. Walter Benjamin é um autor que expressa de maneira direta a relação entre o ambiente urbano modernizado, a afetação corporal que ele provoca e como os artistas lidam com ele, principalmente por meio da poesia de Baudelaire, seu grande objeto (BENJAMIN, 1989). A cidade na qual Baudelaire flana, no entanto, é a que passou pela primeira ‘onda modernizadora’ e cujo exemplo mais emblemático são as reformas empreendidas em Paris pelo barão de Haussmann à mando do imperador Napoleão III, que abriram grandes vias de circulação em meio à tortuosa trama da velha cidade. Desde então a produção da cidade se transformou rapidamente, com os automóveis passando ao primeiro plano das concepções urbanísticas do século 20, tanto nas propostas modernistas corbusianas quanto nas intervenções estatais no espaço urbano, sempre à serviço do capitalismo.

A conformação dessas novas metrópoles, sujeitas aos imperativos da ‘sociedade do espetáculo’ (DEBORD, 1997), foram objeto de inúmeras reflexões teóricas e práticas artísticas desde as primeiras vanguardas modernistas. Tanto Oiticica quanto Matta-Clark também extraíram das cidades não só objetos para suas obras como devolveram a esse espaço algumas de suas atuações. Um bom exemplo desse trânsito é a própria descoberta do termo *Parangolé* na Praça da Bandeira por Oiticica e sua posterior inserção dessa obra/atuação no espaço urbano.

Na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. [...] Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de anagem pregado num desses barbantes, que dizia: ‘aqui é...’ e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra ‘Parangolé’. Aí eu disse: é essa a palavra (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p. 117).

A produção de Matta-Clark, por sua vez, não pode ser dissociada do espaço urbano, pois, se é a arquitetura que aparece como principal elemento de suas investigações estéticas, é ela que configura este ambiente e o artista também se relacionou com ele de diferentes maneiras. Guy Debord é outro autor que analisou esse novo ambiente urbano e propôs maneiras alternativas de experimentar essa cidade ‘esvaziada’ de humanidade, mesmo que tomada pela multidão de cidadãos. Para ele o meio urbano estaria se autodestruindo devido à “ditadura do automóvel, produto-piloto da primeira fase da abundância mercantil”, enraizado “no terreno com a dominação da autoestrada, que desloca os centros antigos e comanda uma dispersão sempre mais pronunciada” (DEBORD, 1997, p. 115). O autor destaca aqui a ideia de uma dispersão das cidades em direção aos subúrbios com a sua ligação aos antigos centros por meio das autoestradas, fato ao qual *Splitting* (1974) de Matta-Clark se dirige de maneira direta. Jane Crawford amplia a discussão simbólica presente nesse trabalho em relação às transformações (sub)urbanas pelas quais a cidade de Nova Iorque passava. Para ela, “em *Splitting*, Gordon observava o que acontece quando uma parte da comunidade é separada da outra”, pois o artista havia observado

as mudanças pelas quais a cidade passou ao longo dos anos. [...] Seu projeto *Splitting* se realizou em Englewood, Nova Jersey, localidade então conhecida como dormitório para a comunidade de Nova York. [...] Com as mudanças econômicas, muitos daqueles trabalhadores locais perderam seus empregos e seus vizinhos começaram a sofrer. Logo os ricos se puseram a levantar objeções, ao ver como os vizinhos mais pobres enfrentavam uma situação difícil. Decidiram então que era tempo de pôr abaixo suas precárias moradias e construir casas novas, destinadas à classe média (CRAWFORD, 2008, p. 236).

Nova Iorque também é uma cidade exemplar das questões debatidas aqui e desde o estabelecimento de sua retícula urbana, ao longo do século 19, passou a ser o laboratório de experimentos urbanos associados à organização 'espetacular' do espaço, mesmo antes dele se constituir plenamente.

Uma ilha mítica onde a invenção e o teste de um estilo de vida metropolitano com sua respectiva arquitetura podiam se dar como uma experiência coletiva, onde a cidade inteira se convertia numa fábrica de experiências criadas pelo homem, em que o real e o natural deixavam de existir (KOOLHAAS, 2008, p. 26).

No processo de abstração dos espaços urbanos por meio da retícula, Richard Sennett afirma que ela "desorientou aqueles que atuavam sobre ela; eles não podiam estabelecer o que era de valor em lugares sem centros ou fronteiras, espaços irracionais [*mindless*] de divisão geométrica sem fim" (SENNETT, 1992, p. 55). Já o arquiteto holandês Rem Koolhaas em *Nova Iorque delirante*, seu 'manifesto retroativo por Manhattan', afirma que "defendida por seus autores por facilitar a 'compra, venda e melhoria dos imóveis', essa 'apoteose do quadriculado' – 'com seu apelo simples aos espíritos não-sofisticados' – ainda é [...] um símbolo negativo da miopia dos interesses comerciais" (KOOLHAAS, 2008, p. 36). Ele reafirma também a ideia de uma abstração imposta sobre o território ainda virgem da ilha de Manhattan, em sentido próximo ao de Sennett, pois para ele tal gesto seria "a previsão mais corajosa da civilização ocidental: ela divide a terra desocupada, descreve uma população hipotética, situa edifícios fantasmagóricos, abriga atividades inexistentes" (ibidem). Para Koolhaas, no entanto, a demanda gerada pela retícula nova-iorquina só se efetivaria de fato depois do desenvolvimento tecnológico que permitiu a construção dos arranha-céus, no caso o elevador sendo o principal agente desse impulso vertical. Com o advento dos arranha-céus no começo do século 20 a abstração da retícula se impõe também verticalmente, radicalizando a noção de um labirinto urbano abstrato em meio ao qual as pessoas circulam e reduzindo ainda mais a qualidade de vida nas calçadas.

Romper com a fragmentação urbana e dotar os cidadãos de espaços significativos para a mobilização de suas potencialidades é algo que liga as práticas situacionistas de Debord às experimentações estéticas de Oiticica e Matta-Clark. A ruptura com esse modo de construção de nossas cidades levaria à efetivação de uma história materialista, realizada pelos próprios agentes comuns e não em um nível elevado ou burocrático. Nesse sentido, Debord afirma que

até agora, a cidade só pôde ser o terreno da batalha da liberdade histórica, e não o lugar em que essa liberdade se realizou. A cidade é o espaço da história porque é ao mesmo tempo concentração do poder social, que torna possível a empreitada histórica, e consciência do passado (DEBORD, 1997, p. 116).

O envolvimento de Matta-Clark e Oiticica com as populações marginalizadas nas cidades também busca promover essa efetivação histórica à partir das práticas autóctones dessas pessoas, assim como muito do simbolismo presente em outros trabalhos dos artistas se aproxima desse movimento de abertura do ambiente urbano para experiências dignas do nome. Um dos lugares de onde a história pode emergir, é justamente um dos mais marginalizados no ambiente urbano: os esgotos. Nesse sentido, as explorações subterrâneas de Matta-Clark nas catacumbas e esgotos de Paris trazem também esse aspecto simbólico, justamente na cidade na qual as reformas urbanas foram as mais emblemáticas e cuja história é marcada pelas barricadas urbanas – um

dos elementos que o projeto de Haussmann pretendia impedir que voltasse a acontecer. Segundo Pamela Lee, quando o líder estudantil de maio de 1968 Daniel Cohn-Benedit declarou “nós somos o esgoto da história”, ele estava afirmando o “estatuto social degradado dos participantes dos movimentos estudantis e operários e concedendo um caráter quase revolucionário a essas regiões inferiores” (LEE, 2001, p. 204). Lee destaca ainda o papel fundamental que os esgotos e catacumbas parisienses tiveram durante a Comuna de Paris e posteriormente na atuação da resistência francesa à ocupação nazista na Segunda Guerra Mundial.

É curioso que em outro contexto Oiticica também reivindica a *subterrânea* – “não quero usar ‘underground’ (é difícil demais pro brasileiro)” – ao esboçar as possibilidades de criação de um artista do ‘terceiro mundo’ trabalhando sob regimes ditatoriais. O subterrâneo seria uma maneira de mais uma vez realizar a passagem do estético para o político ou, no caso, de inserir-se em um contexto internacional do sistema das artes, alinhando-se à ideia da emergência do esgoto para a ‘alta cultura’.

SOU EU É VOCÊ É AMÉRICA LATINA SUL SUB
 Embaixo da terra longe do falatório dentro de você
 condição única de criação : do mundo para o Brasil :
 no Brasil —————> no submundo algo nasce germina culmina

“Como rato de si mesmo” emergiríamos do esgoto renovados em nossa potencialidade criativa em um contexto repressivo (OITICICA, 1969).

Os artistas aqui estudados realizam na prática essa passagem do convívio urbano para atuações que dotem a população de elementos para ‘enriquecer’ suas vidas por meio da estética. Um aprendizado entre pessoas ‘iguais’ (ao menos juridicamente) que deve ocorrer justamente no contato entre as diferenças no meio urbano. Mais uma vez a estética de Oiticica e de Matta-Clark nos leva à uma prática política no ambiente social. Sennett nos lembra que “as diferenças não existem para serem superadas”, mas podem ser estimuladas de modo a efetivar “uma conexão mais dura levada à cabo pela estimulação do Outro, realizada no sentimento da presença daqueles que são diferentes. Para sentir o Outro, deve-se fazer o trabalho de aceitar a si mesmo como incompleto” (SENNETT, 1992, p. 148).

Pamela Lee afirma que o geógrafo francês Henri Lefebvre não vê a cidade apenas como “um espelho topográfico da economia, política e ideologia”, para ele a cidade também é um trabalho, “uma obra aberta. Ela pode ser divertida [*playful*], sujeita ao uso iminente de seus cidadãos, um centro para o conhecimento; algo ‘que contraste com a tendência irreversível em direção ao dinheiro e ao comércio’” (LEE, 2001, p. 91). Tal ideia se aproxima da noção de uma permanente construção da urbanidade: aceitar a incompletude de si mesmo e do espaço no qual vivemos e temos como cenário afetivo para nossas ações. Assim, para Lefebvre tal cidade seria a de “uma celebração que consome improdutivamente” (ibidem), da ordem da festa e da mobilização dos afetos, cujo motor não é o adocicamento das diferenças, mas sim, novamente, o contato produtivo entre elas.

A cidade é vista, portanto, como um campo de disputa permanente, porém não mais entre o capital industrial – e especulativo –, mas sim entre cidadãos que querem dele se apropriar e produzir mecanismos que aprofundem essas diferenças de maneira produtiva. Como afirma Pamela Lee, “uma cidade [...] de brincadeira não-instrumental” (ibidem). Comparece aqui a ideia de um *Crelazer* no ambiente urbano e a leitura realizada por Lisette Lagnado desse termo de Oiticica é bastante pertinente para compreendermos a passagem de uma ‘brincadeira não-instrumental’ para a transformação do comportamento social. “Lazer tornado produção”, como colocado por Oiticica em sintonia com Herbert Marcuse, “significa também isto: incluir a ordem do trabalho nas relações libidinosas, isto é, erotizar o trabalho” (LAGNADO, 2003, p. 83). Aplicar essa ideia à produção da própria cidade teria grande valia para as propostas aqui colocadas e é algo presente quando os *Parangolés* ganham as ruas com os passistas da Mangueira, por exemplo.

Crítica ao planejamento modernista

O primeiro momento de crise dentro do grupo de arquitetos modernistas de diferentes gerações reunidos nos CIAMs (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) ocorreu no nono congresso em Aix-en-Provence, na França, em 1953, quando o casal Peter e Alison Smithson, junto com outros colegas ganharam o direito de organizar o 10º congresso a ser realizado na cidade de Dubrovnik, na antiga Iugoslávia. O 8º CIAM, realizado em 1951, tinha como tema ‘o coração da cidade’, que seria uma espécie de centro cívico modernista reunindo diversos programas e que daria uma qualidade mais humanista às cidades. Tal postulado já colocava aos arquitetos a necessidade de se trabalhar no contexto local dos bairros ou núcleos urbanos nos quais seriam desenvolvidos esses ‘centros cívicos’.

O rígido zoneamento ainda estava presente, mas a apropriação que os Smithson fazem dessa ideia já indica para uma atuação menos rígida que está na origem da crise interna que levaria à dissolução do CIAM alguns anos depois. Em 1952 o casal apresenta seu projeto para a *Cluster City* em um concurso para a reurbanização do bairro londrino de Bethnal Green no qual apresentam também fotografias de crianças brincando em playgrounds da região. A ideia por trás das ‘aglomerações’ (tradução literal de *cluster*) era de certo modo ‘costurar’ áreas da cidade desconectadas, valorizando “os complexos estilos de vida autóctones da cidade”, aproximando-se assim das ideias situacionistas. As imagens dos mapas psicogeográficos e os projetos urbanos dos Smithson, apesar da grande diferença entre um projeto e uma ‘situação’, são de uma semelhança marcante. Como afirma Sadler, o padrão dos projetos da *Cluster City* “são como um eco da ‘deriva’ situacionista pela cidade e antecipam o plano da *New Babylon*, a cidade situacionista projetada por Constant” (SADLER, 1998, p. 21).

Em *Devolver a terra à terra*, no evento *Caju-Kleemania* (1979), um ‘acontecimento poético urbano’ envolvendo diversos artistas, paisagistas, arquitetos, Oiticica realiza um *contra-bólide* no famoso lixão do bairro carioca. A proposta de Oiticica está muito próxima à da criação de um playground urbano, como afirma o mesmo: “o programa in progress CAJU propõe aos participantes abordar-tomar o bairro do CAJU como um playground bairro-urbano para curtir os achados: achar-play. [...] O CAJU É O GROUND: A PARTICIPAÇÃO FAZ O PLAY” (OITICICA, 1979a). Não há um projeto aqui, senão justamente um *programa in progress* no qual o bairro todo é ativado como *playground* pelos participantes, mesmo que guiados pelo artista e suas proposições. Tendo uma visão mais pragmática, fruto de sua renegada formação como arquiteto e urbanista, Matta-Clark buscava de fato melhorar a cidade de Nova Iorque. Como afirma Jane Crawford,

Gordon 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).

Outra ação de Matta-Clark que deve ser mencionada aqui é um de seus principais cortes de edifícios, realizado em um píer abandonado no porto de Nova Iorque. *Day's End* (1975) marca também a complexificação dos cortes realizados pelo artista até então. Sua ideia era a de transformar aquela enorme construção à beira do rio em um espaço público de lazer que pudesse ser utilizado pela população. Ao abrir os cortes na fachada e no piso do galpão, abrindo-o para a luz do sol e o movimento das marés, havia a busca mais uma vez por ativar a estrutura daquele enorme galpão, em um movimento simbólico que abrisse o ambiente também para a fruição das pessoas. Como relata Jane Crawford, “quando o sol se punha, escurecendo a cidade, ele entrava no cais através do recorte de Gordon, iluminando o interior escuro. Seu parque se tornou uma bela sinfonia de luz, ar e água, refletida através do espaço” (CRAWFORD, 2008, p. 238). A transformação do tecido urbano existente também é notável aqui, além da ideia de uma apropriação dos edifícios abandonados em favor da população de maneira geral. Esse corte ilegal, realizado durante dois meses sem que fosse percebido pelas

autoridades, lhe valeu uma prisão e um processo que acabou levando-o a morar em Paris até que o processo contra ele fosse encerrado. Em sua defesa, Matta-Clark afirmou que:

uma vez que a maioria ou todos os terminais que ainda estão desocupados permanecem completamente abertos, sem quaisquer placas de proibido passar ou avisos públicos, a impressão é que ali reina um estado de anarquia urbana tolerado. [...] Também em função do óbvio estado de abandono, não há motivo para que tal pessoa imagine que os proprietários continuem interessados nos imóveis. No sentido mais óbvio, trata-se de prédios abandonados que necessitam de limpeza, reordenamento e uma nova safra de ideias positivas (MATTACLARK apud OLIVEIRA, 2013, p. 128).

Próximas da ideia presente em *Caju-Kleemania*, organizando um grupo de profissionais em torno de um evento de transformação de uma área abandonada da cidade em um parque ou *playground* urbano, tais ações reverberam até os dias de hoje, seja na forma das táticas do urbanismo de guerrilha, seja em práticas artísticas, duas atuações que muitas vezes se confundem inclusive.

Devemos ainda referenciar alguns outros projetos utópicos realizados entre as décadas de 1950 e 1970. O primeiro dele é o já mencionado *New Babylon* (1959-1974) do situacionista Constant Nieuwenhuys e bastante próximo em sua origem à noção dos *clusters* do casal Smithson. A cidade proposta por Constant buscava dar forma às teorias do 'urbanismo unitário' situacionista e envolvia elementos futuristas *high-tech*. Sua ideia era a de "uma megaestrutura em escala planetária, uma cidade nômade e flexível que tenderia a ocupar toda a Terra", com níveis irregulares superpostos e "construída com elementos leves e desmontáveis", com estrutura metálica recoberta por materiais novos como titânio e náilon. De acordo com Constant, na Nova Babilônia, "se privilegia a desorientação que promove a aventura, o jogo, a mudança criadora" (CONSTANT apud WISNIK, 2012, p. 129). Mesmo assim ele não escapou do dogmatismo de Debord, que não poderia admitir um projeto para o urbanismo unitário, que deveria estar em permanente transformação, e o artista acabou sendo expulso da Internacional Situacionista em 1960. Mas suas ideias deixaram frutos que seriam depois colhidos na Inglaterra pelo grupo que fundou o fanzine *Archigram* que veiculava suas propostas de cidades *high-tech* fantásticas e transformáveis de acordo com as necessidades de seus habitantes – cidadãos no melhor sentido da palavra.

A transformação do bairro SoHo e a 'violência' urbana

Depois de se formar em Cornell, Matta-Clark voltou para Nova Iorque em 1969 e passou a viver na região trabalhando na reforma dos *lofts*, prática que está na origem de seus cortes. Pamela Lee indica também como a presença dos artistas gentrificou a área, já que excluiu seus habitantes originais, usando os artistas como agentes desse processo, mesmo que de maneira inadvertida para eles (LEE, 2001, p. 98). Apesar da consciência aguda que Matta-Clark tinha desses processos urbanos, ele foi um agente bastante ativo na transformação da região não só pelas reformas que realizava nos *lofts* de seus amigos, mas também pelo estabelecimento daquele que foi um dos primeiros restaurantes do SoHo. Em 1971 o artista e sua namorada Carol Goodden abriram o restaurante *Food*, que "em pouco tempo se transformou em parte integrante do cenário artístico" da região. "Os artistas não iam apenas fazer vida social; podiam também trabalhar, cozinhando ou limpando, e assim conseguiam dinheiro para realizar uma exposição ou uma performance" (CRAWFORD, 2010, p. 52). O *Food*, para além de seu papel comunitário entre os artistas da área, reúne também as experiências arquitetônicas de Matta-Clark, pois foi durante a reforma do espaço para receber o restaurante que "ele cortou uma seção horizontal entre a parede e a porta e se apaixonou por ela" (SIMON, 2003, p. 194). No *Food* as experiências mais emblemáticas realizadas pelo artista também levavam a noção de 'cozinha' ao limite, como por exemplo na sopa de camarões vivos que ele ofereceu aos convivas ou nos colares de ossos realizados com as sobras de um jantar de ossobuco. Assim a alquimia de Matta-Clark se encontra em *Food* com a consolidação de um espaço

comunitário em meio a um bairro que na época era bastante degradado, transformando a cidade por meio de sua cozinha alquímica como um xamã urbano do ocidente.

Outro espaço no qual o artista teve grande envolvimento foi na criação, com o artista Jeffrey Lew, da galeria cooperativa *112 Greene Street*, que era aberta para qualquer artista que desejasse expor seus trabalhos. Junto com outros espaços mais ou menos independentes na região, como a *Judson Memorial Church*, a *Performance Garage* e a *98 Greene Street*, de Holly Solomon, esses espaços consolidaram a vocação do SoHo como a região 'hipster' de galerias de arte e bares e restaurantes da moda. Como afirma Lee, a situação atual do bairro "sugere algo sobre o uso de artistas em favor da propriedade. Os artistas haviam [...] 'incubado' a área, facilitados (mesmo que sem saber) por um esforço corporativo e governamental para descentralizar a Baixa Manhattan" (LEE, 2001, p. 97).

Também podemos aproximar a violência simbólica que aparece em boa parte da arte da década de 1970 (WARD, 2001) à violência das chamadas 'renovações urbanísticas' na produção dos dois artistas aqui abordados. No caso de Matta-Clark essa violência é um dos pontos fundamentais para a concepção da obra e o trabalho torna-se um monumento efêmero – um *non.u.ment* – aos habitantes pobres e segregados daquele subúrbio nova-iorquino em plena transformação social e econômica. Uma obra emblemática sua a esse respeito é *Conical Intersect*, realizada em Paris em 1975 em duas casas geminadas do século 17 condenadas à demolição em meio ao processo de reforma urbana da região do chamado *Plateau Beaubourg* no centro da cidade e que teve grande parte de suas construções demolidas na década de 1930 pois era considerada a "pior favela de Paris" (SADLER, 1998, p. 63).

Na época em que Matta-Clark realizou sua interseção cônica nos edifícios o *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, desenhado pelos arquitetos Richard Rogers e Renzo Piano, já estava em fase final de construção e é a 'âncora cultural' da renovação urbana da região. O contraste entre a imagem do cone aberto nas antigas construções e a estrutura metálica do moderno museu pode ser considerado um verdadeiro manifesto urbano de Matta-Clark. Para Pamela Lee, "o local parisiense ilustrava claramente a tensão entre as narrativas de progresso histórico – representadas pela construção do Centro Pompidou – e a destruição do sítio histórico que é um pré-requisito para o progresso" (LEE, 2001, p. 171). Dan Graham aproxima o trabalho de Matta-Clark às propostas situacionistas, que por sinal se envolveram ferrenhamente nos debates e disputas em torno da região do mercado de Les Halles (SADLER, 1998, p. 98). Graham afirma que,

ao fazer de suas remoções o espetáculo de uma demolição para eventuais pedestres, o trabalho podia funcionar como uma espécie de 'propaganda política urbana', algo como as ações dos situacionistas de Paris, em 1968, que viam seus atos como intrusões públicas ou 'cortes' no tecido urbano sem costuras. A ideia era fazer com que seus gestos interrompessem os hábitos induzidos das massas urbanas, que poderiam então 'desreprimir' certas realidades escondidas (GRAHAM, 2003, p. 199).

Apesar de Oiticica não abordar diretamente o espaço urbano em si por meio de uma chave da violência, que comparece de maneira mais direta em sua relação com a favela e seus habitantes, ele também se dirigiu à violência das transformações urbanas. Seu trabalho mais emblemático nesse sentido foi *Delirium Ambulatorium* (1978), no qual realizou 'derivas' pela cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente na avenida Presidente Vargas, coletando pedaços de asfalto e calçada da via que passava por obras de ampliação e para a implantação do metrô. Foi a partir dessa ação também que Oiticica elaborou *Caju-Klemania* e o *Programa in progress CAJU* que mencionamos anteriormente. Um dos fragmentos da calçada da avenida foi levado para o apartamento de Oiticica e tornou-se a obra *AV. PRES. VARGAS-KYOTO/GAUDI banheiro da CG*. Para além da questão da transformação urbana surge aqui ainda a passagem do museu-mundo para a casa-cidade que também faz parte da cidade, algo reforçado pelos *Ninhos* que construiu nos *lofts* nos quais viveu em Nova Iorque que confundiam as esferas privadas e públicas e os espaços de trabalho, lazer, repouso e convívio social.

Essas ações urbanas de Oiticica também tinham por objetivo o “poetizar do urbano” para assim enriquecer “AS RUAS E AS BOBAGENS DO NOSSO DAYDREAM DIÁRIO” (OITICICA, 1978, p. 3). Participa aqui também sua posição ética em relação aos espaços urbanos, já que o Caju é encarado pelo artista como uma região abandonada da cidade, mas repleta de camadas de significados que deveriam ser recuperados por meio de proposições como as suas.

O CAJU é aterro de lixo: é o passado imperial (e tem a casa de D. JOÃO VI q mais parece um chiqueiro caindo aos pedaços): é o BURACO DA LACRAIA: é cemitério: é porto-cais com pinta de ser de emergência e clandestino ao mesmo tempo: é militar: é hospital de tuberculosos daí a escolha e a proposta em aberto pro q der e vier! (OITICICA, 1979b, p. 1)

Mais uma vez vemos a mobilização de uma história materialista e a emergência dos ratos que poderiam sair do buraco da Lacraia ativando os afetos reificados que se encontram naquela rica área abandonada da cidade e tão próxima de seus espaços que à época (e hoje em dia novamente) encontravam-se em plena modernização capitalista, de modo muito semelhante à atuação proposta pelos situacionistas. Oiticica também se dirige à espontaneidade que deve reger tais ações e a própria construção e apropriação do espaço urbano. No mesmo texto ele afirma que as experiências a serem desenvolvidas dentro do *Programa in progress CAJU* não podem se reduzir ao “contemplativo ou ao espetáculo: q sejam instaurações situacionais” (OITICICA, 1979b, p. 1). Do mesmo modo, participam dessa atitude frente à cidade sua ideia de uma abolição da arte de galerias por meio do *Parangolé* enquanto conceito ambiental. O que Oiticica propõe, finalmente, são seus ambientes-totais nos quais o público, seja no espaço duplo que seus ambientes criam nos museus ou em um parque urbano, pode entrar em contato com os outros – os diferentes que compõem a alteridade na cidade – e ali descobrir elementos para levar para sua própria vida cotidiana.

Um trabalho fundamental para compreendermos a visão que Matta-Clark tinha do espaço urbano e das questões levantadas até aqui é seu *Reality properties: Fake estates* (1974). O artista descobriu certo dia que a prefeitura de Nova Iorque estava leiloando pequenos lotes em meio às quadras da cidade por valores bastante baixos e resolveu comprá-los.

Quando eu comprei aquelas propriedades no Leilão da Cidade de Nova Iorque a descrição que mais me excitava era ‘inacessível’. Eles eram um grupo de quinze micro-parcelas de terra no Queens, propriedades que sobraram do desenho de um arquiteto. [...] O que eu queria fazer basicamente era designar espaços que não poderiam ser vistos e certamente não poderiam ser ocupados. Compra-los foi meu modo de atacar a estranheza das linhas de demarcação das propriedades existentes. [...] A noção que todo mundo tem de propriedade é determinada pelo fator de uso (BEAR, 2003, p. 164).

A racionalidade por trás do planejamento urbano ‘desinteressado’, do qual nos fala Dimendberg (1995, p. 93), se revela assim extremamente frágil e contraditória. Matta-Clark realiza aqui uma mobilização de cunho bastante materialista em relação à produção do espaço urbano. Não é apenas o valor de troca da mercadoria que se esconde sob a fantasmagoria, como nos ensina Marx, mas também o próprio espaço urbano perde sua efetiva realização quando submetido à lógica do mercado. Matta-Clark nesse trabalho mobiliza o espaço real da cidade para devolver seu verdadeiro valor de uso e assim ‘reconstruir’ a realidade urbana.

Em *Fresh Air Cart* (1972) Matta-Clark sai distribuindo ‘ar puro’ em meio à correria de Wall Street, coração financeiro dos Estados Unidos e do ocidente. O artista sai com um carrinho com dois assentos feito sob medida para transportar o cilindro contendo uma mistura de oxigênio e hidrogênio. Como afirma Flávia de Oliveira, “em Nova Iorque, onde tudo se compra, ao menos o ar é gratuito, mas está poluído graças às suas indústrias. Algo há de negar essa lógica. Em protesto, oferece-se uma sessão de ar puro às pessoas dessa cidade com ar

tão impuro” (OLIVEIRA, 2013, p. 55). O encontro com a diferença é inevitável nessa ação, mobilizando os afetos por meio desse gesto inesperado e mais uma vez Matta-Clark se apropria dos modos de circulação e consumo no meio urbano como motor de seu trabalho.

Se Matta-Clark se insere no ambiente urbano de certo modo de forma ‘anti-espetacular’, Oiticica também trabalha para desconstruir a imagem do ambiente urbano forjada pelos mecanismos do espetáculo. Oiticica concorre para quebrar a imagem estereotipada pela mídia ao subir o morro, ao levar os assistidos da Mangueira ao MAM-RJ e à sua própria casa no Jardim Botânico e mesmo no seu ‘rechaço’ à cena do desbunde durante o exílio, talvez vendo aquela situação como próxima ao espetáculo da ‘cidade maravilhosa’ e descomprometida com avanços efetivos, sejam eles sociais ou artísticos. Atualmente, tal atuação se faz ainda mais necessária, mas poucos são os que se aventuram a leva-la a cabo.

Referências

BEAR, Liza. **Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey street building**. Em: Diserens, Corinne [org.]. Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2003. pp. 163-169

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III** – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CRAWFORD, Jane. **Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970**. Em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [orgs.]. Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010. pp. 43-58

_____. **Gordon Matta-Clark e a vida coletiva no SoHo durante os anos 1970**. Em: Lagnado, Lisette et. al. [orgs.]. 27a Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. pp. 232-239

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo** – comentários sobre a sociedade do espetáculo, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIMENDBERG, Edward. **The Will to motorization: cinema, highways, and modernity**. Em: October 73, verão de 1995. p. 90-137

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.

GRAHAM, Dan. **Gordon Matta-Clark**. Em: Diserens, Corinne [org.]. Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2003. pp. 199-203

KOOLHAAS, Rem. **Nova lorque delirante: um manifesto retroativo para Manhattan**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LAGNADO, Zizette Dwek. **Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental**. São Paulo: FFLCH (Tese de doutorado), 2003.

LEE, Pamela M. **Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2001.

OITICICA, Hélio. **Subterrânea**. Em: Programa Hélio Oiticica [PHO], número de tombo 0382/69, 1969.²

_____. **Delirium ambulatorium**. PHO, número de tombo 0066/78, 1978.

_____. **Primeiro acontecimento poético-urbano** [atribuído]. PHO, número de tombo 0032/79, 1979a.

_____. **Para acrescentar ao texto de NANJI**. PHO, número de tombo 0055/79, 1979b.

OLIVEIRA, Flavia Santos de. **Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços**. Rio de Janeiro: PUC-Rio (tese de doutorado), 2013.

SADLER, Simon. **The situationist city**. Cambridge: MIT Press. 1998.

SENNETT, Richard. **The conscience of the eye**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1992.

SIMON, Joan. **Interviews. Em: Diserens, Corinne [org.]**. Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2003. pp. 190-199

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura**. São Paulo: FAUUSP (tese de doutorado), 2012.

² Todas as referências ao Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural trazem o número de tombo e PHO como fonte do material. Todos os arquivos do Programa estão em: *Projeto Hélio Oiticica*. (Página da instituição). Disponível em: <http://www.heliooiticica.org.br/home/home.php>; consultado em novembro de 2015.

A cena do risco no Brasil

Denise B. Portinari – PUC-Rio¹

Simone M. B. Medina Wolfgang – UNICARIOCA²

Patrícia Castro Ferreira – FIOCRUZ³

Raquel C. N. T. Portugal – FIOCRUZ⁴

Resumo

Este artigo faz uma análise das questões ligadas as temáticas imagéticas associadas ao HIV/Aids no decorrer de três décadas da epidemia, através do estudo dos comerciais de TV do programa de prevenção oficial do governo brasileiro. As imagens presentes nessas campanhas de prevenção são diversas e com temáticas variadas, apresentando desde a explicitação do caráter mortal da doença até a adoção de um tom mais suave, quase lúdico, a partir da década de 1990, com mensagens de sexo seguro. A argumentação será conduzida através da exposição de seis comerciais de prevenção veiculados pelo programa oficial de HIV/Aids e Hepatites virais do governo brasileiro nas últimas três décadas. A escolha das peças se deu de maneira a apresentar as campanhas que ilustravam de forma mais marcante as diferenças de abordagem no programa brasileiro de prevenção. Os relatos dos comerciais aqui apresentados mostram as mudanças nos discursos, às opções temáticas e, também, como as descobertas médicas relacionadas ao tratamento da doença foram determinantes para a manutenção de uma prevenção calcada nos discursos de sexo seguro. O objetivo desse artigo é, propor, através da análise do conteúdo imagético das campanhas de prevenção brasileiras, sob a ótica do profissional de design, mudanças temáticas e informacionais na tentativa de promover melhorias nas peças de prevenção ao HIV/Aids.

Palavras-chave: Design gráfico; Prevenção a AIDS; HIV.

Introdução

Este artigo traz um questionamento sobre os rumos tomados pela prevenção a Aids no Brasil nas últimas três décadas. A escolha por esta temática se deu devido a inserção das pesquisadoras no universo da prevenção a Aids através da pesquisa ligada a tese de doutorado intitulada “Suposições: como você sabe o que sabe sobre? Prevenção, design e sexo”, desenvolvida no Laboratório de Representação Sensível, do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio.

Nossa argumentação é conduzida a partir da apresentação de seis comerciais de televisão veiculados pelo Ministério da Saúde brasileiro, no período de 1987 a 1996. A opção por se trabalhar com as campanhas televisivas se deu, pois, através da observação e análise de conteúdo dessas peças publicitárias, pode-se ver de maneira clara, as mudanças temáticas das campanhas de prevenção ao longo da epidemia.

1. Doutora em psicologia clínica – PUC-Rio. denisep@puc-rio.br

2. Doutora em design – PUC-Rio. simone.wolfgang@terra.com.br

3. Doutora em design – PUC-Rio. patriciaferreira@fiocruz.br

4. Mestre em design – PUC-Rio. raquelportugal@msn.com

As propagandas televisivas do Ministério da Saúde funcionam como uma espécie de interlocutor dos rumos da epidemia. As mudanças ocorridas nas campanhas podem ser notadas a partir dos diferentes discursos e opções temáticas utilizados nas campanhas ano após ano.

As razões para as mudanças temáticas são várias e vão desde um apaziguamento moral que destronou o discurso da morte utilizado nos primeiros anos da prevenção a Aids no Brasil e no mundo, substituindo-o por um discurso ligado a uma sexualidade responsável e saudável, quase sempre em campanhas lúdicas e bem humoradas que propagam discursos de sexo seguro, até as grandes descobertas médicas relacionadas ao tratamento da doença.

Através da apresentação das campanhas e da análise de seu conteúdo discursivo pode-se pensar em algumas perguntas que funcionam não só como fio condutor dessa argumentação, mas também no ponto de partida para se pensar outras formas para a prevenção como, por exemplo, por que se insiste na utilização das mensagens de sexo seguro como “carro chefe” da prevenção a Aids? Ou ainda, se de fato, as campanhas preventivas exercem um papel educativo, ou se limitam a propagar mensagens imperativas que levam a uma conduta comportamental diante da ameaça de um grande problema de saúde pública?

Tendo em vista esses questionamentos, quais seriam as possíveis alternativas para a promoção de uma prevenção ampla e eficaz?

No campo de trabalho que envolve a prevenção e cuidados, a constituição de equipes multidisciplinares formada por profissionais oriundos de diversas áreas, tais como designers, cientistas sociais, psicólogos poderia ser uma maneira de constituir campanhas de prevenção diferenciadas, com melhor resposta preventiva por parte da população em geral?

Metodologia

Para a elaboração desse artigo foi necessário selecionar algumas peças de prevenção a Aids que “contassem bem a história” da epidemia de maneira a ilustrar as modificações temáticas e teóricas que ocorreram no advento da prevenção ao HIV/Aids no Brasil. Para que essa “história” fosse contada de melhor maneira o possível, a escolha das peças se deu no sentido de apresentar campanhas que melhor representassem os diferentes discursos ligados à prevenção a Aids e como eles foram se modificando com o passar dos anos. Todo material utilizado neste artigo foi obtido no site “aidsmediacenter”⁵, que funciona como arquivo oficial das campanhas brasileiras.

A análise das peças tem como objetivo levantar as relações existentes entre as mensagens contidas nas peças, a forma de veiculação escolhida e o momento histórico da epidemia em que se inserem.

Além disso, a seleção dos comerciais analisados se deu de maneira a procurar apresentar para o leitor a formação de um imaginário ligado ao HIV/Aids nas diferentes épocas da epidemia, de forma a ilustrar como a concepção das campanhas estava diretamente ligada a condução social da epidemia, ao gerenciamento das informações fornecidas pela mídia e à gestão dos riscos em saúde de maneira geral.

A apresentação das campanhas se dá de maneira a respeitar o tempo histórico de veiculação na TV, começando pela mais antiga veiculada em 1987 até a mais recente em 1996.

Primeiro período do programa nacional de 1987 até 1992

As primeiras campanhas oficiais de cuidados e prevenção a Aids começaram a ser veiculadas de forma regular apenas no final da primeira metade dos anos de 1980. Pode-se dizer que naquele momento, elas se-

5. <http://www.aids.gov.br/mediacenter/>

guiam duas estratégias básicas: a primeira, de caráter mais informativo, cujo conteúdo buscava divulgar o que se sabia sobre as reais formas de contaminação; e a outra, mais “alarmista”, ou mais voltada para a intimidação como forma de precaução.

No começo da epidemia, muito se especulava sobre as reais formas de contaminação e quem estaria realmente suscetível a doença. Outra questão preponderante quanto ao conteúdo das campanhas no começo dos anos de 1980, era a clara negociação entre o que deveria ser dito e os tabus ligados ao vírus. Não eram incomuns discussões sobre a validade médica de questões como a testagem universal de doadores de sangue, quando a doença seria, supostamente, restrita aos “grupos de risco”.

Nos anos 80, as campanhas brasileiras enfatizavam basicamente o caráter mortal da doença e todas as suas conhecidas formas de prevenção, por meio de chavões que viriam a se tornar muito populares como “Quem vê cara, não vê Aids”. Durante os primeiros anos da epidemia, o medo foi à personagem principal das campanhas de prevenção.

A “estratégia” brasileira de prevenção, na segunda metade dos anos de 1980, baseava-se em medidas pontuais e localizadas principalmente através dos meios de comunicação de massa. A escolha pelos comerciais de televisão se dava, pois eles eram considerados um instrumento de amplo alcance pelas autoridades de saúde.

Esse meio de veiculação fazia parte de um plano que teria o apoio de ações educativas nos colégios e uma discreta distribuição de mídia impressa. Segundo o Ministério da Saúde, a escolha da publicidade em televisão como principal meio de veiculação no começo da epidemia se deu devido ao caráter expansivo da publicidade televisiva, teoricamente abrangendo grandes massas:

“O modelo do comercial de televisão comprovou-se como excelente indutor da compra de bens de consumo, mas não determina com a mesma facilidade a adoção de condutas desejadas, a exemplo do uso da camisinha. Serve, porém, para agendar massivamente o tema e para a transmissão das informações tecnicamente corretas acerca dos modos e atitudes de prevenção. O principal, a mudança de comportamento da população face à expansão do vírus da AIDS, é uma meta mais apropriada a campanhas educativas de longo prazo envolvendo a participação de lideranças e movimentos comunitários.” (Brasil, 1999; p. 70)

A primeira campanha de prevenção governamental, intitulada “Aids você precisa saber evitar”, foi veiculada no Brasil, no ano de 1987. Ela foi seguida pela campanha “Aids, pare com isso!” que contou com uma série de filmes informativos veiculados durante os anos de 1988 e 1989, pelo Ministério da Saúde, do então governo José Sarney. Ambas trabalhavam com dois tipos de temática: a primeira, “informativa”, enunciava as possíveis formas de contaminação e apresentava uma a uma as práticas consideradas de risco. A segunda, por sua vez, se focava basicamente na questão da destigmatização do soropositivo, buscando divulgar mensagens de estímulo à convivência entre o soropositivo, seus amigos e familiares. Essa tentativa de desestigmatização foi tema de campanhas de prevenção no mundo todo na segunda metade dos anos de 1980.

“Houve uma “primeira fase”, composta por 19 filmes exibidos de 1988 a 1991. Destinadas à população em geral, apresentavam a Aids enfatizando sua letalidade e anunciavam como prevenção, além do uso da camisinha, a redução de parceiros. É um momento em que vigora o conceito de “grupos de risco” como orientação das políticas voltadas para a epidemia, daí a identificação explícita aos usuários de drogas (viciados, como referido no texto de um vídeo), hemofílicos, homossexuais e prostitutas.” (Lemos, 2006; p. 51).

Abaixo, está um exemplo de propaganda de prevenção veiculada nos anos de 1980 pelo Ministério da Saúde no Brasil. O filme “Arlequim” inaugurou uma tendência que perdura até hoje: o lançamento de novas campanhas todo ano, sempre na época do carnaval.

Arlequim é uma campanha que apresenta a questão da morte ligada à contaminação pelo HIV de maneira muito marcante, a maquiagem do personagem se confunde com as marcas típicas de um doente de Aids, sarcomas, feridas, perda de peso etc. Porém, é interessante notar que neste momento histórico, apesar da morbidez ter sido um ponto forte nas campanhas, a questão informativa era bastante elaborada, e sempre trazia em cada campanha todos os possíveis meios de contaminação.

Tratava-se de prevenção “una” que procurava dar conta de muitos aspectos, desde o uso das drogas, passando pelo sexo até as transfusões de sangue. Esse dado é muito interessante, pois as campanhas governamentais brasileiras desta época contavam com um viés informativo que as diferenciava dos programas de prevenção estrangeiros, que continuamente enfatizavam apenas a questão da morte e dos “grupos de risco”.

Texto do comercial “Arlequim” - Programa Nacional em DST-Aids, 1988.

Quanto riso quanta alegria este é o lado bom da folia, mas existe uma outra face que não tem nada de iluminada, é a face trágica de uma doença mortal chamada Aids. Ela se transmite pelo sexo, pelas seringas e agulhas e agulhas contaminadas e até pelas transfusões clandestinas de sangue. A máscara da face não revela quem tem ou quem não tem a doença. Quem vê cara não vê Aids! Faça da camisa de Vênus sua companheira inseparável qualquer que seja o seu parceiro exija o teste anti-aids se precisar de sangue. E se precisar de injeção use seringas descartáveis, nunca use de outra pessoa. Lembre-se que a Aids mata sem piedade e está se espalhando por aí. Depende de você interromper este triste cordão. Não permita que este seja o último carnaval da sua vida. Aids pare com isso!

“O filme “Arlequim” de 1988, que fazia parte da campanha “Quem vê cara não vê Aids”, uma série de 4 filmes com duração de 60 segundos. “Arlequim” foi o primeiro a realizar uma associação com o carnaval, período que depois foi escolhido como data fixa para o lançamento das campanhas de prevenção. Nele, a imagem de um folião vestido de arlequim acompanha uma narração em off e o espectador assiste a uma seqüência de degradação. Ao longo de um minuto o palhaço, único personagem do filme, perde o brilho, a alegria e a saúde e termina em um quarto de hospital debilitado, sob um crucifixo pendurado na parede. A fala menciona “uma outra face da folia que não tem nada de iluminada”. O tom é ameaçador e produz o apelo emocional. O slogan “quem vê cara não vê Aids”, é desenvolvido no texto que dispara: - “é a face trágica de uma doença mortal, chamada Aids. Lembre-se de que a Aids mata sem piedade. E está se espalhando por aí.” (Lemos, 2006; p. 52).



Figura 1 - imagens extraídas do vídeo da propaganda de prevenção “Arlequim” de 1987.

A procura pela desestigmatização

O programa governamental brasileiro de prevenção apresentou uma inovação ao apresentar em 1987, uma propaganda que abordava o tema do preconceito ligado ao paciente de Aids, no comercial intitulado “carinho”, que fez parte da campanha “Aids: você precisa saber evitar”. A mensagem contida nessa campanha se focava na questão da desestigmatização. Em seus dizeres “Aids não se pega convivendo com o doente da Aids. Aids não se pega com afago e com afeto” ela procurava promover uma aproximação para com o paciente e uma conscientização sobre as formas de contágio. Em 1987 a epidemia era recente, e a atmosfera de medo ligada a uma doença mortal e sem cura ou tratamento ainda estava muito presente, não era incomum a crença de que Aids se transmitia pelo toque, ou pelo convívio. Esse tipo de campanha era fundamental para esclarecer a população e diminuir o preconceito com o doente. Todavia, é importante ressaltar que essa temática só foi retomada pela prevenção oficial brasileira em 2006, logo de todas as propagandas anti-Aids veiculadas pelo governo entre 1987 e 2006 apenas o comercial “carinho” abordou a questão da vivência com o vírus HIV e do cuidado com o portador. A temática só foi retomada na campanha do dia mundial de 2006 quando o Ministério da Saúde promoveu a campanha: “a vida é mais forte do que a Aids”, que mostrava soropositivos dando seus depoimentos sobre a rotina ligada a vivência com o vírus no século XXI.

Texto comercial “Carinho” - Programa Nacional em DST-Aids, 1987.

“De todos os sintomas da Aids o que causa mais dor é a solidão. Na maioria dos casos a família e os amigos se afastam do doente da Aids por medo ou preconceito. Aids não se pega convivendo com o doente da Aids. Aids não se pega com afago e com afeto. Enquanto a cura não vem carinho é o melhor tratamento. Aids você precisa saber evitar.”



Figura 2 - imagens extraídas do vídeo da propaganda de prevenção “Carinho” de 1987.

Um retrocesso

O terceiro exemplo apresentado aqui, o filme “Eu não tenho cura” fez parte de da campanha governamental intitulada “Se você não se cuidar a Aids vai te pegar”, veiculada pelo Programa de Conscientização da Aids, criado pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Apesar desse comercial ter sido veiculado em 1991, quando a maioria das entidades de cuidados e combate a Aids já esboçavam uma preocupação maior em não fazer da morte a temática central de suas estratégias de prevenção, esta campanha se focava somente na questão da ausência de uma cura para a Aids, e para a certeza da sentença de morte ligada a uma possível contaminação, não fornecendo nenhum tipo de informação sobre contágio, riscos, convivência ou qualquer aspecto mais esclarecedor relacionado a prevenção a doença.

Considerada um retrocesso na época, a campanha foi duramente criticada por ONG’s e entidades de prevenção independentes, por ser considerada pouco informativa, alarmista e preconceituosa. Apesar de ter

vido veiculada alguns anos depois das primeiras campanhas mostradas acima, é importante mostrá-la, uma vez que ela é um exemplo de campanha que tomou a questão da morte como temática central, nuance da prevenção que foi explorada por órgãos oficiais do mundo inteiro durante muito tempo.

Devido aos protestos ligados à veiculação deste comercial, ele ficou pouco tempo no ar. Sobre esse comercial Herbert de Souza, fez um comentário partindo de sua posição de soropositivo relatando sua experiência ao ser surpreendido por essa propaganda.

“Assim como todo brasileiro, vejo televisão. Depois de um dia de trabalho intenso, cheguei em casa e liguei a TV para ver os noticiários, quando fui pego de surpresa. Aparecia na tela um jovem que dizia ter sido tuberculoso mas que estava curado. Respirei aliviado. Uma jovem dizia que tinha câncer e que se curou. Fiquei mais animado ainda com o progresso da medicina. Logo entra um jovem, olha para mim e diz: ‘Eu tenho Aids e não tenho cura!... Fiquei parado por um tempo, pensando, com amarga sensação de que alguém me estava puxando para baixo, para a ideia de morte, para o fundo do poço. Custava a crer que fosse uma propaganda promovida pelo Ministério da Saúde, mas era.” (SOUZA, 1994; p. 32).

Texto do comercial “Se você não se cuidar a Aids vai te pegar” de 1991 - Programa de Conscientização da Aids.

“Eu tive tuberculose, eu tive cura. Eu tive câncer, eu tive cura. Eu tive sífilis, eu tive cura. Eu tenho Aids, eu não tenho cura. Narração: nos próximos dias, nos próximos meses no próximo ano, milhares de pessoas vão pegar Aids e vão morrer. Se você não se cuidar a Aids vai te pegar. Eu tive tuberculose, eu tive cura. Eu tive câncer, eu tive cura. Eu tive sífilis, eu tive cura.”



Figura 3 - imagens extraídas do comercial “Se você não se cuidar a Aids vai te pegar”, de 1991.

Utilizar o medo como forma de prevenção, promovia uma espécie de silêncio imposto que anulava, ou deslocava o foco das informações pertinentes para a promoção de um cuidado mais pontual com relação à prevenção ao vírus. Além de não levar em conta a posição do soropositivo, bem como a difícil experiência da doença.

Uma prevenção mais “bem humorada”

No começo da década de 1990, boa parte dos programas de prevenção governamentais do mundo ocidental utilizava uma temática mais lúdica para suas peças de prevenção, se desvincilhando das primeiras campanhas da década de 1980, onde o caráter mortal da doença parecia mais preponderante. O Brasil não demorou muito a se posicionar de maneira semelhante, e assim surgiram as primeiras campanhas da terceira etapa do programa brasileiro, veiculadas a partir de 1993 que se diferenciavam bastante gráfica e conceitualmente daquelas apresentadas nos primeiros anos da epidemia.

Aos poucos foi se abandonando o discurso da morte e também as denominações mais “polêmicas” como a expressão “grupos de risco”. No começo dos anos de 1990 a MTV se mostrou pioneira neste sentido e adotou a expressão “comportamento de risco” como slogan e jargão para suas campanhas de prevenção de uma maneira geral.

“De fato, o conceito é gradativamente substituído pelo de “comportamento de risco/categorias de exposição”, que embora em alguma medida problemático, representa um avanço inquestionável na direção da desconstrução do essencialismo dos grupos de risco e de uma maior abertura para pensar o mutante quadro epidemiológico”(BASTOS, 1996; p.135).

Foi neste momento também que os discursos relacionados à prevenção mudaram. Foi-se abandonando quase que definitivamente a questão da morte e colocando a ênfase na responsabilidade pessoal e irrestrita sobre o cuidado de si, através da vivência de uma sexualidade saudável e responsável através do uso do preservativo masculino, ou seja, as políticas de “sexo seguro”. Criou-se então uma espécie de “assinatura” que está presente nas campanhas oficiais de prevenção nacionais de 1993 até os dias atuais (2015): a repetição constante das mensagens do “sexo seguro” e do uso da camisinha.

O programa oficial brasileiro de prevenção lançou em 1993 uma nova campanha cuja linguagem diferiu completamente das campanhas veiculadas nos anos de 1980 e tinha como título o slogan: “Você tem que aprender a transar com a existência da Aids”. Nesse momento, o programa oficial brasileiro passou a seguir a tendência vista na prevenção veiculada nos Estados Unidos e na Europa, abandonando as mensagens focadas no caráter mortal da doença e passando a adotar para suas campanhas, preceitos amparados em uma sexualidade norteada pelas práticas de sexo seguro. Abaixo estão imagens de um dos filmes da campanha “Você tem que aprender a transar com a existência da Aids”, veiculada em 1994.

Transcrição do texto do comercial

“Nem te conto. Quase perdi uma gata. A gente tava sozinho lá em casa e o clima foi esquentando, esquentando aí eu lembrei que eu tava sem camisinha. Não vai dar. Mostrei para ela que não era vacilo meu.” – narrador: legal numa relação é saber transar a realidade. Sem camisinha diga não, ou use a imaginação. “Se a gente tá junto, mais do que nunca.” Narrador: você precisa aprender a transar com a existência da Aids”



Figura 4 - imagens extraídas do comercial “Você tem que aprender a transar com a existência da Aids” de 1994.

No que diz respeito à temática principal ligada a prevenção, as mudanças se deram tanto no formato dos apelos, quanto na ampliação de temas e de perspectivas. Duas vertentes ficaram em evidência durante todos esses anos: o discurso do uso da camisinha e do sexo seguro e a ênfase na responsabilidade individual, ou seja, cabe ao indivíduo se proteger através do uso do preservativo masculino em todas as relações sexuais.

As campanhas “Quem se ama se cuida” e “Viva com prazer viva o sexo seguro”, veiculadas nos anos de 1994 e 1995, respectivamente, ilustram bem a “nova prevenção” brasileira através de um discurso descontraído e com ar jovial, no qual o desfecho é a figura da camisinha e as mensagens de sexo seguro. Nesse momento, pode-se dizer que a dicotomia “camisinha/cuidado pessoal” passou a ser a marca da prevenção oficial brasileira de forma determinante e definitiva.

Outro exemplo que ilustra bem a mudança de paradigma das campanhas de prevenção oficiais do governo brasileiro entre os anos de 1980 e 1990 pode ser vista em um trecho da dissertação de Lemos (2006), em que ele mostra o contraponto entre dois anúncios veiculados como campanhas de carnaval. O autor faz uma comparação entre a propaganda “Arlequim” de 1987 (Figura 1) e a campanha “Desde os tempos mais remotos” de 1995 (Figura 5). No trecho, Lemos ressalta as diferenças temáticas, discursivas e imagéticas entre as duas campanhas em um intervalo de menos de dez anos entre as duas veiculações.

“Se “Arlequim” de 1987, enfatizava a questão do medo valendo-se do carnaval como período de especial atenção, o anúncio “Desde os tempos mais remotos” de 1995, aborda a mesma temática com outro apelo. Nele não se utiliza o tom ameaçador presente em “Arlequim”. A história da camisinha é contada através de um samba enredo, que é ao mesmo tempo trilha sonora e texto do anúncio. Personagens do carnaval participam do vídeo, como uma porta-bandeira adornada com camisinhas. (...) Voltando à comparação entre este anúncio e ‘Arlequim’ é possível observar como o discurso pautado na culpa, no medo, na divulgação de informações sobre como se pega e como não pega Aids, bem como as imagens associadas à doença, à morte, à solidão,

cederam espaço a outro que enfatiza a alegria, a coletividade, o prazer moderado (i.e, com o uso da camisinha e conseqüentemente do auto-governo (afinal, 'Quem se ama se cuida)'). (Apud SANTOS, 2002; pp.193,194, in LEMOS, 2006).

Desde os tempos mais remotos

Transcrição da música: "Desde os tempos mais remotos/ A camisinha sempre foi um bom programa/ Em Roma e no Antigo Egito/ Ninguém sabia o que levava para a cama/ Marco Antônio também usava/ E Cleópatra exigia e apoiava/ Na Idade Média foi igual/ Com doença a dar com pau/Ninguém se arriscava/ Daí veio o século vinte/ E a Aids acabou com a brincadeira/ Todo mundo tem que ser esperto/ Por que ficar sem camisinha é dar bobeira/ Oi/ Bota a camisinha/ Bota pra valer/ E não dá chance pra esse tal de HIV." (Música e letra: Jamelão)



Figura 5 - imagens extraídas do comercial "Desde os tempos mais remotos" de 1995.

Um coquetel que mudou a doença e sua prevenção

Em 1995 chegavam ao mercado os medicamentos anti-retrovirais que ofereceriam um grande alívio aos portadores do vírus, combatendo a infecção de forma eficaz, reduzindo drasticamente os índices de mortalidade e finalmente possibilitando a vivência com o vírus por muitos anos. Talvez esta diminuição da mortalidade/morbidez ligada à doença tenha de ajudado a manter o tom a prevenção oficial brasileira, mantendo o padrão lúdico e bem humorado estabelecido alguns anos antes. Vale ressaltar aqui, porém, que essas campanhas amparadas em aspectos lúdicos e bem humoradas foram aos poucos suprimindo o conteúdo informativo ligado à prevenção. As campanhas, então, passaram a se limitar apenas em propagar a mensagem do uso da camisinha de maneira massiva e repetitiva sem maiores esclarecimentos com relação a formas de contágio, locais de testagem e aconselhamento e afins.

O conteúdo descrito acima pode ser visto na campanha "Viva com prazer, viva o sexo seguro" de 1996. A escolha por trazer esse anúncio especificamente se deu pois ele ilustra muito bem a questão lúdica e bem humorada mencionada no parágrafo anterior, e também, por que essas propagandas foram motivo de polêmica na época. Tratava-se de uma série de seis filmes onde um homem conversava com o próprio pênis, apelidado de "Bráulio". Devido a protestos oriundos de entidades religiosas e diferentes setores que consideravam a campanha imprópria, ela foi veiculada por pouco tempo sendo retirada do ar após alguns meses. As críticas a campanha que ficou conhecida como "Bráulio" pouco estavam relacionadas a deficiências na informação preventiva, mas sim a questão "moral" as acusações quase sempre apontavam para o fato da campanha estar focada no pênis e não na doença. Sobre isso Marinho (2006) afirma:

“A Campanha “Bráulio”- aborda diálogos entre um homem e seu órgão genital, que recebeu o nome de “Bráulio”. A escolha dessa denominação para a genitália foi alvo de intensos protestos, por parte daqueles que tinham esse nome e teve, como consequência, a suspensão de sua veiculação, que só foi retomada quando fizeram modificações e a genitália passou a não ter denominação alguma. Essa polêmica gerou infundáveis matérias na mídia em geral, terminando por popularizar a campanha. Ela recebeu várias críticas de vários setores da sociedade. Foi considerada uma campanha de mau gosto, que tratava a Aids como brincadeira, e que centrou a atenção muito mais na discussão do “Bráulio” propriamente dito do que na questão da prevenção da doença.” (MARINHO. 2006 p8)

Porém alguns teóricos ligados ao estudo da prevenção ao HIV/Aids, como é o caso de Nascimento (1997), consideram que reprimir a campanha “Bráulio” foi um equívoco. Pois, se trataria de um material onde se tratava da questão da doença de maneira informal, bem humorada e acessível, atingindo uma parcela maior da população, enquanto campanhas posteriores de tom mais sério se mostravam menos acessíveis ao grande público. Como afirma Nascimento sobre a prevenção no Brasil no final dos anos de 1990:

“Independentemente do acúmulo de conhecimento acerca da doença, as campanhas oficiais sofrem visíveis avanços e retrocessos em sua capacidade de transmitir informações claras e isentas de preconceitos. A campanha mais recente, cujo slogan é “Assim pega, assim não pega”, é, por exemplo, menos esclarecedora que a polêmica campanha do “Bráulio”, veiculada pela televisão em 1996. “Viva com prazer, viva o sexo seguro” - tema de outra campanha - afirma positivamente o uso da camisinha”. (NASCIMENTO. 1997 p5)

Viva com prazer viva o sexo seguro 1996

Transcrição:

- Já volto
- Oba hoje a noite promete.
- Que isso cara?
- O chefia eu to loco para dar umazinha.
- Tudo bem mas a gente tem que levar uma conversa né? Tem que impressionar a moça.
- Deixa isso para lá vai logo me apresentando.
- Oh sócio, você ainda vai colocar a gente numa fria em.
- Ah la vem você de novo com esse papo de Aids.
- Sim... você é que tá com medo de afinar na hora da camisinha. Colé chefia tá me estranhando?
- Compra logo umas 10 aí... 10 hahahah
- Narrador: viva com prazer viva o sexo seguro



Figura 6 - imagens do comercial “Bráulio”

No final dos anos de 1990, no Brasil, a ênfase da mensagem preventiva se baseava quase que exclusivamente no discurso do sexo seguro. Essa tendência se manteve nos anos 2000, pode-se dizer que houve um avanço, pois começaram a surgir tentativas de diversificação temática, ou seja, campanhas voltadas para homossexuais, profissionais da saúde, questões relacionadas à vivência com soropositivos. Porém, nem todas essas campanhas tinham grande circulação, algumas eram restritas a cartazes e folhetos de distribuição restrita, e todas utilizavam como mensagem principal o discurso do sexo seguro.

Fora do Brasil, em meados dos anos de 1990, governos e ONGS começavam a explorar o valor da divulgação irrestrita de toda a informação possível ligada a prevenção e não apenas no reforço das mensagens de sexo seguro. A alternativa informativa tem uma excelente resposta por parte da população em geral uma vez que esclarece dúvidas e move a responsabilidade do ato preventivo, que passa a ser não somente do indivíduo que escolhe ou não se usa o preservativo. Esse tipo de campanha visa promover uma troca, um diálogo constante entre população e governo sobre o gerenciamento individual da saúde, de forma a melhorar a resposta preventiva da população.

Conclusão

Apesar da política brasileira de Aids servir como referência para vários países tendo mostrado êxito em uma série de aspectos ligados a epidemia, alguns detalhes ainda podem e devem ser trabalhados com mais cuidado. A prevenção é um bom exemplo disso. Ao contrário do protocolo de produção e distribuição de medicamentos, nossas campanhas de prevenção governamentais têm muitas vezes objetivos muito amplos, e nem sempre estão tão atualizadas com a realidade de quem está mais suscetível a contaminação. Pensando nisso, porque não aproveitar do gancho da formação de base do designer que o coloca constantemente diante da solução de problemas e lacunas, para pensar novos sistemas e modelos para a prevenção e gestão em saúde? Conduzindo-se esse trabalho através de equipes multidisciplinares e trabalhando em parceria com profissionais de diversas áreas, como médicos, enfermeiros, psicólogos, cientistas sociais.

Infelizmente, os movimentos externos a prevenção governamental ficam limitados, ao ambiente das ONG'S, e dos grupos de estudo e apoio, e mesmo existindo uma verba anual ou semestral que possibilita a veiculação de algumas peças de prevenção que se diferem do material distribuído pelo MS, muitas vezes esse material preventivo encontra dificuldades de circulação e não pode ser acessado pela maior parte da população.

Um caminho interessante para uma remodelação da prevenção como um todo, seria pensar através da análise dos discursos ligados a Aids contidos nos meios de comunicação e nas campanhas de prevenção, um caminho que vise compreender os porquês da utilização dos formatos "padrão" da prevenção em DST's/Aids atualmente, para que então se possa propor novos rumos e novas alternativas de trabalho, visando uma melhor resposta preventiva por parte da sociedade em geral.

Referências

BRASIL. Ministério da Saúde. Coordenação Nacional de DST e Aids. Sobre a epidemia da Aids no Brasil: distintas abordagens. Brasília, 1999.

CALCAGNO, Luis. **POLÊMICA: Impedido de doar sangue.** *Jornal de Brasilia*, Brasilia 6 set. 2007.

FOUCAULT, Michel "**História da sexualidade volume I**", Rio de Janeiro, Graal 2005.

LEMOS, João Francisco de. **O risco em cena: análise das campanhas de prevenção à AIDS da MTV Brasil**. Dissertação de mestrado. Instituto de Medicina Social. Ciências Humanas e Saúde UERJ, Rio de Janeiro, 2006.

NASCIMENTO, Dilene R. **A Face visível da Aids**, In: *Historia, Ciências, Saúde: Manguinhos*. V. 1. N. 1. Rio de Janeiro, 1997.

MINISTÉRIO DA SAÚDE, Aids mediacycenter campanhas. 2007. Disponível em: <http://www.aids.gov.br/mediacycenter>

PERLONGHER, Nestor. **O que é Aids**. Brasiliense: São Paulo 1987(A).

POLLAK, Michel. **Os homossexuais e a AIDS**, Estação Liberdade, São Paulo 1990.

_____. **"A homossexualidade masculina, ou felicidade no ghetto"** in *Sexualidades Ocidentais*, Contexto, Lisboa 1983.

RIOS, Luis Felipe *et al.* **Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde**. ABIA, Rio de Janeiro 2005.

ROCHA, Leonel. **Sangue Contaminado**. *Isto é*, Ed.1713, São Paulo, Abril, Jul 2002.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Graal, São Paulo, 2002.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Editora Record, Rio de Janeiro 2004.

ESTADÃO: "Mortalidade por Aids no Brasil cai 38,9% em 11 anos", Edição 23/09/2013.

Jornal de Brasília: "Jovem homossexual impedido de doar sangue", edição de 14/09/2007.

A *belle époque* carioca e a questão social: uma análise da assistência pública e privada no Distrito Federal na linguagem das charges d'*O Malho* (1891-1930)

Lívia Freitas Pinto Silva Soares¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

O presente estudo tem como escopo avaliar as ações de assistência aos pobres, aclamadas pelos poderes públicos e pela filantropia, no Distrito Federal, entre os anos de 1891 a 1910. Para os fins desta análise focalizaremos os anos que compreenderam o início do século XX, fortemente marcados por um intenso e controverso processo de modernização da então capital federal, responsável por conferir ares civilizados à “cidade maravilhosa” e, ao mesmo tempo, por excluir os pobres das freguesias centrais da cidade. Para tanto, utilizaremos como fontes as charges d'*O Malho*, os relatórios enviados pela Polícia para os prefeitos do Distrito Federal e os requerimentos enviados pela população à Prefeitura. Vale ressaltar que os cartunistas do periódico em questão conseguiram dialogar com os símbolos do universo *underground* dos setores populares e, ao mesmo tempo, souberam explorar o aumento dos contrastes sociais observados durante a *belle époque* carioca. Os setores populares, grupo que muitas vezes dependia da caridade e da filantropia para sobreviver, constituíram-se em um dos maiores alvos de suas irreverentes charges. Assim, acreditamos que esse conjunto diversificado de fontes nos permitirá identificar as práticas assistenciais que prevaleceram nos primeiros anos do século XX, bem como delinear o perfil dos pobres que eram excluídos ou auxiliados pelas instituições de assistência existentes.

Palavras-chave: Assistência; Primeira República; Charges.

1. Introdução

O contexto contemplado pela presente análise situa-se na virada do século XIX para o XX, período marcado pelo recente passado escravista, o qual fora responsável pela dispersão da pobreza e marginalização de milhares de pessoas que trilhavam os primeiros passos da cidadania. Desta forma, a inserção gradativa do Brasil na ordem capitalista significou para os pobres em geral um crescente processo de exclusão em um contexto no qual a urbanização dos espaços públicos e as mudanças no mercado de trabalho os lançavam, cada vez mais, para a margem da sociedade. Somado a isso, a imigração, o êxodo rural e os ex-escravos que também se dirigiram para os maiores centros urbanos do Brasil, sem ocupação e sem moradia e ainda conviviam com o estigma da escravidão, se uniam aos setores despossuídos que viviam na capital da República e prescindiam da caridade alheia para subsistir desde o período monárquico.

1. Mestre em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2014). Atualmente, cursa o doutorado no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: livia_fps@hotmail.com/ liviafreitasuff@gmail.com

Nesta perspectiva, a diversidade de raças e de nacionalidades preocupava o governo republicano e, sob os olhares das elites, constituíam-se em verdadeiros obstáculos para a estabilidade do novo regime político e uma das grandes ameaças para o nascente processo de industrialização de nosso país. Desta forma, a presença da pobreza urbana nas principais metrópoles do período gerava um forte desconforto entre as autoridades e as elites.

2. O processo de modernização do Distrito Federal sob a ótica dos chargistas d'O Malho

Por outro lado, os primeiros anos do século XX também se notabilizaram pela riqueza de novidades e inovações em diversos âmbitos, manifestadas e evidentes, sobretudo no Rio de Janeiro, sendo fortemente marcada pela influência das modas e da cultura parisiense. A capital da França era, naquele contexto, um protótipo de tudo o que havia de novo, moderno, ousado e chique. Por essa razão, os brasileiros voltavam maravilhados desse país e com o propósito de transformar a então capital e as demais regiões do Brasil em uma nova cidade cuja principal referência era Paris (NEVES & HEIZER, 1991). Desta forma, foi neste contexto em que foram aprovadas as medidas voltadas para a remodelação do Distrito Federal, condizentes com o projeto urbanístico idealizado pelo presidente Rodrigues Alves. O gestor, por conseguinte, se comprometera a realizar grandes reformas, as quais acabaram dando origem a uma dualidade de ordens e valores que distinguiria decisivamente a tradição cultural da cidade. O Rio de Janeiro, na condição de capital federal, deveria transformar-se num espaço civilizado, moderno e limpo nos moldes de uma “*Europa possível*” e, ao mesmo tempo, materializar um modelo de nossa nacionalidade. Por esta razão, o então presidente nomeou como prefeito do Distrito Federal, o engenheiro Pereira Passos, a quem delegou uma das principais tarefas de seu programa. O engenheiro conhecia os problemas que enfrentaria, por essa razão, condicionou a aceitação do convite ao compromisso presidencial de lhe assegurar ampla autonomia de ação. Para tanto, foi necessária a elaboração de uma lei pelo Congresso aprovada ao final de 1902, sendo responsável por conferir ao prefeito um poder praticamente ditatorial. No entanto, cabe salientar que a historiografia que analisou esse momento de nossa história demonstrou que a transformação dessa nova cidade não deixaria de ser algo problemático, sobretudo pelo fato de que esse espaço renovado deveria estar em consonância com a emergência de um novo imaginário. A literatura do período e as próprias charges analisadas neste estudo permitem-nos perceber que a visão que se consagrou acerca da modernidade esteve distante de ser harmônica e uniforme (SILVA, 2014).

Determinados chargistas d'O Malho representaram através de suas charges, os desdobramentos da Reforma Urbana do Distrito Federal para o cotidiano dos diferentes grupos que habitavam a cidade. Seus famosos chistes buscavam levar os leitores à reflexão sobre as contradições que continuavam a acompanhar a história do Brasil e da sua capital, e que seriam agravadas, no momento em que fossem deflagradas as medidas necessárias para a edificação da Avenida Central e de outras importantes vias urbanas. Durante os anos de 1904 a 1908 observou-se um volume expressivo de charges difundidas pela revista *O Malho* que contemplaram “o outro lado da Reforma Urbana”, as quais focalizaram o descontentamento dos moradores da capital da República com a aprovação da lei pelo Congresso que viabilizava as desapropriações de imóveis e que fora posta em prática no ano de 1904.² A seguir, avaliaremos as especificidades desse período de nossa história, através das charges.

2. A Reforma Urbana aclamada pelo governo presidencial de Rodrigues Alves durante o mandato de Pereira Passos, à frente da prefeitura do Distrito Federal, refletia a preocupação dos gestores com a mudança do aspecto viário da capital. De acordo com as formulações teóricas de Carlos Maul, traçado na prefeitura os primeiros planos para a remodelação da zona urbana, os engenheiros, em obediência às ordens de Passos, entraram em ação. As ruas da Assembleia, Sete de Setembro e Uruguaiana, seriam alargadas, o mesmo acontecendo à da Carioca. Quanto à Avenida Central, que era a de maior importância e a de lançamento mais audacioso porque projetada para servir a um tráfego desafogado durante vinte e cinco anos, essa teria oferecido, segundo a perspectiva de Maul, espetáculos sugestivos, uns sérios, outros jocosos, a quem acompanhava de perto a evolução da sua abertura. Para que a linha reta da Prainha ao Boqueirão do Passeio vencesse os obstáculos defrontados pelos técnicos, foram sendo demolidos sumariamente os pardieiros que enchiam as vielas que cortavam o centro em diversas direções (...). Todas as transversais que se orientavam para o Largo do Paço e rua Primeiro de Março, foram cortadas (MAUL, 1967. p. 15).



As Madamas que Assitem

- Tomara já que se instale o Ofício de Assistência Pública. Não é possível assistir-se a tanta gente desassistida... de meios pagantes.
 Fonte: *O Malho*, 25/06/1904, número 93.

Na charge em destaque, observamos a preocupação de uma senhora abastada com a quantidade significativa de pobres que ocupavam as ruas da capital federal. Pode-se constatar, ainda, sua esperança de que o governo assumisse a resolução das questões sociais e que instalasse, imediatamente, o Ofício de Assistência Pública³. Assim, por um lado, a análise dessa charge sugere-nos que a presença de um grande contingente de pobres e mendigos nas ruas do centro do Rio de Janeiro, região que concentrou os benefícios provenientes da reforma urbana, representasse, com frequência, uma fonte de incômodo para as elites, que costumavam frequentar os teatros, os salões, os cafés daquela área da cidade. Desta forma, o objetivo do caricaturista pode ter consistido em ressaltar a insatisfação da “senhora” em ter que conviver diariamente com tantos pobres nas ruas do Distrito Federal. Por outro, é possível considerar a existência de outra hipótese. O chargista pode ter apenas ressaltado a indignação de uma senhora da elite com a morosidade e com o descaso dos poderes públicos em face do número elevado de pessoas desassistidas, já que a maioria das ações de assistência continuou sendo levadas a cabo pela caridade e pela filantropia até a década de 1920, dada a vigência do Estado liberal que deveria intervir minimamente na sociedade. Assim, caso o Ofício de Assistência Pública começasse de fato a funcionar e atuar a favor dos desvalidos haveria um benefício para todos os moradores da capital da República. De um lado, a existência de uma instituição que amparasse os segmentos mais carentes do Distrito Federal facilitaria as suas condições de reprodução material e, do outro, tornaria o centro e as demais áreas da cidade, menos triste e desigual.

No entanto, tendo em vista a ambiguidade da linguagem humorística, acreditamos que a primeira hipótese seja a mais plausível e que a ironia desta charge encontra-se na defesa da senhora em torno da necessidade de se instalar o Ofício de Assistência Pública, pois suas ações de auxílio reduziram o número crescente de pobres que transitavam sem rumo e mendigando ajuda e dinheiro pelas ruas do Rio de Janeiro. Tal perspectiva também se relaciona à noção de que a pobreza e a miséria constituem elementos de incômodo para a sociedade em geral.

Ao lado do grande contingente de desempregados que engrossavam as filas em busca de assistência do governo, encontravam-se os subempregados e os trabalhadores que mal ganhavam para prover o seu sustento e pagar os impostos. Vale ressaltar que a maioria dos operários convivia com uma rotina marcada pelas longas jornadas de trabalho, com poucas possibilidades de descanso e lazer, não contando com qualquer expressão de políticas sociais encaminhadas pelo poder republicano. Assim, como muito bem observou Clau-

3. Cláudia Maria Ribeiro Viscardi destaca que, de acordo com os relatórios feitos por Athaulpho de Paiva, desembargador atento às causas sociais, o prefeito Pereira Passos criou, em 1903, o Ofício Geral de Assistência, com o fim de conferir certo nível de sistematização aos socorros existentes no Rio de Janeiro, mantendo, no entanto, a autonomia das diversas instituições privadas de caridade (VISCARDI, 2011).

dio Batalha, aquele trabalhador que não contasse com um fundo beneficente da empresa, ou que não contribuisse por sua própria iniciativa para alguma forma de sociedade que fornecesse auxílios, via-se inteiramente desassistido e tinha sua sobrevivência comprometida, uma vez que não poderia contar com nenhum amparo previsto em lei. No entanto, Batalha salienta a diversidade de situações encontradas nos diferentes Estados e entre os profissionais mais especializados e os menos qualificados (BATALHA, 2000. p. 11).

Em um país que convivia com o recente passado escravista, os impactos e os reflexos do crescente número de pobres que engrossavam as fileiras da sociedade eram percebidos de forma clara e precisa. Desde o final do século XIX os brasileiros testemunhavam um volume expressivo de miseráveis excluídos da ordem produtiva e de qualquer sistema de proteção. Eram milhares de sujeitos que não pertenciam à sociedade porque não participavam da ordem social e do processo de produção das riquezas.

Cabe salientar que, na tradição brasileira, proporcionar conforto aos doentes e desamparados era uma atribuição da sociedade. Motivados pelo compromisso cristão de caridade e a busca de prestígio e poder, as elites locais assumiram a tarefa de organizar os serviços de apoio (RUSSEL-WOOD, 1981). Na capital federal, como na maioria das regiões brasileiras, os socorros iniciais prestados às vítimas do pauperismo se originaram, sobretudo, das ações empreendidas pelas irmandades, através das inúmeras Santas Casas de Misericórdia existentes. Durante boa parte dos períodos colonial, imperial e republicano, essas instituições voltadas para a assistência se responsabilizaram por todas as formas de auxílio aos pobres, aos indigentes em geral, aos órfãos, aos mendigos, às viúvas, inválidos e doentes de todo tipo. Antes do reconhecimento da existência dos “direitos sociais”, o que existia era uma “obrigação” benevolente do Estado e das elites com aqueles que não podiam se sustentar por si, com os indivíduos que estavam impossibilitados de trabalhar e manter o seu sustento (TOMASCHEWSKI, 2014). Segundo a perspectiva de Tomaszewski, ainda que não fosse possível dizer que as Misericórdias executavam as chamadas “políticas sociais”, elas ocuparam um lugar importante na manutenção das sociedades coloniais e pós-coloniais, no que tangencia a prestação de um mínimo de assistência às pessoas, tornando a vida em sociedade suportável. De uma forma geral, estas irmandades eram as mais importantes em nível local, e tinham proeminência em relação a outras nos cortejos fúnebres. Sua maior peculiaridade em relação às demais congêneres relacionava-se ao fato de elas prestarem auxílios a terceiros. A maioria dessas instituições que eram organizadas no mundo luso tinha como fim principal, ainda que pudessem exercer a caridade, prestar auxílio a seus membros. Ao passo que as Misericórdias eram organizadas especialmente para exercer a caridade, muito embora também prestassem auxílio material e espiritual aos irmãos (TOMASCHEWSKI, 2014, p.61). Nesta perspectiva, a saúde e a assistência continuaram sendo um assunto das irmandades- sobretudo das Misericórdias -, ordens terceiras e da filantropia, para depois se converter em um assunto da alçada estatal.



Por causa das Avenidas

- Que é isto? No meio da rua?

-Que é que o senhor quer: não há casas...

Fonte: *O Malho*, 28/05/1904, número 89.

Na charge acima não assinada o caricaturista focaliza uma cena muito comum observada a partir de meados de 1904, momento em que ganhava impulso a política de demolições aclamada por Pereira Passos. É possível identificar na imagem um casal que se abriga e guarda seus pertences em uma das ruas da cidade, uma vez que não tiveram tempo ou dinheiro para pagar o aluguel de outra moradia. Ao ser advertido pelo personagem em segundo plano quanto ao fato de estar morando na rua, o personagem em destaque se revolta e afirma que não dispunha de alternativas, pois não havia casas suficientes para abrigar todos os moradores da capital federal.⁴ A política de demolições levada a cabo por Passos eliminou um número significativo de habitações ocupadas pelos trabalhadores, que não teriam mais condições de ter endereços na região renovada, cujos terrenos foram supervalorizados em virtude das grandes obras e das benfeitorias realizadas. Assim, além da ocupação dos morros e das zonas mais distantes do centro da capital, as ruas da cidade seriam, temporariamente, os novos lares de determinados brasileiros. Contudo, a partir de 1905, a locação das casas de cômodos e de quartos mais modestos, que teriam de abrigar famílias inteiras, foi a solução encontrada por muitos deles.



Cabeças falantes

- Passos: - Queixe-se ao Ataúlfo! Queixe-se ao Seabra! Queixe-se ao governo da União!

Zé Povo: - Qual! Si o senhor que sabe das minhas necessidade não resolver este negócio de casas para gente pobre, queixo-me ao bispo! Ataúlfo o seu rancho são gentes de casaca e pomadas e o que eles fizeram nessa questão foi um trololó pão duro muito mal amassado!...

Fonte: *O Malho*, 20/1/1906, número 175.

A charge acima executada por Leônidas Freire destaca o anseio dos cariocas em torno da construção de moradias populares no Distrito Federal. O chargista confere destaque ao Prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, bem como ao personagem Zé Povo que se encontra triste, abatido e preocupado com a sua situação e de seus companheiros. Uma das maiores fontes de insatisfação dos trabalhadores relacionava-se ao fato de que a crise habitacional que se instalara após a aclamação do “bota- abaixo” estava longe de chegar ao fim e de conhecer uma resolução durante a gestão de Passos. Ao final do seu mandato, o prefeito conseguira cumprir o maior objetivo de sua gestão: modernizar e conferir um aspecto civilizado à capital federal. Por outro lado, deixava para o próximo gestor, a missão de consolidar um projeto antigo e muito discutido durante o seu governo: a construção das moradias populares. A imprensa carioca focalizava os debates e os projetos da Municipalidade em torno das demolições do Morro do Castelo e das demais construções condenadas da cidade, o que significava a eliminação de um número significativo de habitações, deixando esses setores à mercê da vontade e das iniciativas do Conselho e do governo municipal.

Constata-se que o caricaturista denuncia a indiferença notável de Passos a esse problema, tal perspectiva se justifica, no momento em que o prefeito sugere ao Zé Povo queixar-se ao Athaulpho Nápoles de Paiva, desembargador preocupado com a organização e uniformização de todas as atividades de assistência pública e privada aos destituídos existentes na capital federal. Passos também aconselha o personagem encaminhar

4. A dissertação de mestrado “O Povo no imaginário dos letrados”, desenvolvida por mim no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora serviu de inspiração para a confecção deste artigo.

suas demandas ao ministro da Justiça, J. J. Seabra e ao governo da União, opinião que poderia estar relacionada ao fim iminente do seu quadriênio, bem como à premissa de que a resolução da questão da moradia popular não era competência da política municipal.

Desta forma, o caricaturista focaliza o descaso dos governos municipal e federal para com a população pobre do Distrito Federal, salientando a sua revolta e o seu desespero em face da iminência das demolições dos quartos, barracos e dos lares ocupados por eles, situados nas áreas centrais e nos morros cariocas. Por fim, na visão do caricaturista, o povo atribuía a ineficácia das políticas públicas, em prol da construção de novas residências destinadas a ele, ao Conselho Municipal, que apresentava projetos platônicos e mobilizava esforços mínimos no sentido de colocar termo a esse impasse. Pode-se afirmar, portanto, que os alvos maiores da crítica popular, sob a ótica do caricaturista, no que diz respeito à questão das moradias, incidiu sobre o Conselho Municipal e a atuação do desembargador Athaulpho de Paiva, uma vez que ele e os gestores públicos eram vistos como membros de uma elite e, portanto, estavam muito distantes de conhecer a realidade dos morros e subúrbios cariocas. Assim, Zé Povo afirma que somente Pereira Passos conhecia as suas necessidades, da mesma forma que se pode entender que, na visão do cartunista sobre os setores populares, a única pessoa confiável e capaz de atuar a seu favor era o então prefeito da capital federal. Dentro desta perspectiva, o caricaturista confere destaque à descrença popular em relação à assistência pública. De igual maneira, pode-se inferir desta imagem que, diante da modesta assistência oferecida pelo Estado, uma das opções mais viáveis que se apresentavam ao Zé Povo era recorrer à caridade privada proporcionada pela Igreja (Bispo). Portanto, a análise dessa charge permite-nos concluir que o socorro público simbolizado na imagem pela alusão ao nome de Athaulpho de Paiva era completamente ineficiente e dominado por pessoas que desconheciam o cotidiano dos setores populares. A despeito disso, Passos sugere que Zé Povo busque seus direitos no setor público. E, mesmo assim, o personagem diz que recorrerá à Igreja, o que nos revela o fato de a sua confiança ser maior nessa instituição do que naquelas mantidas pelo governo.

3. A assistência e a filantropia no Distrito Federal

No que tange ao levantamento dos documentos privados que estão sob a guarda do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ) foi possível identificar até agora que a principal fonte de preocupação da Municipalidade relacionava-se à institucionalização da higiene e ao combate das diversas moléstias que acometiam, com frequência, os moradores da capital federal. Assim, percebe-se que boa parte dos recursos públicos repassados para a área da assistência era direcionada para a criação de uma comissão da higiene e para as medidas de prevenção e de erradicação dos focos das doenças endêmicas que assolavam o Distrito Federal e as diversas cidades do Estado desde o início do século XIX.

No que diz respeito à atuação da Municipalidade na área da assistência, observou-se um esforço maior por parte dos prefeitos do Distrito Federal em organizar intervenções e oferecer auxílios, ainda que mínimos, às instituições de caridade e às comunidades que contavam com serviços precários de socorros à população. Por outro lado, tal participação era geralmente motivada pelos abaixo-assinados realizados pela população, bem como pelos apelos dos intelectuais e filantropos que remetiam cartas às autoridades, destacando a precariedade dos serviços de assistência no Distrito Federal e nos arredores da capital. Tais cartas ressaltavam o fato de o grande volume de pobres que se concentravam nas ruas do Distrito Federal e dormiam ao relento, ser incompatível com o ideal e com a imagem de cidade moderna, progressista e civilizada que se pretendia consolidar. Assim, eles advertiam em suas correspondências que essas circunstâncias poderiam ser evitadas, através da atuação mais efetiva da Prefeitura, a qual deveria conceder um prédio para a fundação de um albergue que abrigaria os necessitados nas horas noturnas. Esta proposta figurou nas cartas enviadas por Adalberto Nogueira Soares e Filipe Grossi, aos vinte e dois de novembro de 1909 e cinco de julho de 1910, respectivamente, para o então prefeito do Distrito Federal, o General Souza Aguiar. A correspondência enviada por Adalberto Soares à Prefeitura do Distrito

Federal ressalta a necessidade de a Municipalidade fundar na então capital do Brasil um recolhimento ou albergue noturno, o qual seria gerido por um peticionário escolhido pelo prefeito. Ademais, competiria ao governo do Distrito Federal proceder ao pagamento do salário do peticionário e de um servente responsável pela conservação do albergue, além da doação de uma casa na qual funcionaria o abrigo e, por fim, a fiscalização da instituição e permitir a viabilidade do estabelecimento de caixinhas para donativos nas casas comerciais. Adalberto Soares sugeriu que a instituição recebesse o nome de Recolhimento noturno Municipal.

Percebe-se que outra correspondência enviada por Filipe Grossi, em 1910, para o então prefeito do Rio de Janeiro, o General Souza Aguiar, também ressalta a necessidade de a Municipalidade apoiar a construção de um albergue noturno, o qual ofereceria abrigo aos pobres que dormiam nas ruas da cidade e acabavam interrompendo o trânsito público. É interessante destacar que o interlocutor preocupa-se com esses setores despossuídos, apresentados por Grossi como trabalhadores honestos que, em virtude dos baixos salários, dos índices de desemprego elevados e da crise habitacional que assolava o Rio de Janeiro desde o final do século XIX, encontravam-se sem lar e poderiam ser confundidos com ociosos e vagabundos e como tais serem presos e levados à delegacia. Na prisão, Grossi observa que esses trabalhadores honestos poderiam ficar em contato com delinquentes e gatunos conhecidos, o que acarretaria grave prejuízo para a moralidade. O interlocutor, por sua vez, encaminha os abaixo-assinados dos cidadãos brasileiros naturalizados, nos quais consta a demanda pela resolução do problema habitacional que afetava diretamente a vida dos trabalhadores do Distrito Federal. Cabe salientar, ainda, que Grossi, a fim de convencer o prefeito a doar uma casa para a fundação do albergue, afirma que a intensa circulação de pobres nas freguesias centrais da cidade poderia denegrir a imagem da “cidade maravilhosa” no exterior. Assim, tais circunstâncias poderiam ser evitadas através da intervenção do poder público na “questão social”. Em síntese, a fundação do abrigo noturno evitaria, por um lado, que os moradores do Rio de Janeiro tivessem que conviver com o mais degradante espetáculo da pobreza. Por outro, minimizaria o processo de marginalização dos trabalhadores brasileiros, evitando que eles se confundissem com gatunos e ociosos nas prisões do Distrito Federal. Grossi propôs, também, que a fundação recebesse o nome de Asilo Noturno Dr. Lauro Sodré e que o seu fim principal consistisse em hospedar gratuitamente os necessitados que a ele recorressem para descansar nas horas noturnas e abrigar-se das instabilidades das estações. À prefeitura caberia o dever de fornecer somente o prédio para nele funcionar o abrigo, o qual seria mantido pela filantropia e pela renda advinda da venda de uma revista mensal.

Outra fonte importante para os fins deste artigo consiste no relatório do Asilo São Francisco de Assis, antigo Asilo da Mendicidade, na medida em que nos permite perceber que o diretor desta instituição convocou o Estado a fomentar projetos e ações no sentido de gerar renda e trabalho para as pessoas saudáveis. Assim, a alternativa apontada pelo diretor do referido asilo consistia na criação de estabelecimentos correcionais pelo Estado, os quais ofereceriam instrução aos mendigos válidos, fator que contribuiria imensamente para a manutenção da ordem social. As perspectivas dos filantropos e intelectuais, bem como dos agentes municipais apontam para a defesa de que somente os inválidos teriam alguma legitimidade para “mendigar”. Ao passo que os pobres saudáveis deveriam ser enviados para as instituições correcionais que os ensinariam um ofício e os obrigariam a trabalhar, e não para o Asilo da mendicidade, instituição destinada ao socorro dos inválidos. Neste relatório consta, por exemplo, uma alusão do gestor ao caso de Londres em que crianças eram alugadas; trabalhadores atuavam tirando lama das ruas à noite; mulheres se prostituíam e muitos viviam da caridade alheia. A partir dessas considerações, o diretor pondera que o governo deveria estudar como eliminar este mal,

Fundando estabelecimentos onde a gente válida preste serviços, concorrendo diretamente para formar patrimônio e socorrer as despesas das instituições que as ampara; onde, porém como entre nós escasseia o assalariamento e os salários estão elevados, onde se procura quem trabalhe e não se encontra, onde o governo despense enormes quantias a fim de estabelecer a corrente imigratória por falta de braços, só tem o direito de mendigar quem for inválido.

O exame dessas fontes traz à luz os orçamentos das instituições de caridade e filantrópicas para o ano vigente, bem como as solicitações dos diretores desses estabelecimentos para os poderes públicos, os nomes dos principais doadores, a quantia doada, as formas de auxílio, a quantidade de asilados, além de um dos aspectos que mais nos interessa: as propostas de assistência dos gestores das instituições filantrópicas, caso do Asilo da Mendicidade. Estas séries realçam, também, as principais demandas e particularidades das instituições de socorro aos desvalidos, assim como nos revelam o alcance da filantropia, os avanços e os limites da participação do Estado Liberal no que tange à assistência social.

Dentre as fontes analisadas destacam-se, também, as correspondências dos chefes da Polícia do Distrito Federal, as quais salientam que o número de mendigos que faziam das ruas do Rio de Janeiro suas casas era significativo e que os recursos destinados às instituições de caridade eram ínfimos e incapazes de oferecer abrigo e garantir a sobrevivência de todos os pobres. É possível apreender, ainda, que as subvenções concedidas pelo Estado a essas instituições eram insuficientes para que seu propósito de assistência fosse cumprido. Paralelamente, tal fato inviabilizava o cumprimento das leis e dos projetos aclamados pela Municipalidade, durante a gestão de Pereira Passos, que tinham como objetivo recolher os pobres inválidos das ruas, levando-os para os abrigos e, ao mesmo tempo, punir os mendigos válidos. Esses documentos nos mostram que a Polícia ressaltava seus esforços no sentido de assistir e recolher os mendigos desvalidos das ruas do Rio de Janeiro, no entanto, não encontrava respaldo por parte da Municipalidade. Assim, diante do pouco número de vagas disponíveis nas instituições filantrópicas, os mendigos que não eram considerados inválidos pela Comissão de Inspeção da Saúde, além de não serem punidos, na maioria das vezes, acabavam voltando para as ruas e para os antigos locais nos quais pediam esmola antes de serem abordados pela Polícia. Vale ressaltar que as ocupações dos pobres em geral se restringiam às seguintes: biscateiros, domésticas, jornaleiros, carpinteiros, pedreiros, entre outros ofícios que não eram contemplados pelos benefícios proporcionados pelas sociedades de socorros mútuos, uma vez que não atendiam aos critérios de ingresso estipulados por essas confrarias. No entanto, como era de se esperar, a maioria dos asilados eram apresentados como “indigentes”.

Considerações finais

O exame das charges em destaque neste artigo permite-nos chegar a algumas conclusões sobre o impacto e o desdobramento da Reforma Urbana do Distrito Federal sobre o cotidiano dos seus moradores. Por um lado, foi possível perceber que os trabalhadores e os pobres em geral foram duramente prejudicados pela crise imobiliária que se instalara sobre a capital federal, desde o final do século XIX, e que fora agravada pelo “bota- abaixo” levado a cabo durante a gestão de Passos. Da mesma forma, que esses grupos estavam longe de serem abarcados pelas associações de socorros mútuos, dado os laços empregatícios frágeis e a forte competição que pairava sobre o mercado de trabalho. Tais setores também estavam longe de serem contemplados minimamente pelos modestos serviços de assistência pública existentes à época. As charges propagadas pelo periódico *O Malho* salientaram a revolta dos trabalhadores em relação às primazias contempladas pela gestão de Pereira Passos, a qual foi responsável por modernizar e tornar salubre a capital federal, mas, ao mesmo tempo, deixou para o próximo prefeito a resolução da crise habitacional que fora agravada durante o seu mandato. O “bota- abaixo” aclamado por Passos foi responsável por deixar centenas de trabalhadores sem moradia e sem opções de casas para alugar. Assim, caberia ao próximo gestor, Souza Aguiar resolver este impasse, através da construção de vilas operárias.

Portanto, os chargistas d’*O Malho* exploraram em seus traços, o descaso e esquecimento das autoridades em relação aos trabalhadores que habitavam o Distrito Federal, uma vez que os investimentos públicos estavam sendo canalizados naquele momento para a consolidação de uma imagem civilizada e progressista

da região central e dos outros bairros mais valorizadas da cidade. Essas imagens nos apresentaram uma interessante realidade, na medida em que são reveladoras dos grupos sociais que tiveram o ritmo de suas vidas alterado pelo processo de reformulação urbana da capital, em maior ou menor grau, e, ao mesmo tempo, nos oferece diferentes pontos de vista acerca da maneira como foram afetados.

A todos estes questionamentos, podemos afirmar, por enquanto, que era amplo o contingente de pessoas relegadas a sua própria sorte, na medida em que as políticas sociais estavam longe de abarcá-las, da mesma forma que estava distante também o momento no qual o Estado chamaria para si a gestão e a organização da assistência social. No entanto, é necessário destacar que o Estado não deixou de realizar intervenções neste campo, sobretudo nos momentos críticos, a despeito de essa ingerência ter se observado mais nos locais que não apresentavam uma atuação organizada da sociedade civil, através da criação e gestão de asilos, hospícios, orfanatos, hospitais e instituições de caridade em geral. No tocante à atuação da municipalidade na área da assistência, observou-se um esforço maior por parte dos prefeitos do Distrito Federal em organizar intervenções e oferecer auxílios, ainda que mínimos, às instituições mantidas pela caridade e filantropia e às comunidades que contavam com serviços precários de socorros à população. Por outro lado, tal participação era geralmente motivada pelos abaixo-assinados realizados pela população, bem como pelos apelos dos intelectuais e filantropos que remetiam cartas às autoridades, destacando a precariedade dos serviços de assistência no Distrito Federal e nos arredores da capital. Tais cartas ressaltavam o fato de o grande volume de pobres que se concentravam nas ruas do Distrito Federal e dormiam ao relento, ser incompatível com o ideal e com a imagem de cidade moderna e civilizada que se pretendia consolidar. Para tal, a solução adequada seria a doação de um prédio para o funcionamento de um albergue noturno que amenizaria o sofrimento dos pobres e, ao mesmo tempo, reduziria o risco que eles representavam para a ordem social.

A documentação analisada até agora nos permite afirmar, por enquanto, que os intelectuais e os filantropos promoveram análises acuradas acerca da forma como os países europeus, ditos “civilizados”, organizavam seus serviços de assistência e tratavam as vítimas do pauperismo, para que pudessem situar os problemas sociais do Brasil. Neste sentido, é possível concluir que os filantropos mobilizaram esforços no sentido de oferecer o mínimo de assistência aos despossuídos, através do estabelecimento de parcerias com os poderes públicos, os quais foram convocados por esses beneméritos a fornecer algum subsídio, ainda que mínimo, como por exemplo, a doação de prédios ou casas para a fundação de albergues noturnos. Percebe-se, também, que eles exigiram uma ínfima colaboração por parte do Estado para que o povo não morresse à míngua, uma vez que as ações e os projetos mais relevantes continuariam a ser executados pela própria sociedade civil durante boa parte da Primeira República.

Referências

BATALHA, Cláudio. **O Movimento Operário na Primeira República**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. P. 11.

MAUL, Carlos. **O Rio de Janeiro da bela época**. Rio de Janeiro: Livr. São José, 1967. P. 15.

NEVES, Margarida de Souza; HEIZER, Alda. **A ordem é o progresso: o Brasil de 1870 a 1910**. São Paulo: Atual, 1991.

SILVA, L. **O povo no imaginário letrados: As representações dos setores populares nas páginas da revista O Malho**. 2014. 201f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

TOMASCHEWSKI, C. **Entre o Estado, o Mercado e a Dádiva:** A distribuição da assistência a partir das irmandades da Santa Casa de Misericórdia nas cidades de Pelotas e Porto Alegre. 2014. 242f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. P.61.

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. **Pobreza e assistência no Rio de Janeiro na Primeira República.** História, Ciências, Saúde- Manguinhos vol.18 supl.1 Rio de Janeiro Dec. 2011.

Fontes

O Malho. 25/06/1904. Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Número 93.

O Malho. 28/05/1904. Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Número 89.

O Malho. 25/06/1904. Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Número 93.

“Mendicidade”: Albergue noturno. 22/11/1909. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ). 39- 4-7.

“Mendicidade”. 5/07/1910. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ). 39-4-9.

“Relatório do Asilo da Mendicidade”. 20/05/1893. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ). 37-4-51.

Silenciamento e protagonismo em Dulcinéia Catadora e Sopapo de Mulheres

Luiza Abrantes da Graça¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

O artigo propõe, a partir da cartoneira paulistana Dulcinéia Catadora e da *Rádiovisual Ruídos Urbanos*, do coletivo Sopapo de Mulheres, de Porto Alegre, analisar de que modo as produções dos dois coletivos conferem às suas componentes um protagonismo na criação e execução de trabalhos em arte. A partir de autores como Néstor García Canclini, Hal Foster, Guayatri Spivak e Jacques Rancière, é discutido como as produções conferem um cunho colaborativo aos trabalhos e como as realidades das mulheres, ora catadoras de materiais recicláveis, ora mulheres moradoras da periferia e militantes de movimentos sociais, evidenciam a estas produções seus legados sociais, políticos e culturais. Partindo dos livros de Dulcinéia Catadora *Catador* (2012), *Por-sobre* (com Maíra Dietrich) e *Só o que se pode levar* (com Kátia Fiera) e dos programas da Rádiovisual Ruídos Urbanos *Remoções: do procedimento ao fato político* e *Experiências do Cárcere: memórias do corpo*, este artigo analisa como as produções são pautadas por movimentos de resistência e protagonismo das integrantes de cada coletivo.

Palavras-chave: Dulcinéia Catadora; Sopapo de Mulheres; Protagonismo.

É diante do conceito de *margem*, trazido pela autora pós-colonial Guayatri Spivak (2014), que este artigo direciona sua análise: a margem, para autora, trata-se de um centro silencioso e silenciado. Não é de hoje que a arte vem se voltando para este silenciamento das *periferias*, entretanto, a arte que busca não somente a visibilidade de realidades muitas vezes excluídas, mas que busca, de uma forma ou de outra, dar voz aos atores provenientes destes espaços vem tendo cada vez mais espaço em lugares específicos da arte. Produções artísticas de coletivos, trabalhos colaborativos entre instituições museológicas e artistas com ONGs, escolas, centros comunitários ou cooperativas vêm crescendo a cada dia e ganhando espaço dentro do sistema artístico. Deste modo, o texto centra sua análise em duas produções contemporâneas de trabalhos em artes visuais que circulam em esferas distintas: os coletivos Dulcinéia Catadora e Sopapo de Mulheres.

A 27ª Bienal de São Paulo (2006), sob o título *Como viver junto*, teve a participação do coletivo Eloísa Cartonera, da Argentina, que desenvolveu dentro do pavilhão da Bienal livretos com papel descartado, confeccionados por jovens filhos de catadores. A fim de firmar diálogo com o Movimento Nacional dos Catadores de Materiais Recicláveis, o coletivo argentino obteve apoio da artista Lúcia Rosa, que já mantinha diálogo com um grupo de catadores. Com o intuito de não cessar a produção de cartoneiras com o fim da edição da Bienal, Lúcia e os filhos de catadores criaram, no ano seguinte, a cartoneira² paulistana Dulcinéia Catadora, autodenominando-se como um coletivo artístico.

1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFRGS), ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. E-mail: abrantes.luiza@gmail.com.

2. Publicação feita a partir de material descartado. Tem seu início na Argentina após forte crise econômica, em 2001. Dulcinéia Catadora faz parte de um grupo de cartoneras latino-americanas que conta também com Eloísa Cartonera (Argentina), Sarita (Peru), Yerba Mala (Bolívia), Yiyi jambo (Paraguai), entre outras.

Dulcinéia Catadora tem como matéria prima para a confecção de livros uma parte do papelão coletado do trabalho de 38 catadores de material reciclável integrantes da cooperativa Cooperglícério, na Baixada do Glicério (São Paulo) onde o coletivo se reúne e onde as integrantes catadoras do coletivo trabalham. Os livros são envoltos pelo material descartado, ganhando cores e encadernação artesanal. Para cada publicação é feita algumas dezenas de tiragens e o dinheiro da venda é repartido entre as catadoras integrantes do coletivo. Os livretos que integram hoje exposições de arte e coleções de arte contemporânea pelo Brasil, são produzidos por quatro mulheres, a artista Lúcia Rosa (São Paulo/SP, 1953) e as catadoras de material reciclável e cooperadas da Cooperglícério Eminéia Silva Santos (Araci/BA, 1983), Andreia Ribeiro (São Paulo/SP, 1981) – também secretária e administradora da Cooperglícério – e Maria Aparecida Dias da Costa (Bernardino de Campos/SP, 1965) – presidente da cooperativa.

Os livros lançados por Dulcinéia Catadora perpassam o campo da editoração alternativa – buscando uma via outra, para além de editoras renomadas –, livros de artista e geração de trabalho e renda. Fazendo pareceria principalmente com novos escritores ou autores que de alguma forma encontrariam barreiras no mercado editorial, assim como a participação de artistas visuais, Dulcinéia Catadora produz as capas das obras literárias e visuais. Pode-se dividir a produção de Dulcinéia Catadora em cinco segmentos: 1) em parceria com escritores, quando o coletivo confecciona as capas das obras literárias; 2) em parceria com artistas visuais e quando elas confeccionam as capas dos livros de artistas; 3) em parceria com artistas visuais, quando o livro tem não somente as capas produzidas pelo coletivo como também todo seu conteúdo visual e conceitual; 4) quando o é livro totalmente pensado e produzido pelo coletivo; 5) e por fim, livros produzidos em outros contextos, com outras pessoas, a partir de oficinas oferecidas pelo coletivo³.

O segundo projeto que irá nortear esta análise ocorre dentro do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo⁴, na Zona Sul de Porto Alegre. A artista visual e arte educadora Clarissa Silveira (Porto Alegre/RS, 1978) participou da consolidação do Ponto e, em 2009, a partir de editais culturais, realizou dentro do Quilombo do Sopapo, junto com o coletivo do qual fazia parte, o Casa Tierra⁵, o projeto Arte Bioconstruída, que consistiu em mutirões para construção de um jardim, a produção de um mural em mosaico de azulejos e tinta natural nas paredes do pátio do Ponto e, por fim, a bioconstrução de uma casa que abrigaria uma rádio (Fig. 1). Em 2013, Diane Barros (Porto Alegre/RS, 1984), Marion Dos Santos (Venâncio Aires/RS, 1972), Cristina Nascimento (Porto Alegre/RS, 1993) e Saionara Silva da Silva (Porto Alegre/RS, 1994), mulheres atuantes no Quilombo do Sopapo, a fim de firmar sua autonomia e identidade dentro do Ponto, convidaram Clarissa Silveira para integrar um coletivo. Surgiu desta união, entre as mulheres ativas no Ponto de Cultura e moradoras do bairro Cristal ou imediações, e a artista visual Clarissa Silveira, o coletivo Sopapo de Mulheres.

Desta união e a partir do Fundo de Apoio a Cultura (FAC) de Economia da Cultura da Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul (2013), surgiu o Ruídos Urbanos, uma *Rádiovizual* (conforme o coletivo a define) que desde 2014 produz programas de rádio divididos em duas partes: entrevistas conduzidas pelas integrantes do coletivo com temas referentes às suas realidades, ou seja, a condição mulher na periferia, a maternidade, as remoções sofridas pelos moradores de bairros da periferia de Porto Alegre. Além de receber a cada programa convidadas para debates, o programa de rádio apresenta também uma *peça sonora*, ou seja, uma *decupagem* de sons captados pelas integrantes do coletivo contendo referências sonoras do tema de cada programa. O projeto da rádio surgiu de um questionamento: o que seria arte para cada uma destas mulheres? A arte, que ultrapassa instituições e objetos, para elas, é a arte de viver. A cada início de programa da rádio o ouvinte é questionado:

Você já ouviu o barulho das suas pálpebras piscando? E o som da tua respiração? Você percebe o barulho que as folhas fazem quando caem no chão? O som do ônibus lotado, o som da tua barriga roncando de fome?

3. Em 2015, o coletivo contabiliza mais de uma centena de publicações já realizadas.

4. O Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo foi criado em 2008 com o intuito de firmar debate sobre a cultura negra em Porto Alegre-RS.

5. Coletivo composto por Ana De Carli, Clarissa Silveira, Felipe Drago e Fernando Campos Costa.

Lembra-se dos sons dos momentos mais irritantes do teu dia? E os sons da gurizada jogando bola? Ou de uma boa risada no roda de chimarrão? O que você sente ao escutar os sons das crianças brincando? Ruídos Urbanos propõe navegar nas ondas sonoras do cotidiano.



Figura 1 - Casa bioconstruída no Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, no bairro Cristal (Porto Alegre), onde são gravados os programas da *Rádiovizual Ruídos Urbanos*.

Diante dos livros publicados por Dulcinéia Catadora, este artigo se centrará em apenas algumas publicações por buscarem uma relação outra com as catadoras que compõem o coletivo, quando elas não somente confeccionam as capas dos livros, mas pautam um envolvimento mais ativo em seus conteúdos. Para isso, a análise se centrará nos livros de artista *Por-sobre* (2013) com Maíra Dietrich, *Só o que se pode levar* (2015) com Kátia Fiera e o livro em que elas entrevistam outros cooperados da Cooperglicério, o livro *Catador* (2012). Um recorte também foi dado para os sete programas da rádio Ruídos Urbanos, focando nos programas *Remoções: do procedimento ao fato político* (gravado em agosto de 2014) e *Experiências do Cárcere: memórias do corpo* (gravado em novembro de 2014)⁶.

O entorno e seu enraizamento na arte

Frente às heterogêneas produções dos dois coletivos, remete-se ao que Néstor García Canclini apresenta, em *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência* (2012), como o conceito de “desdefinição” da arte, quando não é mais possível encaixar alguns trabalhos em categorias definidas, como performance, política, economia ou espetáculo. A arte, que muito buscou sua autonomia de outras áreas do conhecimento e que, por outro lado, busca romper fronteiras, dentro ou fora de seu campo, acabou quase sempre em um processo circular, lidando com agentes e instituições próprias a seu meio, não os extrapolando efetivamente. O que vem acontecendo é a fusão entre arte e movimentos sociais, uma mistura entre a ficção e a realidade, obras que propõem modos de vida artificial, fazendo agora a arte ser “pós-autônoma”, ou seja, um deslocamento das práticas artísticas baseadas em objetos para práticas baseadas em contextos, até chegar a inserir as produções de arte nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e como forma de participação social. Para Canclini, nessa fusão e dependência entre arte e sociedade, talvez seja tarefa da arte olhar o que está além do limite, olhar para o mundo lá fora, olhar para a história que passa.

6. Programas disponíveis em < <https://ruidosurbanospoa.wordpress.com/> >

A arte passa, a partir de trabalhos que se abrem para o cotidiano, às suas relações interpessoais e às suas mazelas, pelo fenômeno de “mundanização da arte”, conforme aponta o artista e pesquisador Luiz Sérgio de Oliveira (2012):

Uma parcela significativa da arte contemporânea tem articulado sua produção em colaboração com as comunidades, delas pertencendo radicalmente dependentes, literalmente enraizadas nos contextos sociais, políticos e culturais nos quais se insere, repelindo a noção de autonomia em favor de um processo de mundanização da arte. (OLIVEIRA, 2012, p. 137)

Partindo dos coletivos em questão, o fenômeno da *mundanização* acontece com os programas da *Rádiodivisual Ruídos Urbanos*, quando o *enraizamento* é total, uma vez que os temas debatidos são referentes àquele lugar onde os programas são gravados – a periferia de Porto Alegre – e os temas são abordados pelas pessoas ativas naquelas questões, sendo sempre, em cada programa, debatidos por mulheres. Trago como exemplo o programa da rádio cujo tema foi *Remoções: do procedimento ao fato político*. O fenômeno da gentrificação é uma realidade para muitas famílias de bairros da periferia de Porto Alegre, entre eles o bairro Cristal, e duas das cinco componentes do coletivo Sopapo de Mulheres, Cristina Nascimento e Saionara Silva, sofrem diretamente com o problema. Sendo o primeiro programa do Ruídos Urbanos, o tema remoções foi escolhido a fim de gerar uma apresentação para além do que a mídia muitas vezes mostra. Elas acreditam que muito se fala em remoção para ampliação de avenidas, por exemplo, mas pouco é mostrado quanto ao destino que as famílias têm a partir dali. Silveira lê no programa a poesia de Cristina Nascimento:

Queremos morar onde sempre moramos, simplesmente o amor ao próximo se perdeu. Querem nos expulsar da minha casa, casa onde cada parede que construí foi com o meu suor. Mas o que importa para eles? Eles vão construir prédios grandes, luxuosos, em um ou dois anos. E a minha casa? A minha casa eles vão derrubar. Casa que eu levei a vida toda para construir.

No coletivo Dulcinéia Catadora, entre livros de poesia, literatura, livros infantis e livros de artistas, poucas são as publicações em que o conteúdo textual refere-se diretamente à realidade específica das catadoras, extrapolando a feitura das capas. A realidade das catadoras, com a produção enraizada em seus contextos – de mulheres, catadoras de materiais recicláveis e cooperadas – foi abordada por elas mesmas nos livros *Catador* (2012), *Por-sobre* (2013), em conjunto com Maíra Dietrich, e *Só o que se pode levar* (2015), com Kária Fiera.

O livro *Catador* (2012), que teve por completo a produção das mulheres catadoras que compõem Dulcinéia, tem como tema a Cooperglicério (Fig. 2). O livro apresenta entrevistas com os fundadores da cooperativa⁷, além de referências ao trabalho de catador, como a menção ao documentário *À margem do lixo* (2008)⁸, sobre catadores e que teve a Cooperglicério como um dos participantes. O livro mostra as dificuldades que a cooperativa enfrenta e as conquistas já obtidas. Em uma das entrevistas do livro, Sérgio Bispo comenta:

Espero que a cooperativa avance, tenha um caminhão, mais tecnologia social, um espaço mais legal não só pra separar os materiais mas que as famílias passam frequentar aqui, um espaço de cultura, para fazer shows. Acho que a Cooperglicério pode ser não só um espaço de coleta, mas um espaço cultural e de lazer para as famílias. Tem a nossa correria do trabalho no dia a dia, mas vejo que pode ser um espaço para nossas famílias no final de semana. Eu quero a cooperativa bonita, cheia de flores, decorada, um espaço legal para as pessoas, uma mesa para todo mundo sentar junto e tomar um café da manhã. Porque se a gente vê aqui acaba sendo nossa

7. O livro é composto por entrevistas dos cooperados da Cooperglicério Aílton Soares, Arivaldo Soares Emboava, Fábio Ferreira de Souza, Raimundo Manuel dos Santos e Sérgio Bispo.

8. Documentário disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gyh3s1CeVxI>>

primeira casa porque ficamos aqui muitas horas. Somos todos diferentes, ainda bem, mas vamos tentar ter uma igualdade enquanto estamos aqui, com as mesmas chances e oportunidades. (2012, ps. 18-19)



Figura 2 - Livro *Catador*, de Dulcinéia Catadora, 2012.

A partir de colaborações entre a cartoneira paulistana e artistas visuais, duas publicações tiveram presença ativa das mulheres catadoras nos conteúdos dos livros. O primeiro, o livro *Por-sobre* (2013), parceria do coletivo com a artista visual Maíra Dietrich (Fig. 3 e 4), teve em todo seu conteúdo visual fotografias da Cooperglicério, imagens estas sob autoria de Maria Aparecida Dias, uma das catadoras e componente do coletivo. Depois de impressas, as fotografias tiveram intervenções com diferentes materiais por Dietrich. O livro *Por-sobre* teve colaborações mútuas: com os livros impressos, Maíra foi à cooperativa produzir com as catadoras e Lúcia as sacolas de plástico descartado que envolvem as publicações, assim como aprendeu com as integrantes do coletivo a encaderná-las. Dietrich, sobre o título do livro, comenta em entrevista que foi “justamente por isso escolhi o título ‘Por-sobre’, numa junção estranha de palavras tentando verbalizar esse diálogo que vivi com elas.”⁹



Figuras 3 e 4 - Livro *Por-sobre*, de Dulcinéia Catadora e Maíra Dietrich, 2013.

O segundo livro, em colaboração com uma artista visual e que também contou com a participação das catadoras foi *Só o que se pode levar* (2015), com Kátia Fiera. A proposta era, em desenho, que foi serigrafado e pintado, que tanto Kátia quanto as catadoras elencassem o que levariam consigo caso suas casas precisassem ser abandonadas. Desta parceria, três livros foram publicados, tendo a participação de Maria, Eminéia, Andreia, Lucia e Kátia.

9. Entrevista cedida em 13 de junho de 2014, via e-mail.



Figuras 5 e 6 - Livro *Só o que se pode levar*, de Dulcinéia Catadora e Kátia Fiera, 2015.

Nas produções destacadas, há não somente a participação para a execução de um trabalho por todos atores envolvidos, mas o enraizamento de seus contextos sociais, políticos e culturas nas produções. Nas publicações com as artistas visuais Maíra Dietrich e Kátia Fiera e no livro *Catador*, a realidade das mulheres catadoras, integrantes de Dulcinéia Catadora é exposta e tornam-se temas para os trabalhos. O mesmo fenômeno se localiza na produção de *Sopapo de Mulheres*, quando a realidade das mulheres moradoras da periferia é apresentada nos programas de rádio. Há uma produção compartilhada, mas composta por partes heterogêneas. A isto, o filósofo Jacques Rancière (2009) denomina *partilha do sensível*, quando partes distintas englobam um todo, um comum partilhado. Quando as realidades de mulheres, muitas vezes marcadas pela exclusão e repressão são não apenas representadas em trabalhos em arte, mas conferem a estas mulheres uma voz, criando-se um espaço de suspensão, onde atores se reorganizam de modos outros, neste caso, como produtores de trabalhos artísticos.

Para a elaboração dos programas da rádio Ruídos Urbanos, cada peculiaridade das componentes do Sopapo de Mulheres integra o todo. Todas elas escolhem as convidadas que participarão dos bate-papos, as perguntas são realizadas por todas. A voz de Marion dos Santos é utilizada nas vinhetas e poesias de Cristina Nascimento também são lidas nos programas. No coletivo Sopapo de Mulheres é esta integração que move os debates. Primeiramente, em entrevista com o coletivo¹⁰, elas expõem que é a partir da rádio Ruídos Urbanos que elas se enxergam, pela primeira vez, propositoras dentro do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo. Também há uma busca por horizontalidade dentro do coletivo, assim como o anseio em mostrar os problemas e desejos daquelas mulheres. A horizontalidade dentro do coletivo Sopapo de Mulheres foi de algum modo atingida a partir da divisa igualitária da verba a ser paga para o artista contemplado pelo edital de Fundo de Apoio a Cultura, da qual foram selecionadas. Para elas, a criação de um coletivo é de início esta busca por horizontalidade e protagonismos mútuos, tendo a voz de todas. Cada particularidade – Silveira enquanto artista e arte-educadora, a participação de Barros, Silva e Nascimento em movimentos como *Levante Popular da Juventude*, *O morro é nosso* e redes de economia solidária – confere à prática do coletivo um enraizamento da militância política.



Figura 7 - Registro de gravação de programa da *Rádiovíslua* Ruídos Urbanos, 2014.

10. Entrevista cedida pelo coletivo Sopapo de Mulheres em 26 de janeiro de 2015.

Esta busca por horizontalidade, ou de uma *partilha comum*, é buscada de forma outra em Dulcinéia Catadora. É o ofício de Maria, Andréia e Eminéia que está enraizado na produção da cartoneira. As mulheres trabalham diariamente com a coleta e reciclagem de papel e plástico, e é este trabalho diário, e o local onde o coletivo se reúne semanalmente, dentro da cooperativa, que aparece a cada publicação. Trata-se também de um projeto de geração de trabalho e renda, do qual a venda de cada livro é repartida entre as catadoras.

A partir do momento que os anseios de catadores de materiais recicláveis são apresentados em livros que circulam por espaços da arte, do momento que artistas visuais, ao realizarem parceria com catadoras de matérias recicláveis partem de seus contextos sociais para a produção de trabalhos em arte, e do momento que mulheres usam um programa de rádio para expor e denunciar uma realidade de opressão e descaso, conferem à estas mulheres uma voz ativa, passam a ecoar vozes muitas vezes inominadas. É frequente o uso da *representação* para externar, por exemplo, no campo da arte, realidades marcadas pela exclusão, mas a voz dos atores pertencentes a estas realidades pouco se ouve. Se no programa *Remoções: do procedimento ao fato político* as componentes do coletivo Sopapo de Mulheres expuseram suas realidades pouco mostradas, de exclusão e incerteza quanto o destino de suas residências, no programa *Experiências do Cárcere: memórias do corpo* foram relatadas experiências de Sol, usuária do sistema psiquiátrico de Porto Alegre. Pouco se escuta os internos de hospitais psiquiátricos, e neste programa, os relatos de Sol apresentaram ao ouvinte o que pouco ou nada se tem conhecimento. Sol relata:

Me meteram numa sala de observação, pois me recusei a tomar uma medicação que eu sabia me fazer mau. Foram logo chamando os guardas, avistei de longe as amarras e as injetáveis com a qual meu corpo seria contido. Quando eu acordei, as inspirações da minha mente haviam...pedi que me alcançassem meu lápis e o papel. Todo mundo ali, mas ninguém me ouviu. Eu fui no banheiro, me sentei no vaso, juntei minha merda com a própria mão e passei a aprisionar na parede o que me vinha na mente. Veja só o que fazem com a gente! Esses caçadores de mentes doentes.

Em *O artista como etnógrafo* (2014), Hal Foster apresenta os riscos que o artista, ao propor trabalhos em conjunto com atores que vem de esferas distantes da arte, correm ao *falar pelos outros*, estando o artista na posição, muitas vezes, de *mecenas ideológico*. Para Foster, a representação deve ser combatida constantemente pelo *artista-etnógrafo*. O problema de representação, ou melhor, quando isto se torna uma questão, é o foco de *Pode o Subalterno Falar?*, de Gayatri Spivak (2010), quando, de antemão parte de uma pergunta, e não uma afirmação: o subalterno tem o direito de falar? Ou, o subalterno tem ferramentas para falar por si?

Spivak direciona seu texto para os atuais esforços dados no Ocidente em problematizar e *representar* o que ela chama "sujeito do Terceiro Mundo". Um fato que não se deve deixar de abordar é que os dois coletivos acontecem com mulheres, umas advindas da periferia e outras não. Entretanto, cada coletivo tem relações diferentes com seus entornos, e principalmente cada integrante, as moradoras daqueles lugares ou as artistas, criam relações heterogêneas com os projetos e com as questões daqueles meios específicos. Cabe aqui um foco às questões levantadas por Spivak sobre o sujeito subalterno feminino que, para ela, encontra-se ainda mais na obscuridade. Se, por um lado, há uma falta de participação dos subalternos nas decisões coletivas, nas partilhas comuns, retomando Ranciére, mas, se o sujeito além de pobre for negra e mulher, estará envolvida de três maneiras nesta exclusão. Spivak expõe que:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, na 'evidência', É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade." (SPIVAK, 2010, ps. 84-85)

Deste modo, é a partir de um histórico apagamento de vozes do sujeito feminino que os dois coletivos atuam. Quando as mulheres de Dulcinéia Catadora e Sopapo de Mulheres falam, é através da resistência. Nos livros que mostram as realidades e os sonhos de catadores de materiais recicláveis, conferem às mulheres componentes da Dulcinéia Catadora um protagonismo na criação de trabalhos em arte. Quando mulheres militantes e moradoras da periferia expõem em programas de rádio o que pouco se mostra na mídia, são ruídos abafados, agora ecoando. Não estão Rosa nem Silveira representando estas mulheres, mas, juntas, construindo, através de trabalhos em arte, espaços de afirmação.

Referências

CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FOSTER, Hal. **O artista como etnógrafo**. In: O Retorno do Real. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. **A mundanidade da arte**. In: ARS. Vol. 10, nº 20, 2012. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/USP. São Paulo: Edusp, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

A imagem de Salomé nos figurinos de Alexandra Exter: Vanguarda, literatura, dança, artes cênicas e visuais no início do século XX

Priscyla Kelly Vieira Abreu¹
Alexander Gaiotto Miyoshi²

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Resumo

Pretende-se desenvolver neste artigo uma reflexão sobre a questão de gênero na arte europeia do final do século XIX e início do XX. Será feita uma análise à produção da artista russa Alexandra Exter, que usa a roupa como meio para a inovação artística, influenciada pelo cubo-futurismo. Na história da arte sobre aquele período, nota-se uma quase completa exclusão de mulheres entre os artistas mais referenciados, embora houvesse uma presença feminina de relevância. O construtivismo russo, do qual Exter foi membro integrante, se diferenciou de outros movimentos de vanguarda pelo envolvimento fundamental de mulheres artistas. Abordaremos os figurinos de Exter para a peça *Salomé*, de Oscar Wilde, detendo-nos particularmente nos desenhos feitos por ela para a personagem principal. Por meio de uma análise comparativa com outras representações visuais de Salomé, observamos que Exter constrói uma nova concepção dessa figura feminina, no momento de sua dança.

Palavras-chave: Gênero; Arte; Vanguarda.

Este artigo busca inserir-se em uma nova historiografia da arte que se dispõe a rever o lugar e o papel das mulheres artistas,³ bem como de sua produção. Abordaremos o trabalho de uma artista russa participante de um movimento de vanguarda, o Construtivismo, que foi em si excepcional por ter dado espaço e valor a mulheres artistas como em nenhum outro movimento de vanguarda, nas duas primeiras décadas do século XX.

Alexandra Exter (1882-1949) foi uma importante artista no construtivismo russo.⁴ Desenvolveu trabalhos notáveis em pintura, tendo também uma produção relevante de cenários, marionetes e figurinos de teatro. Quando residiu em Paris, de 1910 a 1914, adotou princípios estéticos do cubo-futurismo. Participou das primeiras exposições de arte moderna em Moscou, entre 1915 e 1917, tendo criado ainda a cenografia e os figurinos da peça *Famira Kifared* em 1916 e de *Romeu e Julieta* em 1920, bem como do filme de ficção científica *Aelita*, de 1924.

Seus trabalhos para o teatro são marcados por formas e materiais ousados para a época. Trataremos aqui dos figurinos desenvolvidos por Exter para a peça *Salomé* (figura 1), de Oscar Wilde, encenada no Teatro Kamerny de Moscou no outono de 1917, com direção de Alexander Tairov. A montagem parece ter sido

1. Mestranda em Artes Visuais no PPGA-IARTE-UFU. E-mail: priscila.vabreu@gmail.com.

2. Professor de Teoria, Crítica e História da Arte no IARTE-UFU. Mestre e Doutor em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP, com Pós-Doutorado em Artes Plásticas pela ECA-USP. E-mail: alexmiyoshi@hotmail.com.

3. Nesse empenho destaca-se o trabalho de NOCHLIN (1971), entre outros.

4. Sobre a obra de Exter, ver HUNT (2011).

tão bem recebida nos círculos artísticos em Moscou que foi vista como mais importante que eventos políticos a exemplo da chegada ao poder da facção bolchevique, cujas consequências históricas não eram fáceis de avaliar em outubro de 1917. Dada a familiaridade de Exter com as novas ideias em design de cenários, apresentadas pelo ballet Diaghilev em Paris, entre 1910 e 1913 ... , ela trouxe um sopro de inegável novidade a Moscou, prolongando a onda inovadora com suas próprias invenções radicais.

Sua grande inovação foi desmaterializar o cenário ao substituir os painéis fixos de cena por pura construção de luz, cuja lógica espacial era tão rigorosa quanto dinâmica. Em outubro de 1917, a estrutura brilhante e austera de *Salomé* marcou o nascimento do Teatro Construtivista. A encenação foi um triunfo. Por meio da desmaterialização do cenário, Exter dilatou, de modo não-objetivo (abstrato), a austeridade dramática do cenário monumental de Gordon Craig, então bem conhecido e apreciado na Rússia.⁵

Tentaremos demonstrar que, para além da inovação artística, a abordagem gráfica de Exter para a personagem Salomé escapa da figuração que lhe é frequente, de mulher perversa e sensual, a quem os homens sucumbem. A personagem se tornou um tema recorrente nas artes e na literatura no final do século XIX.⁶ Analisaremos diversas representações visuais de Salomé e de outras personagens em comparação com a de Alexandra Exter. O intuito é observar, no caso da artista russa, a construção de uma forma renovada para essa figura feminina, sobretudo positiva, ligada a uma referência célebre da história da arte que, no entanto, representa corpos de homens, não de mulheres. Nossa abordagem metodológica se pauta em análises comparativas de imagens na linha do que propõe pesquisadores como Carlo Ginzburg e Jorge Coli, retomando a prática celebrada dos estudos de Aby Warburg.⁷

A história de Salomé faz parte do Velho Testamento e repercutiu profusamente na literatura e nas artes. Na passagem do século XIX para o XX a personagem foi uma das favoritas a diferentes pintores, desde os ligados à Academia, como Henri Regnault, até aos proponentes de uma nova arte, como Franz von Stuck. A *Salomé* de Regnault (figura 3), exposta no Salão de Paris em 1870, foi elogiada pelo que seria uma fidelidade aos aspectos orientais.⁸ A bandeja e a espada caracterizam a personagem, assim como as vestes, com um olhar firme a quem a observa. A *Salomé* de Von Stuck (figura 2), por sua vez, não nos encara nem tem a espada, mas exhibe a cabeça de João Batista, que fora pedida por Salomé, em troca de que ela dançasse para Herodes. Os momentos são distintos: um, o da dança, posterior à decapitação; o outro, antecedendo-a, mostrando a resolução inabalável da mulher que se sentira desafiada pelo homem. Em ambas, os cabelos escuros volumosos, os elementos selvagens e a voluptuosidade se articulam para configurar a imagem recorrente da personagem.

Exter representou também o momento da dança (figura 1), contudo de forma menos sensual,⁹ talvez porque encenar a obra inflamável de Wilde fosse também incitar a censura num país como a Rússia. Mas Exter não deixa de sintetizar aspectos recorrentes da personagem, como uma espécie de exotismo na tiara, a face confiante e os movimentos delicados do corpo, que se sustenta na ponta dos pés. No entanto, ao invés de explorar formas curvilíneas como frequentemente ocorre em representações visuais de dançarinas, Exter aplica mais retas, restringindo o uso de curvas a partes do ombro e dos braços, bem como ao caimento dos tecidos transparentes numa das pernas. A redução das curvas ocorre mesmo em relação a figurinos anteriores da artista, para produções nas quais a dança é componente central.

A ênfase nas linhas retas na representação da Salomé de Exter, portanto, é excepcional em meio às representações visuais da personagem, o que inclui figurinos de dança do início do século XX como os de outro

5. Tradução nossa. Disponível em <www.alexandra-exters.net/en/biographie.php>. Acesso em 15/09/2015.

6. Ver DIJKSTRA (1986), p.376-401.

7. Ver COLI (2010), GINZBURG (2014) e WARBURG (2013).

8. DIJKSTRA, p.382, e COOKE (2007), p.528-9, 536.

9. É necessário frisar que o desenho de Exter, de dimensões mais reduzidas, é instrumental, voltado para a confecção de figurino de teatro, não de um quadro para expor em salões ou museus. Portanto, o status artístico desse trabalho é menor, o que também concedeu à artista maior liberdade de expressão.

artista russo, Leon Bakst (figuras 4, 5 e 6). Nelas, os movimentos de corpos e tecidos são ondulantes, ressaltando-se o volume e a sinuosidade carnis, bem como a variação de poses e ações que as danças exóticas possibilitam, provocantes ao observador. Os corpos rechonchudos, por sua vez, estimulam o toque, e os olhares, quando voltados para nós, raramente deixam de ser sedutores (na figura 4, o detalhe da sapatilha que se solta do pé, para além de um símbolo usual da perda de inocência, é também um reforço da sedução). Uma exceção dentre essas imagens de mulheres é a de um homem que dança (figura 5), com gestos delicados. Mas a exceção confirma a regra dos preconceitos, já que o homem, no caso, é negro, o que se articula a outro senso do período: de que determinados povos considerados inferiores (judeus, negros e orientais) deviam sua condição ao fato de ser naturalmente efeminados.¹⁰ As teorias raciais, como sabemos, afirmavam a superioridade dos brancos na exibição de caracteres de virilidade, constituindo um elemento a mais a reverberar na construção da imagem que irmana mulheres e raças em seres degenerados.

O dançarino de Bakst compartilha um gesto com a Salomé de Exter: as duas mãos flexionadas para cima, acentuando a leveza de suas danças. O gesto se repete em outros desenhos de Bakst, para figurinos de diferentes espetáculos, embora com variações. É possível percebê-lo também na Salomé de Robert Henri (figura 7), que compartilha ainda com a de Exter a pose dos pés e a transparência da saia. Porém, a Salomé de Henri tem traje tradicionalmente usado na dança dos sete véus, ricamente adornado por joias, evidenciando partes do corpo (o ventre despido), bem como a face erguida que encara o espectador como a desafiá-lo e, ao mesmo tempo, seduzi-lo. A Salomé de Exter, por outro lado, tem a cabeça e o olhar apontados para baixo, aparentemente sem a pretensão de provocar quem a observa. Além disso, o figurino de Exter propõe uma linearidade, uma geometrização das formas do corpo, atenuando, assim, a sexualidade.

Podemos comparar o desenho de Exter com outra representação da personagem para o teatro, esta em registro fotográfico. A Salomé de Maud Allan (figura 15), encenada em 1908, apresenta a mesma gestualidade da Salomé de Exter, apenas com mínimas distinções. A mais evidente destas, porém, é a que individualiza a atitude e o caráter das duas personagens. Ambas compartilham a mesma pose que remete a dança, com formas angulares nas pernas e braços, e as mãos arqueadas. Contudo, a maneira como o olhar da Salomé de Allan é conduzido ainda faz referência ao caráter desafiador que usualmente encontramos nas representações da personagem – o olhar está direcionado à quem a observa – enquanto a de Exter tem o olhar esquivado, como se estivesse concentrada no ato da dança ou simplesmente não se preocupasse em seduzir seu espectador. Apesar desta distinção, se compararmos a Salomé de Maud Allan com outras aqui presentes, é possível perceber que a sensualidade em sua expressão facial é menor. O que ressalta sua sexualidade são as vestes, que, apesar de não deixar o corpo despido, apresentam contornos semelhantes ao nu, evidenciando, por exemplo, o desenho dos seios.

Na pintura, os trabalhos que talvez tenham sido os mais importantes no culto a Salomé são os quadros do simbolista Gustave Moreau, muito influentes mesmo para o romance decadentista *A rebours*, de 1884, de Joris-Karl Huysmans, e para a peça *Salomé* de Oscar Wilde, de 1892.¹¹ As composições de Moreau são originais, nas palavras do pesquisador Peter Cooke, devido ao “êxtase hierático” de sua pose. Os esboços de Moreau (figuras 9 e 10) mostram Salomé um tanto irreal, semelhante a uma deusa, sendo que em um deles há uma evidente inspiração na arte hindu. As Salomé de Moreau se aproximam das de Exter pelas formas retilíneas, sobretudo a aquarela *L'apparition* (figura 10), que mostra braço e perna estendidos em linha reta, formando um esquadro apoiado obliquamente ao solo, com o dedo da mão apontado para a cabeça sobrenatural do Batista.

Essa composição de geometria extraordinária ressoa, como Cooke afirma, a pose dos guerreiros horácios do célebre quadro de Jacques-Louis David (figura 11). Cooke observa também a subversão quanto às formas que representam os gêneros, promovida de um para o outro quadro: se a pintura de David imputa passividade às mulheres, representando-as cabisbaixas e lamuriosas, a de Moreau toma a composição retilínea dos homens e a aplica na mulher, resultando em uma exceção formal às Salomé de período.

10. DIJKSTRA, p.211-2; 220-1; 278

11. DIJKSTRA, p.385-6; 396-8 e COOKE (2011), p.214-8.

Curiosamente, o gesto do braço esquerdo da Salomé de Moreau acabou transfigurando-se não na Salomé de Exter, mas em seu João Batista (figura 1), que também evoca o quadro de David. Mas há um ponto em comum entre a Salomé de Exter e os horácios de David: a posição das pernas abertas em compasso, formando um triângulo que estrutura firmemente as figuras, em apoio às suas decisões.

A Salomé de Alexandra Exter pode ser comparada, enfim, com a que fez um artista genial do século XX, notório defensor de causas políticas e sociais. Picasso gravou uma Salomé (figura 12) igualmente decidida, com as linhas retas aplicadas ao corpo, que, no entanto, abre as pernas e exhibe o sexo à visão de Herodes. Nem mesmo Picasso escapou de fazer uma Salomé com algo de convencional, malicioso e vulgar, o oposto do que fez Exter em sua singela representação. Pois a Salomé de Exter, assim como a de outra pintora, Ella Ferris Pell (figura 13), lembrada pelo pesquisador Bram Dijkstra como uma das representações pictóricas de mulher mais extraordinariamente dignas do início do século XX,¹² são ambas respostas visuais engenhosas de mulheres artistas a demandas profissionais e artísticas.

Tanto Ella Ferris Pell quanto Alexandra Exter compuseram Salomé como mulher empoderada,¹³ consciente de sua condição e do mundo à sua volta, sem a crueldade e a malevolência das incontáveis Salomé do entresséculos. Podemos acrescentar que ambas as imagens, sobretudo a de Pell, talvez guardem algo de melancólico, dada a condição à qual a personagem foi condenada: a ser algoz de um homem santo, espécie de alegoria de todos os bons homens do mundo. Salomé, para as duas artistas, cumpre um papel amargo, sem no entanto perder a compostura.

Por fim, vale mencionar a mórbida correlação identificada por Dijkstra quanto ao fascínio, amor (e ódio) a Salomé, no início do século XX, bem como à outra personagem bíblica que decapitou um homem, Judith (figura 14). Ambas, não por acaso, são judias. Isso permite aproximar dois termos, um deles, ao que parece, inexistente na língua portuguesa, ginocídio¹⁴ – isto é, feminicídio, extermínio de mulheres – com genocídio. Os anos de perseguição aos judeus e às outras etnias não deixam, verdadeiramente, de corresponder às obsessões em torno a tais imagens.



Figura 1 – Alexandra Exter, reprodução fotográfica dos desenhos para figurinos de Salomé; à esquerda Jokanaan (João Batista), ao centro Salomé e à direita Herodes. Fonte: Wikimedia Commons. In: SAYLER, Oliver M. The Russian Theatre. New York: Brentano's, 1922.

12. DIJKSTRA, p.390-3.

13. Na falta de um termo melhor, usa-se aqui a expressão ligada a *empoderamento* de forma voluntariamente anacrônica.

14. DIJKSTRA, p.400-1.



Figura 2 – Franz von Stuck, *Salome*, 1906, óleo sobre tela, 115,5 x 62,5 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 3 – Henri Regnault, *Salome*, 1870, óleo sobre tela, 160 x 102,9 cm, MoMA, Nova York. Fonte: Website do MoMA.



Figura 4 – Leon Bakst, figurino para odalisca em *Scheherazade*, 1910, desenho. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 5 – Leon Bakst, figurino para personagem de *Scheherazade*, 1910, desenho. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 6 – Leon Bakst, figurino para Salomé, 1908, desenho. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 7 – Robert Henri, *Salome*, 1909, óleo sobre tela, 197 x 94 cm, Ringling Museum of Art, Sarasota. Fonte: Website do Ringling Museum.



Figura 8 – Gustave Moreau, *L'apparition*, 1876, aquarela, 106 x 72,2 cm, Orsay, Paris. Fonte: Website do Musée d'Orsay.



Figura 9 – Gustave Moreau, *Salomé*, 60 x 36 cm, carvão sobre papel, Musée Moreau, Paris. Fonte: COOKE (2011).



Figura 10 – Gustave Moreau, *Estudo para Salomé*, 56,3 x 43,4 cm, grafite sobre papel, Musée Moreau, Paris. Fonte: COOKE (2011).



Figura 11 – Jacques-Louis David, *O jramento dos Horácios*, 1784, óleo sobre tela, 330 x 426 cm, Louvre, Paris. Fonte: Website do Louvre.



Figura 12 – Pablo Picasso, *Salomé*, de *La Suite des Saltimbanques*, ponta seca, 1905 (publicado em 1913), 40,6 x 34,9 cm, Museu de Israel, Jerusalém. Fonte: Website da Christie's.



Figura 13 – Ella Ferris Pell, *Salome*, 1890, óleo sobre tela, 129,5 x 86,4 cm, coleção particular. Fonte: Website *Ocean's Bridge*.



Figura 14 – Gustav Klimt, *Judith I*, 1901, óleo sobre tela, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viena. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 15 – Maud Allan como Salomé, 1908. Fonte: BENTLEY (2005).

Referências

- BENTLEY, Toni. **Sisters of Salome**. University of Nebraska Press Lincoln and London, 2005.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- COOKE, Peter. "Gustave Moreau's Salome: The Poetics and Politics of History Painting". **The Burlington Magazine**. Vol. 149, Nº 1253, Painting and Sculpture in France, p. 528-536, 2007.
- COOKE, Peter. "'It isn't a Dance': Gustave Moreau's 'Salome' and 'The Apparition'". **Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research**. Vol. 29, Nº 2, p. 214-232, 2011.
- DIJKSTRA, Bram. **Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture**. Nova York: Oxford University Press, 1986.
- GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.
- 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.
- KUTERMANN, Udo. "The Dance of the Seven Veils. Salome and Erotic Culture around 1900". **Artibus et Historiae**. Vol. 25, Nº 53, p. 187-215, 2006.
- LANGFORD, Rachael. **Depicting Desire: Gender, Sexuality, and the Family in Nineteenth Century Europe: Literary and Artistic Perspectives**. 2005.
- MEYER, Annie Nathan. "The Art of Léon Bakst". **Art and Progress**, Vol. 5, No. 5, Mar. 1914, p. 161-165.
- NEGINSKY, Rosina. **Salome: The Image of a Woman Who Never Was**. Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- NOCHLIN, Linda. **Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?** (eds. HESS, Thomas B.; BAKER, Elizabeth C. (ed.)). New York: Macmillan, 1971. Disponível em: <http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf>. Acesso em 15/09/2015.
- WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto / MAR, 2013.

Websites:

Association Alexandra Exter: www.alexandra-exter.net
Hammer Museum (sobre a exposição "A Strange Magic: Gustave Moreau's Salome", de 2012): <http://hammer.ucla.edu/exhibitions/2012/a-strange-magic-gustave-moreaus-salome/>

/// GT ARTE E INSTITUIÇÕES

DATA: 27 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO (UFJF)



Tantas outras situações construídas: Tino Sehgal e o circuito das artes visuais

Lysa Hissae da Silva Takano¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

Em 2014 o artista britânico Tino Sehgal apresentou alguns de seus trabalhos pela primeira vez na América Latina. Focalizando sua produção artística em uma “desmaterialização do objeto”, o artista contrata intérpretes para compor as obras, colocando como elemento central as pessoas, o corpo humano e seus aportes: voz, movimentos, subjetividades. Sehgal circunscreve os projetos em meio a regras: não permite o uso de etiquetas na parede para identificação do trabalho, nem textos curatoriais, bem como publicações em catálogos e gravações em vídeos e fotografias são proibidas. Mesmo durante a comercialização dos direitos autorais de suas “situações construídas”, há a regra para que a negociação ocorra de maneira estritamente oral, não havendo nenhum registro palpável que comprove a transação a não ser a memória dos atores sociais presentes. Mas, essas regras aludem antes para uma rede discursiva do que uma realidade de fato. A partir de nossa participação como intérprete do projeto *Essas associações*, exibido no Centro Cultural Banco do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, lançamos reflexão sobre o modo como Sehgal opera as diversas membranas institucionais em torno da apresentação de suas obras, implicações entre realidade e ficção mescladas na relação com o museu e o circuito “internacional” de artes.

Palavras-chave: Museu; Tino Sehgal; Circuito “internacional” de artes.

Introdução

Pensar acerca de um circuito das artes visuais tendo como principais remetentes os trânsitos, as porosidades fronteiriças e as circulações de pessoas, signos, símbolos e finanças em dinâmica por todo o globo - não é fato recente. A vertiginosa expansão do sistema capitalista a partir do século XVI, o avanço das inovações tecnológicas, a rapidez dos meios de comunicação e articulação dos mercados em escala mundial, provocaram seus efeitos - sentidos pelos diversos atores sociais envolvidos. Especialmente os últimos anos do século XX apontam para uma eliminação e sobreposição das distâncias e tensões, antes fecundas entre as diversas culturas (KUDIŁKA, 2003).

“Nas artes plásticas, sobretudo, a globalização se limita a prosseguir uma evolução já iniciada no século XIX com a musealização de sua recepção. Assim como o museu desloca as obras de arte de diversas épocas para um espaço atemporal de fruição estética e de conhecimento científico, a tecnologia global da informação desespacializa o acesso às obras, “desligando” literalmente a distância e a diferença dos lugares” (KUDIŁKA, 2003, p. 136).

É no contexto dos museus, galerias, feiras e bienais de arte enquanto centros de apresentação legitimados, construídos ao longo dos anos e em meio aos diversos processos de lutas, que situamos o chamado

1. Mestranda em Artes, pelo PPGARTES – UERJ, Programa de Pós-Graduação em Artes – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. lysahst@gmail.com

circuito das artes visuais. Circuito estabelecido, consagrado e circunscrito em algumas cidades como Nova Iorque, Tokyo, Florença, Moscow, Londres, Paris, Shanghai, Madri, São Paulo, Rio de Janeiro, Amsterdã, Sydney, Seoul, Berlim, Istambul, Frankfurt e outras. Compondo essa configuração, o artista britânico Tino Sehgal (1976-), foi agraciado pelo júri da Bienal de Veneza 2013 com o Leão de Ouro, prêmio de melhor artista; também destaque da Documenta de Kassel, 2012 e um dos finalistas do Turner Prize - um dos importantes prêmios de arte contemporânea oferecido pelo Reino Unido. Juntamente com esses atributos e adjetivos, foi realizada a divulgação da obra do artista pela imprensa brasileira; chamando a atenção de muitos a conhecerem pela primeira vez seu trabalho.

Como parte da programação da temporada “Alemanha + Brasil 2013-2014”, alguns dos trabalhos do artista foram apresentados pela primeira vez no Brasil. *O beijo*, *Isso é novo* e *Isso é bom*, estiveram na Pinacoteca da cidade de São Paulo, e o Centro Cultural Banco do Brasil acolheu na capital do Rio de Janeiro, *Essas associações*². Tino, desde meados do ano 2000, cria “situações construídas”, como prefere chamar. Pessoas previamente selecionadas coreografam cantos, corridas, conversas, comentários, indagações filosóficas, jogos e posições corporais, algumas tendo uma interação direta com os visitantes da exposição. Na centralidade está a inexistência do objeto ou “desmaterialização do objeto”. Em *O beijo*, os bailarinos se apresentam em duplas e encenam beijos aludindo às esculturas de Rodin, Jeff Koons e pinturas consagradas da história da arte. *Isso é bom*, traz os intérpretes repetindo continuamente o tema do trabalho. *Isso é novo*, é realizada a leitura de manchetes de jornais do dia para os visitantes.

O projeto *Essas associações*, exibido primeiramente em Londres, na Tate Modern em 2012, foi apresentado no CCBB-Rio em 2014. Juntamente com um grupo de aproximadamente duzentas pessoas que se alternavam em dias e turnos, estive como intérprete. Eram realizadas caminhadas lentas e médias, corridas aceleradas, posições com o corpo parado, jogos corporais e espaciais, cantos e contação de histórias. As ações aconteciam por diversos espaços do centro cultural: rotunda, toda a área próxima à bilheteria e livraria, como também o segundo andar ao redor da clarabóia e parte do estacionamento.



Tino Sehgal e Asad Raza com intérpretes de *Essas associações*. Rio de Janeiro, 2014. Foto: Jornal *O Globo*.



Essas associações. CCBB – Rio. Foto: Lilibeth Cardozo. Arquivo nosso.



O beijo. Pinacoteca de São Paulo, 2014. Foto: Fernando Moraes.



Essas associações. CCBB – Rio. Foto: Eli Ferreira. Arquivo Revista *Veja*.

2. A apresentação ocorreu entre 12 de março a 23 de abril entre 9 às 21 horas.



Essas associações. CCBB-Rio. Foto: Jacqueline Durans.



Essas associações. CCBB-Rio. Foto: Berenice Xavier.



Essas associações. CCBB-Rio. Foto: L. Cardozo. Fonte: Internet.



Em espaço externo do CCBB. Foto: Leonardo Azevedo.

Percebemos o início do trabalho como uma prática artística anterior a sua abertura oficial. Meses antes Asad Raza, diretor artístico e parceiro em outros projetos de Sehgal, estava no Brasil cuidando pessoalmente das seleções dos intérpretes. Junto a ele também uma equipe de produtores e profissionais brasileiros ligados ao campo artístico, construíam e davam corpo ao trabalho iniciando uma série de encontros, *workshops* em que foram transmitidos os passos para a realização da obra.

Tino chega ao Brasil alguns dias próximos da abertura da exposição no CCBB-Rio e coordena os últimos encontros. O espaço do ateliê como lugar necessário para a realização da obra e a imagem do artista-artesão, não constituem a realidade artística que temos diante. No contexto pós-moderno o artista "internacional" se desloca de uma exposição internacional a outra, levando os elementos da futura obra a ser realizada *in situ*. "O artista exporta, agora, a si mesmo" (MOSQUERA, 2003, p.83).

De fato, em se tratando das obras de Sehgal, do ateliê não há o que ser exportado a não ser talvez esboços, desenhos, ideias e elaborações escritas. Pois, a obra tem como suporte os atores sociais, intérpretes que se revezam ao longo de todo o horário de funcionamento do museu. Se a partir de um ângulo ocorre a 'inexistência do objeto', de outro, essa desmaterialização é de certo modo compensada pela existência física e subjetiva dos intérpretes. Terminada uma sequência coreográfica, essa é novamente repetida. Em um tempo ou outro, os públicos presentes no museu encontram o trabalho disponível.

Mesmo ocorrendo ensaios para a apresentação dos projetos, há um interesse pelo corpo em sua espontaneidade. Repercutem na obra de Tino sua formação em economia política na Universidade de Humboldt, em Berlim, e dança na Folkwang University of the Arts, em Essen, escola por onde também esteve a coreógrafa Pina Bausch. Especialmente em *Essas associações* há uma preferência por movimentos simples, distanciados de movimentos complexos do ballet e da dança tradicional; sem muitos gestos teatralizados. O artista denomina sua obra como situação construída. A ideia foi desenvolvida pelos Situacionistas: elaborar e construir uma situação é criar um micro-ambiente transitório para que se opere um jogo de acontecimentos em um momento único do viver.

Situações construídas

Em 1967, Guy Debord escreve em seu livro *A sociedade do espetáculo*: “o espetáculo não é uma coleção de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediada por imagens”. Valorizando e explorando a vida em seus momentos transitórios, o ser humano também experimentaria outras intensidades. Para o autor, a eternidade é uma ideia grosseira. Ao pensar sobre a arte, a permanência está distante de seu interesse. Com as imagens dominando as relações que a sociedade tece com o mundo, os Situacionistas colocam no cerne a interação entre as pessoas e seu meio. O tempo e o espaço são pensados de maneira diferenciada, o intuito é enfraquecer a percepção automatizada a fim de gerar a transgressão de situações vividas de forma mecânica, automática e sem sabor.

Questões também pertinentes a Sehgal. Ao pautar sua prática artística realizada exclusivamente com pessoas, suas características, singularidades, subjetividade e desconsiderando suportes como o vídeo e fotografia para a apresentação - uma produção com características outras é lançada ao mundo. O artista em sintonia com o pensamento: “A única vida da performance é no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou participar de outra forma na circulação de representações: uma vez que o faz, ela se torna algo que não é uma performance” Peggy Phelan (1997).

Destarte, coloca especial interesse para que se vivencie a obra. Toda a potência está durante o acontecer do trabalho em que as pessoas desfrutam e experienciam a obra em seu momento único. Mais ainda, ao contar, narrar, falar e escrever sobre suas impressões a obra é disseminada de maneira “viva”.

A construção de situações também é estendida para outros momentos de circulação do trabalho. O artista ao realizar a comercialização dos direitos autorais de suas situações construídas, impõe condições. Todos os trâmites devem ocorrer oralmente; os acordos são verbais ao invés de contratos escritos. Mesmo ao final não há documentos nem registros palpáveis que comprovem a negociação. Foi assim que as principais revistas de arte do circuito global como *Arforum*, *Artnews*, *Art in America*, bem como os jornais *Le Monde* e *Washington Post*, informaram sobre a venda dos trabalhos de Tino para instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque - MoMa, Centro Georges Pompidou e Museu Guggenheim. Rose Lord, diretora da galeria inglesa, Marian Goodman, representante de Sehgal, explica: “A compra é feita como um contrato social, uma transação verbal. Ele senta na frente do comprador, acompanhado por uma testemunha, e declara as regras do trabalho. Sem dúvida, é um processo bem mais interessante do que vender telas ou esculturas”.

Considerando que Sehgal realiza para a situação da venda das obras, uma situação construída em conjunto com os agentes descritos por Claire Bishop “curadores, galeristas e assessores de imprensa”; esta parte expansiva do trabalho nos leva a pensar sobre as implicações entre a realidade e a ficção, que se mesclam na relação com o mercado, a instituição museu e os meios midiáticos. Movimentos discursivos que envolvem os trabalhos de Sehgal colaborando em uma construção de sua imagem mostrada pelos meios de comunicação.

“Para esse fim ele obsessivamente constrói um sistema fechado, polido e inexpugnável – protegido por curadores, galeristas, e assessores de imprensa – no qual o trabalho escapa a documentação em todos os estágios. Nenhuma fotografia das peças pode ser tirada ou reproduzida; catálogos ou comunicados não podem ser impressos; e nenhum documento pode acompanhar a venda ou compra de uma peça (que deve ser feito através de contrato oral na presença de um tabelião e, muitas vezes, do próprio artista)” (BISHOP, 2005).

As proibições e esvaziamentos de certos protocolos das exposições retornam para Sehgal como capitais simbólicos (BOURDIEU, 2005) gerando um certo fetiche em torno de suas obras. Partindo do funcionamento das dinâmicas do mercado, os efeitos de raridade, enigmas, o exótico, o diferente são ingredientes especiais. Refletindo sobre o fato do artista apresentar seu trabalho em espaços institucionais, circulando pelos museus, centros culturais, feiras e bienais de artes, lembramos Gerardo Mosquera:

“A retorização da ‘linguagem internacional’ tem levado alguns de seus praticantes a efetuarem – em certa medida, de maneira inconsciente – uma desconstrução de seus recursos. Eles fazem uma crítica de seus ‘truques’ mediante uma auto-ironia dos mecanismos envolvidos. A crítica alcança até mesmo questões acerca do conceito de obra, sua aura a ambiguidade da mensagem, a distribuição, as concepções museográficas, etc.” (MOSQUERA, 2003, p.83)

As várias regras circunscritas aos diversos momentos em que a prática artística está relacionada como a apresentação e comercialização, provocam questionamentos acerca do sistema da arte. Durante o trabalho *Essas associações*, diversas vezes percebi o estranhamento, o rizo, a surpresa e a curiosidade dos públicos que adentravam ao CCB – Rio de Janeiro. Não raro perguntavam “o que está acontecendo”. Pois, estavam diante de pessoas que em variados momentos corriam, cantavam, abordavam algum visitante para contar uma história, ou simplesmente ficavam parados pelo espaço do centro cultural. A ideologia do cubo branco como espaço expositivo de características sacralizantes e distanciado da realidade do mundo (O'DOHERTY, 2002) é corrompida. Também os textos curatoriais e etiquetas colados na parede do museu para identificação do trabalho são abandonados.

O Centro Cultural Banco do Brasil possui um arquivo histórico com o registro de todas as exposições, mostras de cinema, peças teatrais e demais atividades ocorridas na casa. Sobre *Essas associações* havia apenas o *clipping*, uma relação de matérias publicadas em revistas e jornais sobre a exposição. Frente a minha insistência por gravações e imagens, a resposta: “*Esse projeto não permitia nenhum tipo de registro. Uma decisão do artista e respeitada pelo CCB*”. As proibições sobre fotos e vídeos ficam circunscritas à instituição onde é possível impor condições sobre o trabalho. Na prática essa proibição sobre registros está mais no plano discursivo. Embora palavras como regras se associem a imagem de Tino, se digitamos seu nome no *google*, várias informações, reportagens, fotografias dos trabalhos em diversos museus estão disponíveis.

Realizando uma espécie de ironia refinada, remetemos à fala de Marcel Duchamp:

“O artista não existe sem que se o conheça. Por consequência pode-se considerar a existência de cem mil gênios que se suicidaram, que se mataram, que desapareceram, porque não souberam fazer o necessário para que fossem conhecidos, para que se impusessem, e conhecessem a fama. Acredito muito no lado *médium*³ do artista. O artista faz qualquer coisa, um dia, ele é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde para a posteridade. (CABANNE, 2002)

Este lado *médium* do artista que constrói sua obra pensando na intervenção dos públicos em contato com ela, como também o sujeito que sabe lidar com a comunicação para ser conhecido.

Voltando nosso olhar para as práticas artísticas ocorridas durante as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos com John Milton Cage, professor de Allan Kaprow, e Wolf Vostell, Nam June Paik, George Maciunas, Joseph Beuys entre outros artistas de diversas áreas responsáveis pelas ações que caracterizaram o grupo *Fluxus* na Alemanha, percebemos os elementos de hibridismo nas artes e a presença da participação do público até mesmo para que a obra se presentifique. As fronteiras entre teatro, dança, literatura, música e artes plásticas são borradas. Performance, *happenings*, ações acontecem não raro junto a uma crítica aberta à instituição museu e a comercialização da obra de arte. Nas palavras de Kaprow (apud. Sneed) “um happening não é uma mercadoria, mas um estado de espírito”.

Em entrevista ao editor da revista *Artforum*, em 2005, Sehgal explica que não é seu intuito “expor ou desconstruir os mecanismos do museu”, seu interesse diz respeito a “um lugar para políticas de longo prazo, operando totalmente dentro da instituição”. E prossegue: “ Eu não sou contra a função intergeracional do museu, não sou contra o seu endereço ou celebração do indivíduo, mas sou contra sua contínua, irrefletida celebração da produção material. ” Não se trata de estar à margem do sistema capitalista, nem fora

3. Marcel Duchamp está se referindo à função do artista no processo comunicativo. (apud. CABANNE, 2002).

de um circuito estabelecido das artes visuais, mas pensar em como se locomover nessas malhas. Elaborando situações construídas também para a venda, Sehgal de maneira criativa vai permeando instituições globais como o mercado e espaços consagrados para exposições de arte.

A artista Andrea Fraser ao discorrer sobre o engajamento de Hans Haacke a uma crítica institucional, comenta como em alguns de seus trabalhos “a galeria e o museu figuram menos como objeto de crítica, eles próprios, do que como recipientes nos quais as forças e relações, altamente abstratas e invisíveis, que atravessam um espaço particular podem tornar-se visíveis” (FRASER, 2014, p. 185).

É nesse campo de forças que percebemos o trabalho de Tino. Se afastando de uma postura que delega diretamente ao museu toda a carga envolvida pela palavra instituição, enquanto exerçora de violências simbólicas na constituição de um campo (BOURDIEU, 2005), deixando aos cantos os diversos processos enfrentados junto a um circuito mundial de artes. Torna-se necessário destrinchar a palavra museu buscando seu alcance junto às complexas redes de circulação do capital simbólico e financeiro em torno da produção artística. Na prática, outros agentes culturais participam dos processos de legitimação: galeristas, diretores de instituições, especialistas do campo das artes. Considerando também o papel desses atores sociais como os sujeitos da mobilidade que realizam a circulação dos signos por diversos lugares do globo (BAUMAN, 1999).

Contudo nesse cenário é o capital que ocupa papel de destaque. Conforme sublinha Suely Rolnik: “É que é, fundamentalmente, das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta, a ponto de ter sido qualificado mais recentemente como ‘capitalismo cognitivo’ ou ‘cultural’” (ROLNIK, 2006, p.3).

Referências

ALLEN, Jennifer. **Pompidou criticized after purchase of Sehgal work**. Artforum, 2011. Disponível em: <http://artforum.com/news/week=201103>. Acesso: 25 nov. 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. PENCHEL, Marcus (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BISHOP, Claire. **No Pictures, Please: Claire Bishop on the Art of Tino Sehgal**. Artforum International, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. MICELLI, Sérgio (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 99-181.

CABANNE, Pierre – **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**: Entrevistas com Pierre Cabanne. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. ABREU, Estela dos Santos (Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FRASER, Andrea. **Da crítica às instituições a uma instituição da crítica**. RIBEIRO, Gisele (Trad.). Revista Concinnitas. Rio de Janeiro: dez. 2008, v. 02, número 13.

GRIFFIN, Tim. **Tino Sehgal an Interview**. Artforum International, 2005.

GUERRIN, Michel. **Un achat du Centre Pompidou relance le débat sur le secret des transactions.** Le Monde, 15 jan. 2011. Disponível em: <http://lemonde.fr/culture/article/2011/01/15>. Acesso: 25 nov. 2014.

KUDIELKA, Robert. **Arte do Mundo ou Arte de todo o Mundo? Do Sentido e do sem-sentido da globalização nas artes plásticas.** REPA, Luiz (Trad.). Novos Estudos CEBRAP nº 67, nov. 2003 pp. 131-142.

MOSQUERA, Gerardo. **Linguagen internacional?** Revista Arte & Ensaios nº10. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PHELAN, Peggy. **A Ontologia da Performance: representação sem produção.** LEPECKI, André (Trad.). Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Edição Cosmos, 1997, p. 171-189.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem.** São Paulo, maio de 2006.

SNEED, Gillian. Tino Sehgal Presents a Work in Progress. **Art in America**, 04 fev. 2010. Disponível em: <http://artinamerica.com/news-features/news/tino-sehgal-guggenheim-this-progress/> Acesso em 25 nov. 2014.

Curadoria, espetáculo e políticas públicas culturais no Brasil em meados dos 1980s

Tálisson Melo de Souza¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

Neste artigo condensei algumas das considerações finais da pesquisa que desenvolvi durante o mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, que resultou na dissertação intitulada “18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil”, defendida em março de 2015. Com a finalidade de divulgar a pesquisa e encontrar novas questões e abordagens, aponto as relações entre a Fundação Bienal de São Paulo, as políticas públicas para a cultura no momento de transição política que marca o ano de 1985 no país e o processo de emergência/consolidação do perfil autoral de curadoria das exposições de arte contemporânea realizadas em 1985 e 1987 no âmbito da Bienal Internacional de São Paulo. A análise parte das propostas curatoriais das duas edições do evento que foram dirigidas pela crítica de arte Sheila Leirner (São Paulo, Brasil - 1948), principalmente os núcleos centrais das exposições (a saber: “Grande Tela” e “Grande Coleção”), para, então, traçar as condições socioeconômicas, políticas e culturais de sua concretização.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo; Políticas públicas para a cultura; Curadoria; Privatização da cultura.

Introdução: o “espetáculo” como referência, crítica e metáfora

A partir da pesquisa sobre a Bienal de São Paulo e o campo artístico brasileiro na década de 1980, que culminou na minha dissertação de mestrado “18ª e 19ª Bienais de São Paulo: Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil” (MELO, 2015), este artigo desdobra-se de reflexões posteriores que convergem três elementos: curadoria de exposições, mercado de arte contemporânea e políticas culturais.

Em 1967, o escritor situacionista Guy Debord (França, 1931- 1994) publicava seu livro “*Société du Spectacle*”, cujo texto começava lançando a afirmação de que a vida nas sociedades modernas é mediada por uma acumulação imensa de espetáculos²: “*Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation*” (DEBORD, 1992, p.10). Às vésperas das manifestações estudantis do Maio de 68, a obra influenciou os contornos ideológicos do movimento, destacadamente na busca pela auto-emancipação declarada no último parágrafo: “*S’émanciper des bases matérielles de la vérité inversée, voilà en quoi consiste l’auto-émancipation de notre époque*” (idem, p. 168).

1. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens – UFJF, estágio de pesquisa desenvolvido no Museo de Arte Contemporáneo da Universidad de Chile. Bacharel em Artes e Design pela UFJF, com intercâmbio acadêmico em história da arte na Universidad de Salamanca, Espanha. E-mail: talissonmelo@yahoo.com.br.

2. «*Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation.*» (DEBORD, 1992, p.10)

Em sua tentativa de apreensão da “*vie quotidienne soumise au spectacle*” (idem, p.131) empreendida pelo capital, o caráter ideológico e combativo do texto é patente e as apropriações posteriores de seu conceito de “espetáculo” têm-lo levado para outras dimensões de análise, muitas vezes contraditórias ou superficiais, que se concentram na abordagem dos meios de comunicação de massas, ou mera descrição do papel da imagem na sociedade contemporânea:

*4 - Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.
/ 5 - Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une Weltanschauung [3] devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée. (idem, p.10-11)*

O conceito de “espetáculo” cuja determinação última seria a lógica da mercadoria, segundo Debord, como cerne do “irrealismo da sociedade real”⁴, pôde manter-se vivo e circulando entre as referências artísticas e intelectuais que se direcionavam de forma crítica, denunciatória ou analítica à questão da reificação do fetiche na chamada “sociedade de consumo”, convivendo com as teorizações da sociedade que fluíam em meio ao debate modernidade *versus* pós-modernidade, intenso na década de 1980.

Como apontado pelo historiador brasileiro Ulpiano Bezerra de Meneses (2013, p.47), as considerações de Debord, nesse sentido se ajustam às exposições “*Living History*” e “*living museum*”, uma modalidade, essencialmente de exposição, que se configurava como a reconstrução e reprodução de edifícios, espaços e objetos, chegando a estruturas complexas, como cidades inteiras, com o objetivo de contextualização histórica. Diz Debord:

Le spectacle, qui est l'effacement des limites du moi et du monde par l'écrasement du moi qu'assiège la présenceabsence du monde, est également l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la présence réelle de la fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence. Celui qui subit passivement son sort quotidiennement étranger est donc poussé vers une folie qui réagit illusoirement à ce sort, en recourant à des techniques magiques. La reconnaissance et la consommation des marchandises sont au centre de cette pseudo-réponse à une communication sans réponse. (DEBORD, 1992, p.167)

Aqui, recorre-se à teoria de Debord não como perspectiva para entender o contexto de realização das exposições ou do processo de privatização da cultura que será enfocado, mas como um texto componente do repertório de leituras disponível aos agentes envolvidos nessas situações. A reprodução de um contexto pela sua aparência, que se fazia nesse tipo de exposição apontado por Meneses, é complexificada no âmbito das exposições de arte contemporânea que se articulam à noção de instalação artística⁵ e de curadoria discursiva⁶. A partir de exposições realizadas em meados dos anos de 1960⁷, outras dimensões de leitura passavam a ser in-

3. O termo “Weltanschauung” tem sua própria história como conceito filosófico, porém, em livre tradução, pode ser entendido como “visão de mundo” ou “cosmovisão”.

4. «Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle.» (idem, p. 11)

5. “A instalação surge, na arte contemporânea, dentro das preocupações da arte conceitual para superar o estatuto da obra nos estreitos limites de sua materialidade, dependente de suporte físico. Desmaterializada ou estendida, a obra (ação, conceito) incorpora o espaço circundante, multiplica objetos e intervenções no ambiente.” (MENESES, 2013, p.39)

6. “Tem-se dito, muitas vezes, que a exposição é um discurso ou, mais precisamente, um ‘texto’. Aquilo que é a monografia, no domínio da palavra escrita, seria a exposição (monoplastia?) no domínio dos objetos – o que, todavia, não pode equivaler a transformar a exposição num trabalho acadêmico. Seja como for, a exposição, na linha aqui desenvolvida, pressupõe a articulação com certos problemas humanos, desenvolvidos com o suporte das coisas materiais. P.48 / A semelhança desejável está no encaminhamento argumentativo e aberto da monografia (penso, especialmente, no domínio das ciências humanas e sociais): [...]. Mas por que a exposição, ao contrário da monografia assinada, se desobriga de colocar à vista as cartas que montaram seu jogo? E por que não introduzir na exposição (e não apenas, eventualmente, no catálogo) seu caráter contingente e não absoluto, definitivo?” (idem, p.49).

7. A forma como Harald Szeemann conduziu sua prática na Documenta 5 (Kassel, 1972), estabeleceu o caráter autoral do papel de curador como um produtor de cultura criativo e autônomo, que organiza exposições independentemente de instituições. Pela primeira vez na história da Documenta um curador individual definiu seu tema, sendo ainda responsável pela seleção de artistas (enquanto anteriormente eram escolhidos por um comitê de historiadores e políticos). Szeemann descreveu o curador como um “guardião, amante sensível das artes, escritor de prefácios, bibliotecário, administrador, contador, animador, conservador, financista, diplomata e assim por diante”. Sua leitura para a exposição focou, admitidamente, sobre si mesmo como autor, e considerou a exposição como a imagem de um uma única visão de mundo. Evocação de um sentido autoral que implica nas relações diversas entre os agentes do mundo da arte, e tais conflitos, marcados por reações de críticos e curadores, vieram a gerar mais uma ramificação sobre o debate pós-moderno em torno da autoria.

corporadas pelos curadores ao espaço de exibição de obras artísticas: o curador como autor de exposições, ou “Grande Curador”⁸, ao impugnar sentido a partir do modo como seleciona, classifica, organiza e exhibe as obras individuais de autoria dos artistas, não apresenta como resultado somente a, já complexa, materialização de sua leitura sobre a arte, mas também os direcionamentos de uma série de negociações que procedem do jogo em que cada agente do campo artístico é peça.

A “Grande Tela” como espelho do real: curadoria e espetáculo

Nomeada curadora da 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, Sheila Leirner (Brasil, 1948), crítica de arte que escrevia para *O Estado de São Paulo* desde 1975, propôs, entre as diferentes exposições que compunham a mostra, um espaço denominado “Grande Tela” (que compreendia três corredores apresentando as pinturas em suas paredes de 100 metros de comprimento, 600 metros ao todo, e as “naves laterais” abrigando instalações e pequenas exposições individuais). Dentro desse recorte espacial e conceitual, Leirner condensou algumas das principais questões a que já vinha dedicando maior atenção em seus artigos de crítica de arte e outros textos para catálogos de exposições anteriores.

O conceito de “Grande Obra contemporânea”, que norteava grande parte de sua produção textual, tratava-se de uma forma de abordar não só a situação da arte contemporânea de modo universal, mas também o olhar crítico contemporâneo intrínseco a ela. Leirner entendia isso como tangível, possível de apreensão; para ela, a própria arte manifestava-se “como medida” para interpretação, partindo dessa noção para construir seu principal “argumento” curatorial da “Grande Tela”: a ideia de que a exposição devia “espelhar” a arte, conformar-se como um “microcosmo que se equivale ao sistema universal da arte”⁹.

[...] o grande objetivo, por outro lado, era fazer com que o evento não apenas refletisse desta vez, com toda a realidade possível, a situação contemporânea, mas que ele fosse também considerado à luz do olhar crítico contemporâneo. Um olhar capaz de carregar a exposição de significados relativos ao nosso presente, tanto por meio da arte que ela apresentasse quanto por meio da maneira com que os trabalhos fossem apresentados.¹⁰

Dentro deste espaço de confrontação do público com o que, para ela, representava um “microcosmo do sistema de arte universal”, Sheila considerou natural que o “retorno à pintura”, como fenômeno mundial tão intenso na primeira metade dos anos de 1980, surgisse em grande número dos envios, ora apresentado sob o termo “Nova Pintura”, “Neoexpressionismo” ou “Transvanguarda Internacional”, ou ainda, no caso brasileiro, sob o rótulo geracional “pintura jovem”, “geração 80”. Esses muitos trabalhos, colocadas lado a lado com a distância padrão de cerca de vinte centímetros entre elas, cobrindo as seis paredes dos três longos, altos e estreitos corredores, davam corpo à metáfora lançada pelo crítico italiano Germano Celant¹¹, e apropriada por Leirner, em que a pintura é pensada:

‘Como um enorme rolo de pano diversificado, tecido numa única peça e desenrolado no tempo e espaço [...] estendida sobre milhas e milhas, nunca aparece em mostruário, porque o que importa nos trabalhos é o ritmo completamente desenvolvido do todo – ambos, o quadro e o ambiente –, incluindo a seguinte progressão: pintura, moldura, parede, quarto, prédio, cidade, território, terra, universo.’¹²

8. Através de um texto em sua coluna no jornal Folha de São Paulo, também o artista Luiz Paulo Baravelli condenou o autoritarismo do “Grande Curador” que, para concretizar sua leitura crítica, afeta na comunicação individual das obras, e denuncia a submissão dos artistas à “tendência” atual de produzir obras efêmeras, refletido na promoção de grandes exposições de arte com investimento em cenografia, “com tantos leigos e clima de Playcenter” (BARAVELLI, 1985).

9. LEIRNER, S. “A Arte na 17ª Bienal” (1984). In: *Arte e seu Tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

10. LEIRNER, S. “O Homem e a Vida”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

11. Trata-se do artigo de Celant intitulado “Framed: innocence or guilt?”, publicado na revista *Artforum* de 1982.

12. CELANT, 1982, *Apud* LEIRNER, S. “Grandes formatos: euforia e paixão”. 1983. (Vale ressaltar que esta definição de Celant é apresentada por Sheila Leirner em seu texto publicado no catálogo da exposição “3x4: Grandes Formatos”, realizada no Centro Cultural Rio, no Rio de Janeiro, em 1983, e que exibia a produção recente de pintores brasileiros.

Portanto, o discurso que Sheila Leirner elaborou, desde o final da década de 1970, em torno da ideia de “*Grande Obra contemporânea*”, é materializado pela primeira vez nesse “grande espetáculo” promovido no âmbito da 18ª Bienal, só possível em meio ao processo de transformações em andamento tanto no interior da própria instituição, quanto possibilitada pela nova dinâmica do campo internacional da arte – ainda que lidando de forma conflituosa com algumas das limitações de um campo nacional recente e precário¹³.

As novas “normas” vigentes no campo da arte, que se expressavam através da pintura gestual e figurativa, dos grandes ambientes de intervenção artística via reorganização do espaço ou de ações superadoras das divisões tradicionais entre meios, técnicas e linguagens, além de oferecer novas perspectivas de produção para os artistas, abria portas para a inserção de outros agentes, como críticos, curadores, historiadores da arte, antropólogos e teóricos acederam a uma reformulação criativa de suas funções, passando por uma clara estetização de suas tarefas¹⁴.

Dessa maneira, ao manipular um vasto número de obras, de diferentes períodos e através de distintas propostas de disposição no espaço, influenciando, com efeito, a leitura das mesmas, Sheila Leirner plasma sua crítica na forma de uma exposição/installação. Apropriou-se de fragmentos dos “discursos poéticos” daquelas obras, para reenquadrá-los no sentido de sua leitura, cujo ponto nevrálgico residia, inquieto, nas contradições refletidas nos corredores de pinturas e nas salas de instalações que compuseram a “Grande Tela”, a obra de sua autoria, que se baseou essencialmente na maneira como apresentou as obras de outros autores.

Sheila, ao comentar a curadoria de Georges Boudaille para a 13ª Bienal de Paris (realizada no grande pavilhão do Parque da Villette, onde 120 artistas de 23 países, com mais de 6000 pinturas, esculturas, instalações e obras monumentais, foram convidados a expor), aponta as similaridades (e distinções¹⁵) que a mostra francesa mantém com o seu projeto para a bienal paulista:

O que a Bienal de Paris faz, coincidentemente, aliás, com a proposta da Bienal Internacional de São Paulo (a qual, inclusive, Georges Boudaille, delegado-geral da mostra, cita na apresentação do belíssimo catálogo), é tentar responder a quatro perguntas: O que há de novo hoje? Quais os artistas mais importantes? Quais as correntes dominantes? Qual a ligação entre o nosso presente e a história? ‘Queremos uma resposta válida tanto aos olhos dos especialistas – diz Boudaille – quanto aos do público, independentemente do seu nível de informação. A bienal quer ser ao mesmo tempo um espetáculo, um passeio atraente, de distração e estímulo intelectual! [...] Ela quer colocar em evidência a capacidade de criação e renovação de cada um de seus convidados, além de estabelecer um confronto entre eles sem levar em consideração para a escolha e montagem a sua procedência ou idade e sai a analogia de linguagens. ‘A Bienal não é um salão – afirma Boudaille -, é o reflexo de um momento da criação artística. Ela se organiza, portanto, ao redor de linhas estéticas que aspiram testemunhar aos problemas do momento’. Essa declaração de Boudaille coincide com os critérios adotados pela XVIII Bienal de São Paulo.¹⁶

13. A própria Bienal de São Paulo é um dos poucos exemplos de constância na realização de eventos culturais no país, porém a cada ano efetivando-se de uma base institucional quase, se não completamente, nova. Os dois anos que separam cada edição, no contexto brasileiro, eram suficientes para muitas transformações. A década de 1980, especialmente, pelo processo de mudança extrema do cenário político, não apresentou a menor estabilidade para as instituições culturais (bem como para nenhuma outra, posto que todas as instâncias estavam submetidas a adaptações ao novo quadro político e econômico). Os três anos que se seguiram entre o fim da ditadura e a redação da Nova Constituição, principalmente, concentram um turbilhão de mudanças, e a Bienal de São Paulo, neste momento, com as 18ª e 19ª edições, realizaram-se como fruto das primeiras empreitadas em direção a uma privatização (ou “desestatização”, para usar o jargão mais comum na imprensa da época) da promoção cultural.

14. Pode explicitar essa abertura no artigo “A 19ª Bienal de São Paulo: condições para uma curadoria autoral no campo da arte brasileiro”, publicado no “*Anais do I Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens*”. Juiz de Fora – MG: UFJF, 2014.

15. “A maneira de Kassel não há mais comissários nacionais – como na Bienal de São Paulo -, e sim uma comissão internacional constituída por Achille Bonito Oliva, Gerald Gassiot Talabot, Halanna Heiss e Kasper Koenig, presidida por Georges Boudaille. Courcelles foi o responsável pela escolha dos artistas da América Latina. Outra inovação está na montagem: desta vez totalmente despojada de hierarquias, onde os jovens artistas, como os brasileiros, por exemplo, com ótima presença, são vizinhos de celebridades, Leonilson está ao lado de Haas e Schnyder, Jorge Duarte de Shnnabel, Cláudio Fonseca e Ivens Machado, juntos a Adami e outros.” (LEIRNER, S. “A Bienal de Paris, rico espetáculo”. Para *O Estado de São Paulo*, 23 de março de 1985.)

16. LEIRNER, S. “A Bienal de Paris, rico espetáculo”. Para *O Estado de São Paulo*, 23 de março de 1985.

À vista deste objetivo, ela viu na curadoria (da teorização à expografia), o meio de plasmar sua leitura sobre *“a visão pluralista dos anos 80, a interdisciplinaridade, a eliminação das fronteiras estéticas, a mistura dos meios e categorias artísticas”*¹⁷, que se materializou, de fato, através do projetos dos arquitetos Haron Coehn e Felipe Crescenti:

Nesse sentido é possível afirmar que a exposição segue os passos de suas colegas internacionais, sem ter como fonte inspiradora um ou outro país especificamente: ‘Da mesma maneira como a arte evolui, as exposições também evoluem’, diz Leirner, concluindo: ‘A Bienal de São Paulo está em pé de igualdade com as outras do resto do mundo, e é importante frisar que ela possui um projeto, não é aleatória, não recebemos o que vem simplesmente porque vem.’¹⁸

Desde o repertório crítico que Sheila construiu e publicou, referindo-se à arte contemporânea e à arte em geral, sua concepção apoiou-se sobre a interpretação “universalista” da arte. Nesse sentido, o título para a Bienal, *“O Homem e a Vida”*, foi a estratégia conceitual para estabelecer conexões entre os núcleos e salas especiais, e a problemática do momento atual da produção artística internacional e brasileira. O design expositivo resultante foi a solução encontrada para direcionar essa leitura em meio à experiência de visita do público.

Outra noção que surge nos textos de Leirner e se concretiza fisicamente através de sua atividade como curadora é a metáfora do “balão”, que entendo como meio de compreender sua postura crítica em relação ao campo da arte no momento e a própria Bienal de São Paulo que realizava:

Um balão, por exemplo, pode representar hoje tudo aquilo que os artistas procuram há muito: o espetáculo efêmero que contenha por isso um sentido mágico, mítico, simbólico, ritualístico. Aquilo que contraria, com efeito, toda idéia de formalismo que faz as pessoas apreciarem a arte olhando para ela. Pois sugere a estrutura mítica ou de totem que, como Lévi-Strauss apontou, ‘não existe apenas para ser olhada, mas para ser pensada’. De certa forma revela a única inovação possível para a arte – que é remoção do significante ou a fundição pura e total entre ele e o significado. O balão conserva-se assim, durante e após a sua experiência material. (LEIRNER, 1981/1982)

Considero que Sheila Leirner empreendia na ocasião uma estratégia conceitual crítica para a curadoria da exposição, sua busca por construí-la como “espelho” do sistema artístico, no entanto, pode ser problematizada, como através do que aponta Nestor García Canclini (1989, p.189):

Así como el conocimiento científico no puede reflejar la vida, tampoco la restauración, ni la museografía, ni la difusión más contextualizada y didáctica lograrán abolir la distancia entre realidad y representación. Toda operación científica o pedagógica sobre el patrimonio es un metalinguaje, no hace hablar a las cosas sino que habla sobre ellas.

A “grande festa”: privatização da cultura, mercado de arte e curadoria

A direção executiva da 18ª Bienal estava a cargo de Roberto Muylaert, empresário e jornalista, quem estabeleceu o *slogan* da mostra, *“A Bienal é uma festa”*, antes mesmo da nomeação oficial de Sheila Leirner para a curadoria. Muylaert era atuante na área de produção cultural e de relações públicas, possibilitou um renovação

17. LEIRNER, S. “Uma visão universalista”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

18. S./A. “Uma bienal para todos os gostos”. Folha de S. Paulo, 03 de julho de 1985.

no mecanismo de financiamento da Fundação Bienal para a realização da 18ª edição: captou 85% dos recursos financeiros de empresas privadas¹⁹, consolidou o caráter empresarial de sustentação financeira da instituição, e, voltando-se para o *marketing*, exigiu reorganização interna mais ampla, estreitando o contato da Fundação Bienal com os meios de comunicação, dos jornais impressos e rádio à televisão, outdoors e outros meios. O objetivo de seu empreendimento era “atingir e conquistar”²⁰ o maior número de visitantes entre os “anônimos” que não têm o hábito de frequentar museus, galerias de arte e bienais. Nesse sentido, pode-se observar como sua estratégia e a da curadoria posteriormente elaborada se integrariam:

A principal diferença da primeira Bienal da Nova República [refere-se à 18ª Bienal] é que ela é divertida – explica Roberto Muylaert. [...] - A principal característica desta bienal é que ela é crítica. Sua diretriz é tentar tornar a arte clara para o público. – diz Sheila Leirner. (NEUMANNE, 1985)

A edição de 1987 foi dirigida pelo arquiteto e urbanista Jorge Wilhelm, quem ressaltava a preocupação básica em aumentar o grau de motivação e aproveitamento por parte do grande público, investindo na formação de um público apto à fruição das obras de arte apresentadas: “ajudou a conduzir as atividades da Fundação de modo a sempre focar a tarefa de facilitar a apreensão e a análise crítica do aspecto contemporâneo da arte, para um público que provavelmente se aproximará de 300.000 pessoas” (WILHEIM, 1987). Para tanto, a Fundação realizou atividades preparatórias: durante o biênio foram expostas esculturas em lugares públicos da cidade de São Paulo, eventos musicais no Parque do Ibirapuera e uma mostra promovida em 1986, intitulada “Arte e o Cotidiano: A Trama do Gosto”, sob curadoria de Sonia Fontanezi, Antenor Lago e Günter Parschalk, que apresentou um conjunto de noventa e seis artistas de diferentes países cuja produção concentrava-se entre os anos de 1960 e a atualidade. O objetivo da mostra, uma superprodução de alto custo (nove milhões de cruzados), era colocar o público visitante em contato com as matrizes estéticas contemporâneas.

A identificação de alguns dos aspectos financeiros da instituição e suas meta de público permite-nos considerar sua conexão com um processo histórico, mais complexo e amplificado, que ocorre em diversos lugares do mundo, resguardadas as proporções e limitações de cada contexto. Como apontado pela socióloga da arte Raymonde Moulin, a arte contemporânea, para ser integrada como produto cultural e econômico numa esfera ampliada, necessitou transformar-se simultaneamente num fenômeno de comunicação, de mídia e de mercado: “Para ser atraente tem que ser compreensível. [...] Criar espaço atraente para a arte é um caminho para conquistar o público, e esta foi uma das funções das novas instituições” (MOULIN, 1992).

Nesse sentido, é possível analisar as principais reformulações ocorridas na Fundação Bienal como um esforço consciente de adaptação a essa nova configuração institucional, resgatando sua autoridade cultural. Nessa “missão”, além das três condições elencadas na menção acima, toma maior vulto a função e a figura pública dos novos curadores de museus e exposições, ocupando um papel até então desempenhado pela crítica de arte (HEINICH; POLLACK, 1989).

Especificamente nos corredores da seção intitulada “Grande Tela”, Sheila visava “reproduzir” criticamente a enorme produção de pinturas que se fazia na época. Tal ação foi entendida em dois sentidos, que talvez se cruzem na materialidade da mostra: em meio à polarização crítica acalorada da época, eram recebidas ao mesmo tempo como “celebração máxima da nova geração” e “velório do neoexpressionismo”.

O novo *boom* da pintura no começo da década apresentara-se em diferentes exposições que, pouco a pouco, ratificavam valores, legitimavam discursos e consagravam determinados artistas. Para elencar brevemente o grupo no qual a 18ª Bienal de São Paulo viria a se incorporar em 1985, as mais destacadas na historiografia: “Entre a Mancha e a Figura”, no MAM-RJ, em 1982, curada pelo crítico de arte Frederico Morais; “À Flor

19. “[...] não como mecenato, mas como investimento com retorno institucional para as empresas.” (MUYLAERT, 1985)

20. “De fato, de acordo com uma pesquisa encomendada pela Fundação à empresa Mercado, 50% do público que passou pelas roletas jamais havia visitado uma bienal. Do público total, 97% responderam que pretendem voltar em 1987. É um público conquistado”, diz Muylaert, ‘que mostra que a bienal foi uma festa no sentido de criar impacto e entusiasmo.’” (S.A. FOLHA DE SÃO PAULO, 14 de dezembro de 1985)

da Pele – Pintura e Prazer”, curada também por Lontra, em 1983, no Centro Empresarial Rio; do mesmo ano, “Pintura Como Meio”, no MAC-USP, curada pelo artista Sérgio Romagnolo; “3 x 4. Grandes Formatos”, no Centro Empresarial Rio, curada por Rubens Gerchman; “Pintura Brasil”, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, também curada por Moraes, “Pintura! Pintura!”, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, com curadoria de Marcio Doctors; a exposição “Como vai você, geração 80?”, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio, em 1984. Essas ainda se somaram com algumas mostras posteriores à “Grande Tela”, como a “Tranvanguarda e Culturas Nacionais”, no MAM-RJ, em 1986, de curadoria do crítico italiano Achille Bonito Oliva, quem difundia o “retorno à pintura” entre os jovens artistas, nas instituições e no mercado (REINALDIM, 2012).

A configuração desse panorama evidencia a constituição coetânea do mundo artístico em processo de globalização através do mercado de arte, dentro do qual emergiam e consolidavam-se novos agentes, como o curador de exposições autorais. No caso de Sheila Leirner, sua insistência em radicalizar a abolição dos critérios geopolíticos para a disposição das obras no pavilhão da Bienal (empreendido anteriormente pelo historiador da arte Walter Zanini quando à frente da direção artística das 16ª e 17ª edições da Bienal, em 1981 e 1983), além de articular-se com uma cultura que se direciona gradualmente à noção de “diversidade cultural”, também foi de encontro com a cena comercial de galerias de arte que emergiam nas cidade de São Paulo no período, inclusive contribuindo com a intensificação e aceleração desse processo (VILLAS-BÔAS, 2012).

De acordo com os sociólogos Maria Lúcia Bueno (1990) e José Carlos Durand (2009), foi a partir dos anos de 1970 que houve considerável incremento do mercado de arte no Brasil. Ainda que, no período, muitos artistas colocassem em questionamento o objeto artístico, o papel dos museus e do mercado, a figura do “comprador brasileiro” de arte fez-se presente. O “retorno à pintura” e os programas expositivos que deram projeção à “geração 80” encontrou recepção num mercado financeiro em aquecimento, as boas-vindas eram dadas por novos galeristas, como Thomas Cohn e Luisa Strina – articuladores de iniciativas embrionárias da internacionalização e profissionalização das galerias de arte no país à época, estimulados pelo plano Cruzado, a lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986 (conhecida como “Lei Sarney”²¹, sancionada em 1988), o fim da guerra fria e as possibilidades de investimento em objetos de arte duráveis, como as pinturas.

Segundo o antropólogo Leonardo Bertolossi (2015), no período de transição pós-ditadura, que apresentava um cenário econômico e político de grave crise, com recessão, instabilidade e insegurança que refletiram em decréscimo de vendas na segunda metade da década de 1980.

No cenário repleto de tensões, a “Lei Sarney”, a partir de 1986, era um dos temas de debates mais acalorados: a primeira ação direta de políticas públicas para a cultura advinda do governo do presidente José Sarney, após criar o Ministério da Cultura no ano de 1985, destinou-se a fortalecer os laços entre cultura e economia, especialmente com o mercado através do empresariado brasileiro, visto que se tratou de uma lei de incentivo cultural via isenção fiscal das empresas para apoiar e patrocinar ações no campo da cultura. Como indicado por Bertolossi (2015), essa estava ligada à capitalização dos projetos expositivos das galerias, mecanismo de interesse muito debatido entre os galeristas e *marchands*.

Como apontado pela historiadora Renata Duarte (2013), entre as visões diferentes e concorrentes sobre a cultura do Conselho Federal de Cultura e do Ministério da Cultura (dirigido por Celso Furtado no ano de 1986), que disputavam ideologicamente em torno da “Lei Sarney”, assistiram à rápida apropriação desta efetivada pelo mercado, uma nova tendência, que ganhou força e impregnou o *ethos* das instituições no país.

A abrangência da ideologia neoliberal alcança as políticas públicas para a cultura em vasta extensão da rede institucional, estabelecendo uma ligação cada vez mais intensa entre o setor cultural e as empresas privadas. Esse fenômeno, consolidado de modo bastante evidente nos cenários estadunidense e britânico, como bem mostra o trabalho da pesquisadora Chin-Tao Wu²², também pode ser esboçado em certa medida

21. A nova lei permitia através da renúncia de parte dos impostos do setor privado, que tais valores fossem redirecionados à produção cultural no país, com objetivo de fomentar o “mercado nacional de cultura”.

22. “Com os governos dando menos para as artes e educação, alguém tem de dar mais. E esse alguém são as corporações norte-americanas” (Chase Manhattan Bank, s.d.) /

(resguardadas as proporções e especificidades dos diferentes contextos), para compreender o caso brasileiro, sendo a Bienal de São Paulo, especialmente durante o processo de reabertura política (entre o fim da ditadura e a redação da Constituição em 1988), um importante objeto de análise. Com a sucessiva abertura econômica ainda em meados da década de 1980, *“o Brasil absorve imediatamente os sintomas neoliberais que recaem nos assuntos das políticas públicas para a cultura”* (VARGAS ROSA, 2008), institucionalizando-se através de leis de incentivos fiscais à cultura aprovadas pelo Estado, quando se dinamiza a parceria entre o público e o privado.

Referências

- BARAVELLI, Luiz P. “Introduzindo o leminguismo 3”. Para a *Folha de São Paulo*, 18 de outubro de 1985.
- BERTOLOSSI, Leonardo. **“Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)”**. Tese (doutoramento) PPG Antropologia Social / USP, São Paulo, 2015.
- BUENO, Maria Lucia. **“Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização”**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 1999.
- _____. **“Artes Plásticas no Brasil: Modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964)”**. Dissertação (mestrado) Ciências Sociais / PUC-SP, São Paulo, 1990.
- DEBORD, Guy. **« La Société du spectacle »**. Paris: Folio Gallimard, 1996.
- DUARTE, Renata. “Discussões no Conselho: da cultura de Estado à cultura de Mercado – Um estudo sobre a ação do Conselho Federal de Cultura (1974 - 1990)” In: **Alabastro**: revista eletrônica dos alunos da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, ano 1, v. 1, n. 2, 2013, pp. 110-123.
- DURAND, José Carlos. **“Arte, privilégio e distinção”**. São Paulo: Perspectiva, 2009 (estudos; 108).
- FABRIBNI, Ricardo N. **“A arte depois das vanguardas”**. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2002.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **“Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidade”**. México: Grijalbo, 1989.
- HEINICH, Nathalie. **« Le Triple Jeu de l’Art Contemporain – Sociologie des Arts Plastiques »**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.
- _____. POLLACK, Michel. **« Du conservateur de musée a l’auteur dd’exposition: l’invention d’une position singulière »**, *Sociologie du Travail*, nº1, 1989.

Declarações como essa, que apresenta à consciência pública o mundo dos negócios como um patrono esclarecido das artes, foram uma característica comum nos governos Reagan. São parte de um fenômeno maior que também caracterizou os anos 1980, durante os sucessivos governos Reagan e Thatcher: a intervenção das empresas na cultura contemporânea. Tal intervenção não teve precedentes pois nunca antes o setor corporativo, tanto nos Estados Unidos, quanto no Reino Unido, mobilizou seus recursos com tanta energia para ampliar sua esfera de influência e realizar sua entré no mundo da cultura.” (WU, Chin-Tao. *“Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80”*. São Paulo: Editora Boitempo, 2006.)

LEIRNER, Sheila. **"Arte como Medida"**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

_____. **"Arte e seu tempo"**. São Paulo: Editora Perspectiva – Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

MELO, Tálisson. **"18ª e 19ª Bienais de São Paulo: Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil"**. Dissertação (mestrado) Artes, Cultura e Linguagem / UFJF, Juiz de Fora – MG, 2015.

MENESES, Ulpiano T. B. "A exposição museológica e o conhecimento Histórico". In: FIGUEIREDO, Betânia G.; VIDAL, Diana G. (org.) **"Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna"**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

MICELI, Sérgio (org.). **"Estado e cultura no Brasil"**. São Paulo: Dife, 1984.

MOULIN, Raymond. **"L'artiste, l'institution et le marché"**. Paris: Flammarion, 1992.

OLIVA, Achille B. **"Transavantgarde International"**. Milão, Itália: Giancarlo Politi Editore, 1982.

ORTIZ, Renato. **"Mundialização e Cultura"**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PEIST, Nuria. **"El Éxito en el Arte Moderno: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento"**. Madri, Espanha: Abada Editores, 2012.

REINALDIM, Ivair. **"Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil"**. 2012. Tese (doutorado) PPGAV/EBA, UFRJ, 2012.

SPRICIGO, Vinícius. **"Modos de representação da Bienal de São Paulo"**. São Paulo: Editora Hedra, col. Fórum Permanente, 2011.

VARGAS ROSA, Nei. **"Estruturas Emergentes do Sistema da Arte: instituições bancárias, produtores culturais e curadores"**. Dissertação (mestrado) PPG-AV/UFRGS, Porto Alegre, 2008.

VILLAS BÔAS, Gláucia. **"Geopolitical Criteria and the Classification of Art"**. In: Third Text, vol. 26, Issue 1, Janeiro de 2012, p.41-52.

WU, Chin-Tao. **"Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80"**. São Paulo: Editora Boitempo, 2006.

/// GT ARTE E FOTOGRAFIA

DATA: 27 DE NOVENBRO DE 2015
COORDENAÇÃO: CLEBER SOARES DA SILVA (UFJF)



Retratos de Assis Horta: entre a herança dos antigos estúdios fotográficos e a nova visão modernista

Cleber Soares da Silva¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

A proposta desta comunicação é analisar as fotografias de estúdio realizadas pelo fotógrafo mineiro Assis Horta entre as décadas de 1930 e 1940, aqui representadas por seis imagens. Essas imagens fazem parte de um acervo de mais de cinco mil negativos, ainda não totalmente catalogados. As fotografias selecionadas foram exibidas em exposições e divulgadas na revista *Zum*, nº 7, editada pelo Instituto Moreira Sales (IMS), em 2015. As primeiras imagens a serem analisadas formam um grupo composto por quatro fotos de pessoas reunidas da seguinte forma: uma dupla de amigos, um casal e três irmãos, fotografados em plano geral. Essas fotografias comprovam a influência dos *carte-de-visite* e *cabinet portrait* na obra de Horta. A quarta imagem, de um jovem trabalhador fotografado em plano médio, servirá de motivo para comparação com fotografias da chamada “digna miséria” – fotografia documental e social comum na primeira metade do século XX nos Estados Unidos –, e para a discussão da questão social no trabalho de Horta. As últimas fotos analisadas serão de duas jovens operárias. As moças fotografadas individualmente, em plano médio, serão comparadas, respectivamente, a um retrato de Guignard e a fotografia de uma famosa estrela de cinema, o que nos ajudará a compreender como intuitivamente Horta usava técnicas e ângulos que mais tarde seriam comuns nos registros feitos por fotógrafos modernos brasileiros.

Palavras-chave: História; Fotografia; Assis Horta; Patrimônio.

Introdução

Segundo Boris Kossoy (2002), nos primórdios da fotografia no Brasil contou-se com a forte presença do elemento estrangeiro, principalmente europeu. Entre os anos de 1840 e 1849, pouco mais de 30 retratistas exerciam a função no país. Pelo mapeamento dessa década pode-se perceber os nomes de franceses, ingleses (ou norte-americanos), alemães, suíços etc., além de outros anônimos provavelmente também estrangeiros.

Foi também um estrangeiro que introduziu a fotografia em Minas Gerais. Pelas mãos do retratista francês Hypolito Lavenue², em 1845, se iniciou a difusão da técnica na região, feita principalmente através do deslocamento de fotógrafos retratistas entre as cidades de Minas, inaugurando a chamada itinerância fotográfica. (ARRUDA, 2013)

1. Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal do Juiz de Fora (UFJF). Graduado em Comunicação Visual / Design pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: clebersoares@dotzdesign.com.br.

2. Notícia veiculada no jornal *Recreador Mineiro*, de Ouro Preto. (ARRUDA, 2013)

A fotografia teve forte presença na construção de Belo Horizonte. Na época foi instituída a Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) que criou o Gabinete Fotográfico com a missão de fotografar e documentar as obras de construção da cidade. A criação desse gabinete dentro da estrutura da Comissão Construtora demonstrava a importância da fotografia e dos processos fotográficos no modo de trabalho adotado pelos construtores. Na primeira fase da CCNC, as fotografias não traziam a assinatura dos seus autores mas na segunda etapa podem ser encontradas fotografias assinadas por João Salles e Raimundo Alves Pinto, além de outros como Michel Dessens, Adolpho Radice, Alfredo Camarate e Francisco Soucasaux³.

Soucasaux, em 1902, quatro anos após a inauguração de Belo Horizonte, produziu os primeiros *bilhetes-postais*, ou cartões postais, que mostravam edifícios públicos e vistas da nova cidade. Os postais feitos por ele se tornaram grande sucesso de vendas.

A nova capital atraía gente empreendedora e, dentre tantos que chegaram em 1904, estava Igino Bonfio-li,⁴ um dos pioneiros da fotografia e do cinema em Minas Gerais. No ateliê fotográfico chamado *Photographia Art Nouveau*, empregou por um curto período Francisco Augusto Alkmim, conhecido como Chichico Alkmim.⁵

Alkmim foi um dos fotógrafos mineiros mais importantes da primeira metade do século XX. Foi autodidata, porque, além da própria experiência acumulada, estudou fotografia apenas por meio de manuais. Profissional competente e bem-sucedido, Chichico registrou casamentos, batizados, funerais, formaturas, festas populares e religiosas, fotos de família e personalidades de Diamantina (MG). Hoje suas fotos (figuras 1, 2, 3 e 4) são um precioso acervo iconográfico do Norte de Minas. (SOUZA, 2005)

E foi sob a influência de Alkmim que Assis Horta deu seus primeiros passos na fotografia.



Figuras 1 e 2 – *s/título* (décadas de 1920 e 1930). Autor: Chichico Alkmim.

3. <http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/30p37.pdf> (acesso em 12/08/2015).

4. <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSS5-7WDJYZ> (acesso em 12/08/2015).

5. Cf. RIBEIRO, 2002. Igino Bonfio-li foi também o mestre-fotógrafo de profissionais como Chichico Alkmim que atuou na cidade de Diamantina na primeira metade do século XX. In: BORGES, Maria Eliza Linhares. Resenha do livro *O Olhar Eterno de Chichico Alkmim*.



Figuras 3 e 4 – s/título (décadas de 1920 e 1930). Autor: Chichico Alkmim.

A herança dos antigos estúdios

O *carte-de-visite* surgiu na França em 1854. O processo patenteado pelo fotógrafo André Disdéri consistia em obter de quatro a oito negativos a partir de câmeras de lentes múltiplas que geravam reproduções em uma única folha de papel fotográfico tratado com albúmen. A novidade logo se popularizou entre a elite da época. O *cabinet-portrait* ou *cabinet-size* (figuras 5, 6 e 7), por sua vez, surgiu no final da década de 1860 como uma evolução do primeiro formato e consistia em uma fotografia aproximadamente de 11 x 15,5 cm. Foi em função desse novo tamanho que as fotografias passaram a contar com o maior número de acessórios. O estúdio, por sua vez, se transmuta em camarim e palco onde o fotografado encarna um personagem a ser construído.⁶



Figura 5 – s/título. s/data. Autor: W. C. Bristow.



Figura 6 – s/título. s/data. Autor: P. Austin.

6. MOURA, Carlos E. M. de (org). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983. P.11-12.



Figura 7 – s/título. s/data. Autor: A. H. Javior.

Carlos Lemos (1983) apontou a necessidade do uso de atributos definidores nas representações laicas como sendo subterfúgios para solucionar problemas que vão da legitimação do poder até a superação de longas distâncias. Desde os tempos do Brasil colônia aos dias de hoje, a função dos retratos é valorizada. Em repartições públicas as fotografias são reverenciadas como se as pessoas lá estivessem presentes. E, é claro, sempre os retratos ou a arte de retratar esteve ligada à classe dominante, aos ricos, aos políticos, ao alto clero etc. Essa regra sofreu modificação somente com a descoberta e popularização da fotografia.

A popularização da fotografia chegou ao Brasil a partir da metade do século XIX. Primeiramente a alta burguesia se beneficiou com a nova tecnologia que se dividia em dois tipos de fotografia: a fotografia documental, dedicada às paisagens, às cenas urbanas, aos tipos populares, enfim, voltada à realidade e um segundo tipo, devotada à imaginação, levada pela “licença” criativa, a chamada fotografia artística.

Denúncia social por meio de fotografias. A estética da “digna miséria”

Desde o fim do século XIX o tema da pobreza foi abordado por fotógrafos. Inicialmente era registro documental como no caso de Jacob Hiis (1849-1914) e mais tarde como denúncia social, como nos retratos de Lewis Hine (figura 8), que mostrava o trabalho infantil e o degradante trabalho na construção civil; Dorothea Lange (figura 9) e Walker Evans (figura 10), ambos famosos por fotografar a “depressão nos anos 30”. A esses nomes se juntam Arthur Rothstein (figura 11) exímio retratista, Paul Strand (figura 12), um expoente do realismo fotográfico, e o mais famoso fotógrafo brasileiro, Sebastião Salgado (figura 13) com a sua fotografia política⁷. Esse tipo de tema na fotografia teve seu auge nos anos de 1930 nos Estados Unidos e permanece sendo utilizado até os dias de hoje. Em comum a todos esses fotógrafos, além de terem como tema pessoas em situação de miséria causada por guerras, crises e desastres climáticos, está o fato de suas fotografias serem consideradas obras de arte e eles próprios consagrados artistas.

7. MACHADO, Katia Regina. *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*. PROA revista de Antropologia e Arte. N. 4, vol. 1. Disponível em <http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=52> (acesso em 15/10/2015).



Figura 8 – *Paris gamin*, c.1918.
Autor: Lewis Hine



Figura 9 – *Migrant Mother*, 1936.
Autor: Dorothea Lange

Esses fotógrafos tiveram, em maior ou menor grau, contato com o jornalismo, e suas carreiras se desenvolveram em ambientes muito mais intelectualizados do que era o interior de Minas Gerais nas décadas de 1930/1940, período em que foram realizados os retratos de Assis Horta analisados nesse trabalho.

Outra diferença que deve ser ressaltada é que, ao gerar as imagens de pessoas em situação de miséria, os fotógrafos anteriormente citados se incumbiram da missão de incitar o espectador, distanciado daquelas pessoas, a juntarem-se às causas que combatessem as injustiças provocadas pela miséria retratada.

Em virtude desses aspectos, torna-se importante apontar a diferença de abordagem desse tema por Horta, que, por necessidade financeira, foi obrigado a buscar novas fontes de renda, que o forçou a expandir sua produção em estúdio e a buscar nova clientela entre as pessoas menos favorecidas na sociedade da qual ele mesmo pertencia. Não se pode dizer que havia nisso qualquer tipo de engajamento político ou social. Mas também não se pode concluir que não houvesse. Horta simplesmente usou os recursos materiais que já possuía e o próprio talento, já reconhecidos pela camada mais influente daquela região, para fazer seu trabalho da melhor maneira possível, sem juízo de classe ou preconceito social.



Figura 10 – *Allie Mae Burroughs*, 1930.
Autor: Walker Evans



Figura 11 – *Trabalhador de usina siderúrgica*.
Midland, 1938. Autor: Arthur Rothstein.



Figura 12 – *Rapaz*, 1951.
Autor: Paul Strand.



Figura 13 – *Refugiada de Gondan - Mali*, 1985.
Autor: Sebastião Salgado

Assis Horta, um pioneiro

Autodidata, Horta iniciou-se na fotografia ainda rapaz. Aos 18 anos comprou o antigo Estúdio Werneck, assumindo assim a direção do *Photo Assis*. Horta não dispensava trabalho e não perdia nenhuma oportunidade.

Uma destas oportunidades aproveitadas por Horta foi a proporcionada pelo Decreto nº 21.175, de 21 de março de 1932⁸, que instituiu a carteira profissional para empregados no comércio e na indústria. O Decreto definia também que a fotografia do portador da carteira deveria conter a data em que esta tivesse sido tirada. Em função disso Horta, desde o início de sua profissão em 1935, tirou retratos 3x4 datados (figura 14), em seu estúdio e em estabelecimentos fabris da região.



Figura 14 – *Fotografias 3x4*, feitas entre os anos de 1943 e 1948. Autor: Assis Horta.

8. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21175-21-marco-1932-526745-publicacaooriginal-1-pe.html>> (acesso em 15/09/2015).

Quando os operários recebiam em mãos seus retratos sofriam grande impacto. Para muitos daqueles homens e mulheres, aquele foi o primeiro retrato da vida. Algumas dessas pessoas pediram ao fotógrafo para serem fotografadas novamente, dessa vez acompanhadas pela família e pelos amigos. (HARAZIM, 2014)

Em comparação aos fotógrafos que registraram pessoas em situação de pobreza, Horta se distingue principalmente por seu trabalho não ter motivação denunciatória. Se distingue também pelo fato dos retratados serem os clientes finais e os verdadeiros “donos” das fotografias, diferente da situação dos fotógrafos citados anteriormente, que tinham os veículos de comunicação, agências internacionais, grandes jornais e revistas, como os seus verdadeiros clientes.

Horta manteve várias características dos antigos *carte-de-visite*, inovando no tratamento dado a nova clientela, manteve o cuidado com a luz e o capricho nas poses que outros fotógrafos haviam dispensado somente aos clientes mais abastados. Comparando antigos *cabinet portraits* (figuras 18, 20 e 22) com algumas fotografias de Horta (figuras 17, 19 e 21), podemos verificar que as fotos seguiam o velho padrão herdado dos estúdio franceses e somente se diferenciavam dessas pelo habilidoso tratamento da luz, que dava maior profundidade e contraste na imagem e, claro, pelo próprio tipo social retratado.

Horta montou um guarda-roupa masculino para ajudar os homens (camisa, paletó, gravata, chapéus e lenços de bolso). As mulheres precisavam menos de ajuda, já que se apresentavam mais preparadas para a ocasião, o que não impedia que Horta sugerisse uma flor no cabelo para melhorar a composição. (HARAZIM, 2014)

Além do painel (executado por artesãos locais) que servia de fundo, compunha também o mobiliário do estúdio, cadeiras, um tapete, uma mesinha e um espelho para quem quisesse verificar se estava tudo certo com a aparência. Horta fotografava usando apenas a luz natural e um rebatedor. (HARAZIM, 2014)



Figura 17 – *s/titulo*, c. 1942. Autor: Assis Horta.



Figura 18 – *Manoel José de Castro e Oliveira e sua esposa Guilhermina*, c. 1890. Autor: Victor Sambonha.



Figura 19 – s/título, c. 1942. Autor: Assis Horta.



Figura 20 – s/título, c. 1890. Autor: Leigh.



Figura 21 – s/título, c. 1942. Autor: Assis Horta.



Figura 22 – s/título, c. 1903. Autor: Josef Picek.

Para Osmar Filho (2014), citando Fabris (2004), a pose é sempre uma atitude teatral que define a estética do retrato burguês, utilizada para atender a uma necessidade técnica, já que o retratado deveria permanecer imóvel por um longo tempo de exposição diante da câmera. Colocar-se em pose significaria inscrever-se num sistema simbólico onde: “o indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social”.

Para a interpretação iconográfica e iconológica das imagens aqui expostas, devemos considerar, além das dificuldades técnicas enfrentadas pelos fotógrafos do interior do país na primeira metade do século XX, a também dura vida dos trabalhadores brasileiros naquela época. O Brasil era predominantemente rural e vivia sob uma ditadura.

Em 1º de maio de 1943, o governo de Getúlio Vargas vivenciava o sexto ano do Estado Novo, preocupado em manter o poder e, para isso, reprimia com mão de ferro qualquer tipo de manifestação que pudesse colocar em risco a estabilidade interna. O Governo pregava a união dos brasileiros, realizava obras grandiloquentes e recebia as louvações dos trabalhadores pela entrada em vigor da Consolidação das Leis do Trabalho – a CLT⁹ –, que representava um inegável avanço na relação entre capital e trabalho em voga até então. Ao criar a Justiça do Trabalho, regular o salário mínimo, férias anuais, descanso semanal entre outros benefícios, Getúlio rompeu com um longo período de injustiças sociais e conseguiu, com isso, o apoio da classe trabalhadora. (NETO, 2014)

Foi nesse ambiente de crise econômica e insegurança com relação à guerra que se espalhava pelo mundo que vamos encontrar Assis Horta e seus novos clientes. Em busca de trabalho que garantissem o sustento de seus dez filhos, Horta fazia visitas às fábricas da região, carregando o seu pesado equipamento fotográfico. O fotógrafo criou assim uma série de registros que ultrapassaram a mera dimensão histórico-documental. O retrato do operário (figura 23) faz parte desse conjunto de fotografias extraordinárias realizadas por Horta naquele período. A fotografia se destaca pela escolha do plano, pela beleza da composição e por remeter a fotos do tipo feitas nos Estados Unidos entre as primeiras décadas do século XX, chamadas de “digna miséria” e, ainda, por manter pose clássica dos *cabinet portrait*.



Figura 23 – *s/título*, c. 1943. Autor: Assis Horta.

9. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del5452.htm> (acesso em 15/09/2015).

Na modelação da pose, observamos um enquadramento central, de meio corpo (plano médio), com o retratado de frente e sua cabeça levemente inclinada para a esquerda. O olhar fixo direcionado à direita do ponto de vista do fotógrafo. Os modelos pictóricos sempre serviram de inspiração para a representação burguesa e são também, nesse caso, a inspiração para a pose com a cabeça ligeiramente de perfil. Esse tipo de pose era destinada simbolicamente aos nobres e a outros representantes da elite. Com esse recurso o retrato burguês tentava aproximar-se de um estilo idealizado, procurando evitar uma “frontabilidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina”. (FABRIS, 2004).

A iluminação vinda da esquerda do fotografado cria áreas de claro e escuro que modelam e destacam a figura retratada, criando sombras, meios-tons e claros com uma “certa dramaticidade”. O paletó, emprestado do acervo do fotógrafo, ficou apertado e as mangas curtas não se ajustaram muito bem ao modelo, o que pode provocar a sensação de desconforto em alguns observadores da fotografia. As mesmas mangas curtas do paletó dão maior destaque às mãos fortes e expressivas do jovem trabalhador.

A falta de um botão e a sugestão feita por Horta para que o modelo segurasse o local para “disfarçar” o problema acabou criando uma situação em que o acaso e talento se uniram para criar um belo registro. A mão esquerda do modelo descansa relaxada enquanto a mão direita, em um gesto delicado, segura a casa vazia sem botão. São as mãos fortes de um trabalhador que contrastam tanto com os gestos quanto com as roupas (paletó, chapéu e gravata – indumentária característica das classes mais abastadas). Podemos constatar que Horta usava subterfúgios herdados dos velhos estúdios fotográficos do começo do século, pois segurar a roupa era um recurso usado na tentativa de dar informalidade ou naturalidade à fotografia. São exemplos desse tipo de atitude os *cabinet portrait* das figuras 25 e 26.



Figura 25 – s/título, s/data. Autor: desconhecido.



Figura 26 – Pedro II, c. 1891. Autor: Valery/Paris.

Os traços fortes do rosto e das mãos, realçados pela luz natural que entra pela esquerda e a figura rígida do rapaz, contrastam com o fundo indefinido de uma paisagem artificial. A figura centralizada se destaca do fundo. Uma linha vertical imaginária que se inicia na altura do chapéu, desce pelo rosto, camisa e gravata em direção às mãos, seguindo a dobra do paletó e seus botões dividem verticalmente a fotografia em duas partes quase simétricas. Podemos observar também duas linhas imaginárias horizontais que, de cima para baixo, dividem o quadro em outras três partes. A primeira linha horizontal é formada pelos desenhos do fundo pintado e os ombros do rapaz;

a segunda, também pelo desenho do fundo (um tanto difuso no lado esquerdo da fotografia), pela elegante mão direita e pela dobra do tecido grosso do qual é feita a manga do paletó, na altura do cotovelo esquerdo. A fotografia possui texturas e relevos impressionantes, sendo possível “sentir” a aspereza do tecido do paletó em contraste com o fundo enevoado. A iluminação à esquerda gerou áreas de claro e escuro, destacou o brilho da pele do rapaz e, com isso, ressaltou o aspecto escultural da figura. A composição final, feita de contrastes entre claros e escuros, texturas grossas e finas, destaca a figura dura em relação ao fundo pictórico difuso, criando uma imagem forte, bonita e de grande interesse estético.

A escolha do plano médio, o tratamento de luz baseado em contrastes fortes de claro e escuro, a expressividade da mão e o olhar para o infinito aproximam essa fotografia de Horta também da fotografia *Saturday Night*, de Arthur Rothstein (figura 27), que retrata um elegante jovem negro de Birmingham, Alabama (EUA). Esses registros, feitos, em datas aproximadas, em locais tão distintos, como Birmingham e Diamantina, demonstram que Horta possuía um intuitivo talento para “construir” a encenação do retrato, como nos ensina François Soulages.

Para Soulages (2010) todo retrato seria uma representação e, portanto, não uma prova do real, mas sim o índice de um jogo entre fotógrafo e fotografado, não existindo portanto uma relação neutra. O retrato seria o resultado do “jogo da necessidade das relações de teatro que constituem a vida”, havendo sempre na construção dessa imagem fotográfica, uma encenação construída a partir das escolhas feitas pelo fotógrafo.



Figura 27 – *Saturday Night*. c.1940. Autor: Arthur Rothstein

Complementando esse raciocínio, Fabris (2004) afirma que, após ser inserido no contexto de um estúdio fotográfico, o retratado, através de truques de ateliê (recurso retórico da pose e da indumentária) pré-determinados e inspirados em modelos anteriores, constrói uma imagem teatral de si que lhe confere uma identidade: “Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade”.

Traços intuitivos de modernidade

São notórias as referências estéticas dos retratos de Horta aos *carte-de-visite* e *cabinet portrait*, mas, nesse mesmo conjunto de fotografias que foram produzidas na década de 1940, em retratos onde o plano geral e

o americano foram abandonados para a escolha do plano médio, verificamos uma mudança que nos remete aos retratos de estúdio feitos em cidades maiores, como Rio de Janeiro e São Paulo, entre as décadas de 1940 e 1950, por fotógrafos renomados, como Chico Albuquerque.

A trajetória profissional de Albuquerque no campo fotográfico tem paralelos com a de Horta. O primeiro teve a carreira profissional alicerçada no retrato,¹⁰ embora sua ligação com o cinema preceda a experiência da fotografia. Sob influência do pai, cinegrafista amador, tomou contato com a arte do cinema e, mais tarde, em estúdios feitos com fotógrafos de origem alemã no Rio de Janeiro, Erwin Von Dessauer (1907-1976) e Stefan Rosenbauer (1896-1967), apurou seus conhecimentos. Em pouco tempo Albuquerque obtém pleno domínio das técnicas de iluminação profissional de estúdio e desenvolve a difícil habilidade na direção de cena no trabalho do retrato. (IMS, 2013)

Cabe aqui ressaltar que, entre os anos 1920 e o fim da Segunda Guerra Mundial, houve uma geração de fotógrafos oriundos da Europa Central que aportaram no Brasil na condição de refugiados ou imigrantes, procurando escapar da guerra, da crise econômica e da perseguição racial. Foram esses fotógrafos que, forçados pela situação, trazem para o país as ideias do artista e professor húngaro Moholy-Nagy e as descobertas e maneirismos da chamada “nova visão”. Eram alemães, austríacos, húngaros, dentre outras nacionalidades, que ajudaram a transformar a fotografia no Brasil e influenciaram os fotógrafos brasileiros até então sem acesso às ideias das vanguardas europeias. (LISSOVSKY, 2013)

Foi esse o caso de Albuquerque que, estimulado por Rosenbauer, decide ir para São Paulo onde acaba abrindo um estúdio e filiando-se ao Foto Cine Clube Bandeirante. O espaço ficaria conhecido por reunir um grupo de fotógrafos com ideias contemporâneas e cosmopolitas, reunidos para pensar a nova fotografia.



Figura 28 – Mrs. MacDowell, 1947.

Autor: Chico Albuquerque



Figura 29 – Hilda Hilst, 1952.

Autor: Chico Albuquerque

Albuquerque fotografou diversas personalidades e produziu retratos onde há uma teatralidade realçada pela iluminação com sombras e contrastes e por ângulos inovadores (figuras 28 e 29). Nessas imagens está registrado muito mais do que a fisionomia das celebridades, mas também um pouco de suas identidades.¹¹

Horta também teve atuação nas artes cinematográficas, colaborando em importantes filmes rodados na região de Diamantina: *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965) e *o Homem do corpo fechado* (Schubert Magalhães, 1972). É interessante notar que, no

10. Disponível em <<http://www.chicoalbuquerque.com.br/>> (acesso em 6/11/2015).

11. Disponível em <www.jornaldafotografia.com.br/noticias/a-luz-de-chico-albuquerque/> (acesso em 6/10/2015).

caso de Horta, os retratos aqui analisados foram executados três décadas antes dos feitos por Albuquerque, provavelmente influenciadas muito mais pelas revistas ilustradas da época, como a *O Cruzeiro* e a *A Cigarra*, do que pelo cinema.

As figuras 27 e 29 são retratos femininos que se destacam dos outros por não se enquadrarem na maior parte da produção do fotógrafo divulgada até agora.¹² Além do enquadramento em plano médio ou quase primeiro plano, as retratadas estão bem menos tensas e sérias, como era praxe, sendo que a moça da figura 27 exibe um largo sorriso, coisa raríssima em uma fotografia da época, mas já comum em fotografias de celebridades do cinema e do rádio, como podemos confirmar na fotografia (figura 28) da atriz mexicana Dolores Del Rio¹³, grande estrela em Hollywood, registrada pelo famoso fotógrafo americano de celebridades Edward Steichen nos anos de 1930.

A jovem retratada na figura 27 ocupa o centro da composição e olha de maneira serena para um horizonte à esquerda do observador. Podemos conjecturar que, para essa construção fotográfica, Horta buscou referências em registros fotográficos divulgados nas revistas ilustradas e em fotografias de artistas do cinema, nos moldes da foto de Dolores Del Rio, feita por Steichen.



Figura 27 – *s/título*, c.1942.
Autor: Assis Horta



Figura 28 – *Dolores Del Rio*, c.1930.
Autor: Edward Steichen

A moça retratada na figura 29 ocupa o centro da composição e olha fixamente para o observador. Retratada de um ângulo oblíquo, com seus cabelos presos e seu vestido delicado marcado pelo cinto, remete ao quadro *Retrato de menina*, de autoria de Guignard, realizado em 1936 (figura 30), como muito bem observou a jornalista Dorrit Harazim na edição de número 7 da revista *Zum*. Outro detalhe instigante se concentra na agulha que fecha pudicamente o decote do vestido da moça.

As duas imagens, lado a lado, mostram similaridade na composição, ao mesmo tempo que nos permitem enxergar o grande abismo social que separa as duas personagens. A da pintura, uma jovem bem-nascida, de pele e olhos claros que habita uma grande cidade representada pelos prédios ao fundo, contrasta com a fotografia da moça morena, jovem trabalhadora de uma fábrica nas cercanias de Diamantina, no interior de Minas Gerais. Dois universos diferentes de um mesmo país que se desenvolvia a caminho da modernidade.

12. As fotografias de Assis Horta estudadas nesse artigo fazem parte de catálogos das exposições do fotógrafo e são, por enquanto, os únicos registros divulgados.

13. Dolores Del Rio, atriz mexicana, foi para Hollywood em 1925 onde estreou filmes de sucesso. Edward Steichen eternizou o lado lúdico da atriz neste retrato da Condé Nast Archive.



Figura 29 – *s/título*, c.1942. Autor: Assis Horta.



Figura 30 – *Retrato de menina*, 1936. Autor: Guignard

Conclusão

O grupo de retratos feitos por Horta entre os anos de 1940 e 1943, dentre os quais destacamos os analisados neste artigo, são um interessante objeto de estudo e reflexão na tentativa de situar o fotógrafo dentro da história da fotografia no Brasil. Ao mesmo tempo em que Horta mantinha os cânones do retrato de estúdio, com suas poses rígidas e cenário montado, seus ângulos inovadores, sua direção de cena e seus contrastes de luz e sombra eram lampejos da modernidade que só viríamos a conhecer alguns anos mais tarde, em obras de fotógrafos do naipe de Chico Albuquerque.

Herdeiro da cultura fotográfica do interior de Minas Gerais, aqui representada pelos registros de Chichico Alkimin, o autodidata e talentoso Assis Horta se aproximava intuitivamente dos fotógrafos que fizeram história na década de 1950, esses influenciados pelas ideias da “nova visão” que levaram a fotografia do Brasil à modernidade.

Se as revistas ilustradas ou o próprio cinema foram a mola propulsora no desenvolvimento desses retratos, ainda são questões a serem pesquisadas. O que podemos afirmar com certeza é que o lugar de Horta na história da fotografia deve ser assegurado como elemento de ligação entre a velha tradição fotográfica e a moderna visão, não podendo deixar de observar ainda que Horta inovou ao dar visibilidade à classe operária em retratos de rara beleza.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Chico. **O Estúdio fotográfico Chico Albuquerque**: retrato, publicidade, indústria, arquitetura e documentação urbana (1947-1975). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

ARRUDA, Rogério. **O Ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2013.

BRASIL, Luísa Kuhl. **O retrato como artefato:** relações entre fotografia e cultura material. PPG/PUCRS/CNPq, 2012.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais:** uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis; MORAIS, Isabelle Freire de Moraes. **A encenação no retrato fotográfico:** do “isto existiu” ao “isto foi encenado”. XXIII Encontro anual Compós – Universidade Federal do Pará. 2014. Em http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13_IMAGEM_E_IMAGINARIOS_MIDIATICOS/aencenac_a_onoretratofotogra_fico_2256.pdf (em 10/08/2015).

HARAZIM, Dorrit. **O clique único de Assis Horta.** *Revista Zum.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.7, p.32-55. 2014.

KASES, Leonardo. **Dignidade eternizada em um retrato.** Rio de Janeiro: *O Globo.* Prosa e Verso. P. 6. Ed. 7 de dezembro de 2013.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence:** A descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro:** fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS). 2002.

LISOVSKY, Maurício. **O refúgio do olhar.** A fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940. São Paulo: Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2013.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes:** ensaios sobre fotografia e história. Niterói: Editora da UFF. 2008, p.77.

MOURA, Carlos E. M. de (org.); AMARAL, Aracy A.; LEMOS, Carlos A. C.; BERNADET, Jean-Claude. **Retratos quase inocentes.** São Paulo: Nobel, 1983.

NETO, Lira. **Getúlio (1930-1945):** do governo provisório à ditadura do Estado Novo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

OLIVEIRA, Moracy. **Assis Horta.** *Olhavê.* Disponível em <http://olhave.com.br/2014/06/perfil-assis-horta/> (acesso em 23/01/2015).

PIFANO, R. Quinet. **História da Arte como História das imagens:** a iconologia de Erwin Panofsky. *Revista de História e Estudos Culturais.* Vol. 7. Ano VII, n.3. 2010.

RODRIGUES, Afonso (org.). **A fotografia no Museu Mariano Procópio.** Juiz de Fora: Funalfa. 2012.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia:** perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUZA, Flander de. ALKMIM, Verônica. Org. **O olhar eterno de Chichico Alkmim.** Belo Horizonte: Editora B, 2005.

Rosângela Rennó e as fotografias de casamento: uma possível crítica de gênero

Suzana da Costa Borges Longo¹

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo

Esta pesquisa objetiva investigar as relações que se tecem na arte contemporânea entre fotografia e gênero. Para tanto, escolheu-se como objeto de estudo três trabalhos de Rosângela Rennó: *Afinidades eletivas* (1990), *Afinidades eletivas e relações perigosas* (1990) e *Cerimônia do adeus* (1997-2003). A artista visual trabalha a partir da apropriação de fotografias descartadas, e todas estas obras foram realizadas com fotos produzidas para formação de álbum de casamento. Apesar de Rennó não se posicionar como feminista, entende-se que fatores presentes nestas obras tais como a escolha do tema, o material de trabalho (imagens que possuem usos sociais) e o teor do tratamento empregado podem contribuir para uma análise que investigue os potenciais significados críticos dessas obras a comportamentos dominantes de gênero. Portanto, a partir da articulação entre teorias antropológicas feministas e análises críticas artísticas, será desenvolvida uma leitura destes três trabalhos de Rosângela Rennó como possíveis críticas de gênero à instituição tradicional do casamento, partindo-se do pressuposto de que esses trabalhos provocam a subversão dos sentidos iniciais das fotografias apropriadas de que são constituídos.

Palavras-chave: Rosângela Rennó; Fotografia; Casamento; Subversão; Crítica de gênero.

Introdução

Devido às grandes evoluções técnicas pela qual passou a fotografia nas últimas décadas, e também ao uso que a sociedade de massa fez dela, observamos que atualmente parte considerável da humanidade tem acesso a um aparelho de tirar fotos (FLUSSER, 2011, p.77). Já em 1888 o slogan da Kodak que dizia “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”² marcou o início da popularização dos aparelhos fotográficos analógicos, com o primeiro aparelho portátil e todo o processo de revelação a encargo da empresa, não mais do fotógrafo. Desde então, as máquinas tornaram-se cada vez mais acessíveis: automáticas, portáteis e de baixo custo. Como afirma Susan Sontag: “O gosto popular espera uma tecnologia fácil e invisível. Os fabricantes garantem a seus clientes que tirar fotos não requer nenhuma habilidade ou conhecimento especializado, que a máquina já sabe tudo e obedece à mais leve pressão da vontade” (SONTAG, 2004, p. 24).

Este fenômeno tecnológico criou uma infinidade de imagens capturadas circulando pelo mundo (FLUSSER, Op. Cit., p.78). E é através da coleta e da apropriação dessa profusão de imagens produzidas por amadores (ou fotógrafos de estúdios pequenos) que a artista visual brasileira Rosângela Rennó constitui seu material de trabalho. Como boa leitora de Flusser³, compartilha a ideia de que o mundo já está sobrecarregado de ima-

1. Mestranda em Estudos Contemporâneos da Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: suzana.cbl@hotmail.com .

2. Ver em http://www.kodak.pt/ek/PT/pt/About_Kodak/Our_Company/Histoire_de_Kodak.htm, site acessado em 04 de agosto de 2015.

3. “Outra leitura importante da época [anos 80] foi o delicioso *A filosofia da caixa preta*, de Vilém Flusser.” Depoimento da artista cedido a Paulo Herkenhoff em 10 de

gens. Assim, trabalha a partir de fotografias que já existem, não cria nenhuma outra nova, não fotografa. Inicia seus primeiros processos artísticos na década de 80, utilizando fotos de álbuns de família que seriam descartadas pelos seus portadores.⁴ Esta prática de apropriação de fotografias descartadas irá acompanhar toda sua obra posterior.

Sobre o caráter de apropriação, Hal Foster (2014, p. 140) afirma que “em sua revelação da ilusão, a arte da apropriação pede ao observador para olhar através de suas superfícies criticamente”. Característica comum na produção artística contemporânea, a criticidade dos discursos nas obras de arte se faz presente também em toda a produção artística de Rennó. Em 1993 ela afirma: “gosto muito de ter a consciência de ser perversa com o código fotográfico, a sociedade, o rosto, a realidade. Talvez o desejo de mudar a realidade de certo modo” (HERKENHOFF, Op. Cit., p.1). Críticas sociais contundentes com questões de classe e gênero aparecem constantemente na sua produção, como se pode analisar em trabalhos como *Série cicatriz* (1996), *Cerimônia do adeus* (1997-2003), *Série vermelha - militares* (2000), *Afnidades eletivas* (1990), *Atentado ao poder* (1992), *Série Vulgo* (1998), *Série imemorial* (1994).

Assim, esta pesquisa pretende investigar especificamente as relações que se tecem entre o trabalho de Rosângela Rennó e uma perspectiva crítica de gênero. Para tanto, escolheu-se como objeto de estudo três trabalhos da artista: *Afnidades eletivas* (1990), *Afnidades eletivas e relações perigosas* (1990) e *Cerimônia do adeus* (1997-2003), todos realizados a partir de fotografias produzidas para formação de álbum de casamento. A despeito da artista não se posicionar como feminista, entende-se que determinados fatores presentes nestas obras podem contribuir para uma análise das mesmas como potenciais críticas a comportamentos dominantes de gênero.

Dentre estes fatores, primeiramente, tem-se a recorrência de temas diretamente associados à categoria “mulheres”⁵. Observa-se que questões como casamento, bruxas e contos de fadas estão presentes em seus trabalhos iniciais e muitos de seus títulos evocam as categorias de gênero de “mulheres” e “homens”: *Homem e Mulher* (1991); *Mulheres iluminadas* (1988); *A bela e a fera* (1992); *Série Conto de Bruxas* (1988); *A mulher que perdeu a memória* (1988); *Os homens são todos iguais* (1990); *Afnidades eletivas* (1990), *Afnidades eletivas e relações perigosas* (1990); *Cerimônia do adeus* (1997-2003).

Como segundo fator, tem-se a questão do processo artístico de Rennó, caracterizado pela apropriação de imagens que possuem usos sociais, mas que foram deslocadas deste lugar e função para posteriormente compor a obra. Isto implica na natureza do material de trabalho utilizado pela artista que, neste caso, constitui-se por fotografias produzidas para formação de álbum de casamento (que deveriam ser integrantes do conjunto, mas foram descartadas), carregando a produção artística de toda uma carga simbólica, afetiva e sociológica.

Por fim, o tratamento empregado pela artista - processos como turvamento, apagamento e justaposição de imagens - cria possibilidades de se pensar sua produção não como a endossar e afirmar os significados e usos anteriores, mas, ao contrário, a subverter e desconstruir os mesmos (TVARDOVSKAS, 2008).

Rosângela Rennó e as afinidades

O trabalho intitulado *Afnidades eletivas* (1990) é composto por duas fotos em transparência de dois casamentos diferentes, cujas imagens foram intercaladas e postas dentro de uma redoma de vidro, imersas em óleo. O fato das duas fotos de casamento estarem intercaladas e serem transparentes provoca uma fundição entre as imagens e, dependendo do lugar onde o observador se encontra, há uma *troca de casais*, o que “promove a própria negação do que prega cada transparência em separado (símbolo do casamento monogâmico, heterossexual e indissolúvel)” (CHIARELLI, Op. Cit., p. 236).

agosto de 1996 e publicado em HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. In Rosângela Rennó. São Paulo: Edusp, 1996, p. 12. Disponível em <http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/PHerkenhoff96port.pdf>

4. Informações extraídas dos sites http://www.rosangelarenno.com.br/bem_vindo e http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm, em 17 de agosto de 2015.

5. Entendendo-se aqui a categoria “mulher” sobre um viés crítico, com o cuidado de não se deixar a categorização paralisar os significados múltiplos e cambiáveis dos sujeitos mulheres. BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

O título é exatamente o mesmo de uma pintura (1933) de René Magritte, constituída por um ovo gigante preso dentro de uma gaiola. Ambos os trabalhos coincidem não só no título, mas também no formato visual que adquirem, estruturas abauladas na parte superior e de base circular. Sugere-se assim uma intenção de assemelhar e criar aproximações entre as respectivas imagens: a cena de casamento e o ovo preso na gaiola. O termo ainda é encontrado também em um romance homônimo (1809) de Goethe, que retrata um *quarteto* amoroso ligado por atrações inevitáveis.

Por fim, apesar de serem objetos valorizados por nossa sociedade, essas fotografias foram mergulhadas em óleo (que as estragará, e que provoca uma aparência turva e desagradável). Todas essas referências e indícios aqui interpretados podem ser considerados como férteis possibilidades de que *Afinidades eletivas* de Rennó contenha uma abordagem crítica em relação ao matrimônio, ora com referências irônicas e subversivas a suas estruturas, ora tratando o tema como sombrio e pesado, a contrapelo dos discursos dominantes a respeito do mesmo.



Figura 1 - *Afinidades eletivas*, 1990. Rosângela Rennó. Fotografias, óleo mineral, mármore, alumínio e vidro.

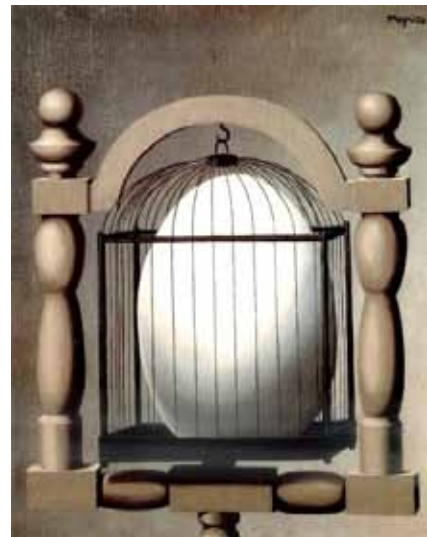


Figura 2 - *Afinidades eletivas*, 1933. René Magritte. Óleo sobre tela.

Há também um trabalho intitulado *Afinidades eletivas ou relações perigosas* (1990), realizado com as mesmas imagens que o anterior, *Afinidades eletivas* (1990). Trata-se de uma “única” fotografia de casamento realizada a partir de duas imagens de dois casais diferentes. Em virtude de um processo cunhado pela artista de “fotografia bidimensional”, que consiste na colocação de “uma prancha de plástico com ranhuras da mesma largura das ranhuras feitas nas imagens” (HERKENHOFF, Op. Cit., p.10), obtém-se um efeito que, por vezes, impede a leitura simultânea das duas imagens, ou outrora, *mescla* partes de ambas, a depender do movimento do observador. Nesta obra, como na anterior, há uma brincadeira visual em que, a depender de onde se olha, avista-se um casal de duas noivas, de dois noivos, dos pares cruzados, ou até mesmo de três pessoas.



Figura 3 - *Afinidades eletivas*, 1990. Rosângela Rennó. Fotografias, óleo mineral, mármore, alumínio e vidro.



Figura 4 - *Afinidades eletivas e relações perigosas*, 1990. Fotografia analógica. Rosângela Rennó.

Uma mesma análise crítica pode ser feita ao observarmos a série de trabalhos *Cerimônia do adeus* (1997 a 2003). Esta série é composta por quarenta imagens de diferentes casamentos, que foram digitalizadas a partir de um arquivo de negativos adquirido em Cuba, em 1994. São noivos e noivas recém-casados num registro da última cena deste ritual de passagem: o tradicional momento da despedida dos noivos após a cerimônia religiosa, quando saem da igreja e, já dentro de seus carros, acenam em despedida aos convidados (e à câmera fotográfica) rumo à noite de núpcias.

Cada imagem refere-se a um casamento diferente. É importante lembrar que, originalmente, cada fotografia dessas foi o registro de um momento considerado único para quem o viveu, geralmente produzida para ser guardada com esmero em um refinado álbum de casamento, que permanece preservada com cuidado no interior da estante da sala de visitas, para ser mostrada apenas aos íntimos, como lembrança material do acontecimento mais importante de sua vida. Porém, todo esse esmero e valorização transformam-se, espantosamente, através do olhar e interferência do fazer artístico de Rennó, em um retrato coletivo e quase homogêneo de casamentos repetidos à exaustão e expostos em paredes públicas de galerias e museus.

A insistência dos quarenta vestidos de noiva, copiosamente brancos e incansavelmente acompanhados de véu e grinalda, bem como a reiteração persistente desse momento específico do ritual, em que os casados despedem-se dos convidados, repetido à quadragésima vez nas paredes, pode fazer pensar sobre a incoerência de se tomar por único e pessoal um evento tão formatado e convencional, que acontece igualmente na vida de quase todas as pessoas, e que constitui-se de regras e ritos tão uniformes que mal abre brechas para aparecimento de atos, sentimentos e significados autênticos e pessoais.

A possibilidade de um sentido crítico e de desconstrução nesta obra também é reforçada pelo tratamento que a artista emprega nas fotos colecionadas. Por tratar-se de fotografias que em sua maioria estavam fora dos padrões técnicos (daí um dos motivos do descarte) e inclusive passível de terem chegado às mãos da artista já desgastadas pelo tempo (devido a más condições de armazenamento), pode-se afirmar que o material de trabalho de Rennó constitui-se por imagens precárias. Não obstante, Rosângela Rennó apaga ainda mais as imagens que obteve, criando um efeito de “camada sobre camada” em suas superfícies, as tornando ainda mais nebulosas. É possível perceber nesta série *Cerimônia do adeus* um apagamento de partes, seja pela via do escurecimento, seja pela do clareamento excessivos. Também fica evidente outras manipulações sobre

o material, como as forjadas dobras no papel, dividindo cada sessão em quatro, oito, ou mais. Essas imagens estão como que veladas, evocando uma lembrança fugidia e quase desaparecida.



Figura 5 - *Série Cerimônia do Adeus*, grupo 6, 1997-2003. Quatro fotografias digitais, laminadas sob acrílico 50 x 68 cm, cada. Rosângela Rennó.



Figura 6 - *Série Cerimônia do Adeus*, grupo 10, 1997-2003. Quatro fotografias digitais, laminadas sob acrílico 50 x 68 cm, cada. Rosângela Rennó.

Ainda, o próprio título sugere ironia, já que pode ser entendido ambigualmente: “adeus”, por se tratar da despedida dos noivos dos familiares, em direção às núpcias; mas também “adeus” num sentido mais catastrófico e cruel. Esse sentido é reforçado pela existência de um livro homônimo, escrito por Simone de Beauvoir, em que a filósofa feminista dedica-se inteiramente a narrar os últimos anos de vida de seu companheiro Jean-Paul Sartre, em virtude de seu falecimento⁶.

Em meio a todos esses processos, a visão das imagens presentes nas fotografias fica tão dificultada que põe em xeque a própria naturalidade com a qual costumamos olhar as (infinitas) imagens do mundo. Toda essa nebulosidade, apagamento, justaposição faz com que essas imagens não sejam facilmente lidas e codificadas (portanto esquecidas) mas, ao contrário, nos força a pousar novamente o olhar sobre as superfícies, nos força a buscar novas recodificações de sentidos. O que Rennó faz é interferir nessas imagens, produzindo veladuras, apagamentos, escurecimentos, segundo a própria artista, “para forçar o espectador a buscar a imagem no limite da visibilidade”, convidando-o a reconstruir as imagens mentalmente, a partir de seu próprio referencial, “desviando-se do puro estímulo visual” (*Rosângela Rennó: depoimento*, 2003, p. 16 e 13, respectivamente). Suas obras invocam “um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais” que fazem com que os espectadores sejam “impulsionados a refletir sobre os assuntos sociais”⁷ (MELENDI, 1997, p. 24)

Rosângela Rennó e o casamento

Partindo-se do pressuposto de que, para uma melhor entendimento do próprio trabalho de Rosângela Rennó, é necessário compreender os contextos, origens e significados do material de trabalho que ela utiliza, realiza-se agora uma breve análise sobre alguns aspectos históricos e antropológicos da fotografia de casamento e da cerimônia de casamento em si.

6. BEAUVOIR, Simone. *Cerimônia do adeus*. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1974. No prefácio do mesmo lê-se “Eis aqui meu primeiro livro - o único certamente - que você não leu antes que o imprimissem. Embora todo dedicado a você, ele já não lhe concerne.”

7. MELENDI, Maria Angélica. “Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória” In *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac y Naify, 2003.

Sobre os usos e funções sociais da fotografia, Rennó faz uma reflexão sobre os “ciclos de vida” de uma fotografia. Em depoimento, afirma que:

Elas nascem, cumprem sua função durante um certo tempo e depois morrem. Então comecei a me perguntar: qual o destino de uma imagem produzida? O que seria o ciclo de vida dessa imagem? Como circula? Quando ela ‘caduca’ ou perde a validade? Qual é o circuito onde está inserida? Que papel ela cumpre dentro desse circuito?

Todos os trabalhos da artista aqui analisados foram feitos a partir de fotografias de casamento, que é, provavelmente, uma das instituições sociais mais antigas e apresenta-se em diversas sociedades como um ritual de grande prestígio. Devido a sua importância, o casamento é um evento que os envolvidos consideram digno de memória. Daí a importância de se registrar esta cerimônia. Dado o aumento das facilidades técnicas que a fotografia vem apresentando desde 1888, quando da popularização do aparelho fotográfico, não é de se espantar que desde então o principal meio de se obter esse registro seja a fotografia. A partir dos anos 40 do século XIX, os registros fotográficos de casamento passam a ter um álbum próprio, onde cada cena da cerimônia é retratada (ANDRADE, 1990).

Muito já se disse sobre a função de registro da fotografia. Sobre sua capacidade de mostrar o real, captá-lo ou comprová-lo. Roland Barthes chega a afirmar que na fotografia nunca se pode negar que a coisa esteve lá, toda fotografia seria um certificado de presença⁸. Em contraponto, Philippe Dubois insiste na ideia de que a fotografia não é um “espelho do real”, tampouco um engodo dele, mas antes funciona como “traço de um real”⁹. André Rouillé analisa como o entendimento da fotografia como documento pôde se dar apenas até o último quarto do século XX, quando outras tecnologias surgem para suprir as novas demandas de verdade da sociedade da informação, e a fotografia passa a ser entendida como expressão artística¹⁰. Por sua vez, Bourdieu afirma que “se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados ‘realistas’ e ‘objetivos’”¹¹.

Essas fotografias de que a artista se apropria foram criadas - clicadas e reveladas - com o intuito de registrar um acontecimento socialmente importante, com o intuito de verdade, de documento. Sobre a fotografia ser uma importante ferramenta de registro e memória de cerimônias e rituais sociais, Bourdieu afirma:

Se se aceitar, com Durkheim (1995), que as cerimônias têm por função reanimar o grupo, percebe-se por que a fotografia deve estar associada a elas, já que provê os meios para eternizar e solenizar estes momentos intensos da vida social, em que o grupo reafirma a sua unidade. No caso dos casamentos, por exemplo, a imagem que fixa para sempre o grupo reunido, ou melhor, a reunião de dois grupos, inscreve-se de forma necessária num ritual cuja função é a de consagrar, ou seja, sancionar e santificar a união entre dois grupos através da união de dois indivíduos. Não é por acaso que a ordem em que a fotografia foi introduzida no ritual das cerimônias corresponde à importância social de cada uma delas. A mais antiga e a mais tradicional fotografia, como explica J.-P. A. (nascido em Lesquire em 1885), é a fotografia de casamento. (Op. Cit. BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire, 2006, p. 32)

Nos álbuns de fotografias de casamento, existe uma padronização dos momentos escolhidos para serem fotografados. Há elementos deste ritual que devem estar registrados nas fotografias, atestando a legitimidade da cerimônia: as assinaturas e a pose com os padrinhos, no casamento civil; a entrada e saída da igreja, as alianças, o juramento, no casamento religioso; as fotografias com os familiares, o corte do bolo, o estouro do champanha, na festa (FELICIANO, 2005).

8. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2005.

9. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

10. ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

11. BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965, p.109.

Em latim o verbo *casar* apresentava dois sentidos distintos, a depender do gênero a que se referia: para o homem, significava “conduzir a mulher (para casa), comandar”; enquanto que para a mulher significava “cobrir-se com um véu, velar-se, recolher-se, ocultar-se” (BRANDÃO, 1999, p. 222; 1993, p. 72-74). Na Grécia antiga o casamento era dado como uma espécie de sequestro, rapto da mulher. No casamento greco-latino, o “rapto” era substituído simbolicamente não só pela fuga simulada da noiva, mas também pelo gesto do marido em tomá-la nos braços e colocá-la dentro do seu novo lar. Nos casamentos contemporâneos, ocorrem dois fatos similares que retomam tal simbolismo: o atraso da noiva e sua chegada às núpcias carregada pelo marido (BRANDÃO, 1999, p. 223).

O casamento cristão ocidental é uma cerimônia comumente dividida em três partes: o contrato civil (jurídico), a cerimônia religiosa (religioso) e a celebração festiva (secular). As fotografias com as quais Rennó trabalha nos três trabalhos aqui analisados foram clicadas no momento da cerimônia religiosa, como se constata pela presença em ambas do traje típico de “vestido de noiva”, bem como pelas específicas cenas de “despedida dos noivos”, que acontecem tradicionalmente após a saída da igreja. Soma-se a isso o fato de que até algumas décadas atrás não era considerado de bom tom fotografar o ritual secular (a festa)¹².

O casamento é entendido como um evento único para quem o vive – ou pelo menos incomum¹³. A despeito disso, percebe-se que esta cerimônia reencena sempre um exato mesmo ritual, com vestimentas, símbolos, ações, lugares e discursos padronizados, repetindo-se igualmente a cada vez. Essa característica de repetição sistemática dos elementos do casamento pode ser relacionada ao conceito de *performatividade* desenvolvido por Judith Butler, em que papéis de gênero são entendidos não como inatos, ou ligados ao ‘corpo biológico’, mas como performance social de conformação dos atos à determinado gênero (feminino ou masculino). Seria uma espécie de teatralização que, pela insistente repetição, torna-se um hábito - com aparência de natural (BUTLER, 2003). O próprio casamento é o lugar por excelência de construção da divisão binária das identidades, onde as diferenças entre os papéis de gênero se exacerbam. Contata-se esse fato tanto nos ritos da cerimônia, quanto na dinâmica de divisão sexual do trabalho do casal brasileiro tradicional.

Na cerimônia, a extrema feminilização da mulher se dá pelo fato de a noiva estar invariavelmente trajada em vestido “de princesa” - de maquiagem feita, penteado no cabelo, unhas pintadas, sapato de salto alto e fino, joias nos dedos/orelha/pescoço - e ainda adotar uma postura passiva durante o evento, pois ela é encaminhada pelo pai até o altar/ é carregada no colo do recém-marido ao chegar no quarto de núpcias/ tem seu véu é carregado pelas daminhas de honra. Ao passo que, ao contrário, o homem tem sua figura de masculinidade amparada pela sobriedade da vestimenta - composta apenas por terno e gravata de cores sóbrias, sem portar no corpo adornos ou mesmo realizar grandes produções em salão - e pela postura ativa durante a cerimônia, já que ao mando do “pode beijar a noiva” proferido pelo padre, é ele o sujeito da frase e autor da ação, também é ele (assim como os outros homens) quem tira a noiva para dançar a valsa e a conduz (e não o contrário) e é ele quem carrega a noiva no colo, ao entrar no quarto de núpcias, como se ela não pudesse/fosse capaz de entrar com as próprias pernas.

Assim, o matrimônio baseia-se na aliança conjugal e no mútuo e irrevogável acordo (até o divórcio) em que os noivos livremente entregam-se um ao outro. Este vínculo é simbolizado pela troca de anéis, que denomina-se, não por acaso, de “alianças”. Muitos outros são os símbolos contidos neste ritual. Segundo Jorge Viana Santos:

O casamento cristão consiste numa cerimônia altamente simbólica. Três desses símbolos são: o véu, o vestido, as flores - todos, como se nota, relacionados à noiva que, como vimos, é a figura principal do casamento. Pode-se dizer que os fotógrafos têm consciência do valor simbólico desses elementos, pois sempre buscam enfatizá-los de tal ou qual modo na composição. (SANTOS, 2009, p. 141)

12. “Fotografar grandes cerimônias é possível porque – e apenas porque – essas imagens captam comportamentos que são socialmente aceitos e socialmente regulados, ou seja, já solenizados. Nada além do que deve ser fotografado pode ser fotografado”. Em seguida, Bourdieu relaciona a fala de um entrevistado: “Não, o fotógrafo nunca tira fotografias do baile. Isso não tem valor aos olhos das pessoas. Nunca vi nenhuma (J. L.)”. BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire. “O camponês e a fotografia”. In Revista de Sociologia e Política, 26, 2006, p. 34.

13. O divórcio foi instituído na Legislação Brasileira apenas em 1977 e, ainda, a eliminação de trâmites burocráticos que dificultavam sua realização só foi legalmente estabelecido em 2010, com uma mudança na Legislação. E apesar de dados do IBGE mostrarem que em 2010, 25% dos casamentos acabam em divórcio, esse fenômeno é ainda muitíssimo recente, e as fotografias com que Rennó trabalha são anteriores a esse período.

O véu, como já mencionado, faz referência ao recolhimento da mulher ao lar. Se levar-se em conta o fato de que, até os dias atuais, os serviços domésticos - tais como limpeza geral da casa, cuidado e limpeza das roupas, preparação de alimentos e refeições, cuidado e responsabilidade pelos filhos - são majoritariamente tarefas que ficam delegadas às mulheres, faz muito sentido ainda que os véus sejam utilizados, e muitos aspectos do ritual originário, remontando à idade greco-romana, se mantenham. Segundo pesquisas estatísticas realizadas pela Fundação Percebe Abramo, em 2010, em território nacional, a jornada semanal média de trabalho doméstico das brasileiras (incluindo as que também trabalham fora) é de 29 horas e 21 minutos. A média dos brasileiros é de 8 horas e 46 minutos, segundo auto-declarações - ou 6 horas e 15 minutos, segundo o relato das mulheres. Uma diferença de mais de 350%. Apesar da discrepância na prática, no discurso aparece um desejo diferente: 84% dos homens e 93% das mulheres hoje acreditam que "homens e mulheres deveriam dividir por igual o trabalho doméstico".¹⁴ Informações como esta são muito pertinentes para se pensar como as sociedades ocidentais, centrando-se essa análise no Brasil, organizam-se e definem suas regras de conduta e divisão de trabalho pelo viés do gênero.

O vestido, que é um dos elementos mais importantes, tem seu significado representado pela cor branca e faz referência a uma suposta virgindade da mulher, ou seja, sua ausência de experiências sexuais, ao menos no que se entende por ato sexual tradicional e "oficial" (heterossexual e de penetração vaginal, com o consequente rompimento do hímen). Aqui vale lembrar que tal conceito de virgindade, devoto da ideologia cristã e católica, parte do pressuposto da heterossexualidade compulsória, e de que existe apenas um tipo de ato sexual, ignorando e reprimindo violentamente a existência de todas as outras múltiplas possibilidades de sexualidade e de práticas sexuais.

As flores teriam uma significação próxima da cor do vestido, ao que Brandão (1999b, p. 224), afirma: "Não é por mero acaso (...) que o símbolo central da virgindade seja a flor e é extremamente significativo que a consumação do matrimônio, a destruição da virgindade, se denomine defloração."

O casamento ainda seria o momento em que a mulher sai do controle do pai e passa ao controle do pai social, o marido, o que é simbolizado pela caminhada que a noiva faz com o pai em direção ao altar, e em que o pai entrega a filha para o futuro esposo. Esse simbolismo não é gratuito e baseia-se em uma acepção de casamento que é muito antiga e foi amplamente estudada pelo antropólogo Lévi-Strauss, conforme afirma Gayle Rubin em seu autoexplicativo título "O tráfico de mulheres: notas sobre a 'economia política' do sexo". Neste texto, lê-se: "Lévi-Strauss acrescenta a ideia de que os casamentos são uma forma elementar de troca de presentes na qual as mulheres são o mais precioso dos presentes" (RUBIN, 1986, p. 12).

Por fim, coloca-se também uma abordagem pouco usual sobre o casamento, em que o antropólogo Claude Lévi Strauss levanta e analisa hipóteses pouco românticas sobre essa prática social. Ele afirma que "nas sociedades modernas, razões morais, religiosas e econômicas conferem ao casamento monogâmico um estatuto oficial (não sem proporcionar toda espécie de meios para contornar a regra: liberdade pré-nupcial, prostituição, adultério)" ou "o casamento interessa não tanto a pessoas privadas [...] mas antes a: famílias, linhagens, clãs; e é entre esses grupos, não entre as pessoas, que o casamento cria um laço", e ainda, como estopim "Durante séculos, a moral cristã teve o comércio sexual por um pecado, se não se produzisse dentro do casamento e com a finalidade de fundar a família [...]. Na maior parte dos casos, o casamento nada tem que ver com o prazer dos sentidos, pois existe toda a espécie de possibilidades a esse respeito, fora do casamento e por vezes em oposição a ele" (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 77, p. 79 e p. 84, respectivamente).

Portanto, constata-se que uma série de associações entre estudos antropológicos e históricos sobre casamento podem ser traçados, a fim de se obter novas interpretações a respeito dos três trabalhos artísticos produzidos pela artista visual Rosângela Rennó aqui analisados. Por ora, este artigo finaliza suas considerações,

14. Informações disponíveis em <http://csbh.fpabramo.org.br/node/7250>. Site acessado em 20 de novembro de 2015.

abrindo caminho para um leque de possibilidades de interpretações da obra desta artista, e fazendo referência a uma passagem muito conhecida da bíblia: “Portanto deixará o homem a seu pai e a sua mãe, e unir-se-á à sua mulher, e serão ambos uma só carne” (Gênesis 2:23-24).

Considerações finais

Conclui-se assim que, a despeito de a artista não declarar intenções de produzir um discurso crítico a respeito de gênero em seus trabalhos, muitos fatores presentes nessas obras possibilitam uma tal análise e interpretação. Fatores aqui esmiuçados como a escolha do tema, do material de trabalho e do teor empregado na manipulação do mesmo podem contribuir para tal análise.

O tema “casamento” é tratado por Rosângela Rennó não de maneira a endossar concepções dominantes a respeito dos papéis a serem desempenhados por homens e mulheres, ou de exaltação do matrimônio e da formação familiar, mas, ao contrário, de maneira irônica, subversiva e, por muitas vezes, pessimista e pesada. Rennó provoca uma subversão dos sentidos iniciais das mesmas, uma resignificação de códigos, tão recorrente ao longo de toda sua produção artística, denotando seu teor crítico.

Suas obras perturbam as “origens” dessas fotografias, perturbam os significados unívocos de tais práticas sociais (casamento como ritual social de extrema importância, legitimidade, conduta ética, bondade, felicidade).

Referências

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. **Sob o signo da imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX**. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense (UFF) em 1990. Professora orientadora: Rachel Soihet.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2005.

BEAUVOIR, Simone. **Cerimônia do adeus**. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1974.

BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire. “O camponês e a fotografia”. In **Revista de Sociologia e Política**, 26, 2006, p. 31-39.

_____. **Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie**. Paris: Minuit, 1965.

BRANDÃO, Junito Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1999, vol.2.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.

FABRIS, Annateresa. “O outro eu”. In **CCSP – 91: Produções recentes**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1992.

FELICIANO, Luiz Antonio. **Olhares comuns: possibilidades antropológicas nas fotografias de casamento dos fotógrafos amadores**. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2005. Professor orientador: Etienne G. Samain.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GÊNESIS. In: A **BÍBLIA**: tradução ecumênica. São Paulo: Paulinas, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. "Rennó ou a beleza e o dulçor do presente". In **Rosângela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1996.

JAREMTCHUK, Dária. **Ações políticas na arte contemporânea brasileira**. Concinnitas, Rio de Janeiro, UERJ, v. 1, n.10, p. 86-95, jul. 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Família, casamento, parentesco. In **O olhar distanciado**. São Paulo: Edições 70, 2010.

RENNÓ, Rosângela. **RENNÓ, Rosângela: O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac y Naify, 2003.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó: depoimento**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2003.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

RUBIN, Gayle: "El Tráfico de Mujeres: notas sobre la 'economia política' del sexo", **Nueva Antropología**, Vol. VIII, n. 30, México, 1986.

SANTOS, Jorge Viana. Fotografia, memória e mito: o álbum de casamento como recriação imagética de um rito social. **Revista Estudos da Língua(gem)**, Vitória da Conquista, v. 7, n. 1, p. 133-152, jun- 2009.

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

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó**. Tese de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (UNICAMP) em 2008. Orientadora Profa. Dra. Luzia Margareth Rago.

Sites (acessados em 17 de novembro de 2015):

http://www.kodak.pt/ek/PT/pt/About_Kodak/Our_Company/Histoire_de_Kodak.htm

http://www.rosangelarenno.com.br/bem_vindo

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

A fotografia como processo paralelo e autônomo - revisitando Flusser

Leandro Furtado¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

Aqui uma breve análise da fotografia em seu caráter artístico e poético a partir de estudos do filósofo Vilém Flusser (Praga, República Checa, 1920 - 1991), quando o mesmo pensava as nossas relações culturais dentro da dialética texto-imagem no Ocidente. Tentaremos mostrar neste ensaio algumas relações existentes entre pensadores e artistas diante deste tema, a ponto de abrir novos caminhos para entender a fotografia, entendendo a arte. Trataremos também, aqui, a uma disposição do pensar e do fazer artístico, e mais, especificamente, na interação entre fotografia e do fotografar. Para esta revisão, não somente devemos dispor os dados e fatos historiográficos construídos relacionados entre fotografia e demais produções artísticas, mas clarear sobre o que nos foi antes disposto como artístico e poético e o que veio a ser chamado e feito depois, digo, do que chamamos arte desde antes do surgimento da linguagem qual aqui tratamos, a fotografia e o que ela veio a nos fazer repensar e reconstruir a nossa atualidade.

Palavras-chave: Fotografia; Vilém Flusser; Filosofia.

Trataremos aqui uma disposição do pensar e do fazer artístico, e mais, especificamente, da foto e do ato de fotografar. Nesta disposição, uma proposta a rever a instância desta linguagem enquanto posição diante de uma historiografia da arte.

Para esta revisão, não somente devemos dispor os dados e fatos historiográficos construídos relacionados entre fotografia e demais linguagens artísticas, mas clarear sobre o que é antes o artístico e o que veio depois, digo, do que chamamos arte desde antes do surgimento daquela específica linguagem qual aqui tratamos, a fotografia.

Temos consciência de que a Poética de Aristóteles pode não somente ser de difícil apreensão como assim mesmo pode se fazer de uso de persuasão, de tão fáceis e claras em certos momentos de leitura. De nada queremos aqui dispor todas as colocações do grande pensador e filósofo de Estargira, mas atentar ao que ali, nos seus estudos, nos propõe a pensar ou a refletir em seu reflexo na atualidade artística, como por exemplo, qual é a relação de distanciamento, ou aproximação, que há entre a experiência poética, a experiência humana e a experiência real do mundo.

Abrindo um dicionário grego vão aparecer os significados de *poiein* como agir, produzir.

- Mas o que o *poiein* quer dizer essencialmente?

Sem dúvida nenhum agir.

Aqui está a questão.

Na tradução para o latim, o *poiein* foi entendido de duas maneiras:

1. Leandro Furtado é Artista Plástico, Professor de Artes e Pesquisador com Mestrado (2008-2010) e em Doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ, RJ). Graduou-se pela UFJF em 2004. Foi Professor de Artes do IAD-UFJF (2004-2005), UNIPAC (2005) e EBA-UFRJ (2009-2010). Tem experiência na área de Artes Plásticas e Visuais desde 1995. Atualmente é Professor do IAD-UFJF e desenvolve pesquisas nos seguintes temas: Origem e Sentido em Arte. E-mail: leandrof0204@gmail.com / leandro_furtado@bol.com.br.

a) como agere/agir, com a idéia de causa, ou seja, como poder agente de uma transformação, ligado ao sujeito. Fala-se então freqüentemente em criação; b) como “agir da techne”. Daí que na tradução de techne para o latim usaram a palavra ars, artis, ou seja, arte - ligado ao artista e ao artesão. É como tal o “operar”, de onde se formou a palavra obra - de opus, operis. E como tal a essência do trabalho.

Mas o trabalho que realiza o homem em sua essência, da tal maneira o trabalho no sentido de poiein, uma essência do agir, não é o que o homem realiza, mas o que constitui e realiza o homem. É nesse sentido que se diz que um templo, uma estátua, um poema são obras. Não estão fundadas na mera aplicação de uma techne, senão se tornam obras instrumentais, definidas pela sua utilidade. Os instrumentos se dimensionam pelo conhecimento técnico. Mas quando a dimensão técnica – ainda que presente – dá lugar à essência do agir, temos uma obra, temos poiesis. Esta predomina e transfigura de tal maneira a techne que jamais se pode perguntar:

- Para que serve um templo, uma estátua de um deus, um poema?
- Por quê?
- Porque não é a techne, embora se faça presente, que determina a essência do agir, a poiesis de todo poiein. Por isso, Aristóteles ao tratar das composições poéticas diz: *Peri poietikés technes*.
- E por que não diz simplesmente *Peri technes*?

É que não se trata de um mero conhecimento (techne). A techne pressupõe a essência do agir. Os gregos originários ao falarem de poiein e poiesis pensaram sempre no âmbito, dimensão e horizonte da essência do agir, e não um fazer pelo simples fato de fazer.

É nesse, e somente nesse horizonte que se pode falar de poiesis como linguagem. É nesse sentido que a poiesis como essência do agir é a essência do real. E é nesta essência que podemos perceber o fluxo contínuo e circular de todo agir, que não se esvai, pois não é linear. A esta essência do agir podemos dizer de algo que não necessariamente se faz para outro algo, mas sim, assim como num processo circular, que continua e permanece em sua circulação, em sua dinâmica, intrínseca à sua geração, sua ação provocadora. Portanto não é algo linear, que inicia em um ponto e termina em outro, como função ou relações, como questões de utilidade, como colocamos anteriormente e nem como relacionais, pois o mesmo relacional condiz uma troca de instâncias, de posições. Aqui, no caso da poética, o mais importante é que poética é a experiência criadora de si mesma da condição humana. Por isto dizemos ser o trabalho como essência do agir, quando falamos da poiesis, uma questão de essência por também dever ser uma questão circular, algo que seja não como uma realização do homem, um algo a ser realizado, mas algo que o constitui e o realiza.

Mas, perguntamos agora: nesta confusão de sentidos quase trocados aqui em relação ao que entendemos hoje como arte e poética e sua realização, como fica a obra de arte nesta concepção cíclica, o que podemos dizer então da obra?

Segundo o professor de filosofia da UFRJ, Emmanuel Carneiro Leão, em seu texto “O Problema da Poética de Aristóteles”:

“A obra constitui então o sentido de toda ação! Esta resposta põe um problema. À primeira vista, parece tornar a estrutura própria da ação de tal modo dependente de uma obra, que agir seria sempre fabricar alguma coisa. Na verdade, porém, no tocante à ação, a obra não se refere em primeiro lugar à coisa elaborada, mas ao que brota e se apresenta numa presença provocante. A obra é antes de tudo pro-dução. Manifesta o que surge, eclode e se mostra como tal. Nesta acepção Aristóteles diz que a toda ação pertence uma obra. Mas a obra não se restringe apenas ao âmbito da ação humana. Pertence à dinâmica de toda a realidade.”²

Além de pensarmos haver a natureza das coisas em si, temos de atentar que a obra somente se dá diante desta natureza como realidade das coisas, uma experiência real do mundo:

Não há techne sem physis, ou seja, é preciso haver a paisagem para que algo como um templo seja dado

2. LEÃO, 1992. p. 157;

além de um algo e se torne obra. E, também, numa reciprocidade, é o mesmo templo que faz aparecer a deixar brilhar a paisagem.

Portanto podemos ajustar que à arte pertence algo diferente do simples operar, o fazer num simples ato de fazer. E mais, nem todo fazer que se encaminhe para uma finalidade-outra que a do próprio fazer constitui uma obra, ou seja, a arte tem algo próprio que distingue entre aquilo que o homem realiza e naquilo que ele se realiza. É aqui que surge uma dinâmica, e como toda dinâmica, passa por um círculo e não uma coisa a servir para outro fim que não ela, senão estaríamos falando de tudo, menos arte.

Passamos novamente para um pensador de nosso tempo, aqui já antes citado. Para falar de arte, técnica e obra e outros termos de grande importância, o filósofo Vilem Flusser, nascido em Praga, que muito viveu no Brasil, também recorre aos enunciados que aqui já dispomos. Em seu livro "Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia", mais conhecido por "Filosofia da Caixa Preta", o autor também, assim como o professor Emmanuel citando Aristóteles, nos precisa a discernir antes os termos *produção* e *progresso*, à sua importância epistemológica. Flusser nos fala que da *Produção* faziam parte toda relação de docilização, o pro-duzir como um tornar dócil às coisas que nos afrontavam e, do *Progresso*, a superação diante destas mesmas. Portanto, o homem se dava diante da capacidade destes relacionamentos. Também no início do capítulo "A Não-Coisa[1]" de seu outro livro "O Mundo Codificado", Flusser cita o termo *Da-sein* - uma referência Heideggeriana -, muito traduzido pela literatura popular por "Ser-aí" ou "Existência", resumidamente, a nossa orientação enquanto Ser humano frente ao mundo e às coisas em que e através das quais existimos. Para Flusser esta nossa existência se dava por aqueles dois principais processos inicialmente citados.

Podemos perceber que o filósofo também trata diferentemente o simples fazer de produção e a simples condição de um estar no mundo pelo Da-Sein. Acredita-se aqui que exista um embate entre o ser humano, Da-sein, e o ser das coisas da natureza, *phýsis*, que irá determinar o que seja a relação obra-artista, ou seja, o seu entre: arte.

II

As questões de arte que este elemento da luz (a foto, provindo do termo *phos* - luz, em sua instância grega) não somente nos apresenta, mas retoma aos dias atuais, foram continuamente traçadas e atravessadas por leituras entre diversos estudiosos.

Para pensar a fotografia não somente dentro de uma história da arte, mas em sua ontologia, passamos para um pensador de nosso tempo. Para falar de arte, técnica e obra e outros termos de grande importância, o filósofo Vilem Flusser (Praga, 1920 - 1991), também recorre à alguns enunciados que aqui já dispomos no decorrer da leitura. Em seu livro "Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia", mais conhecido por "Filosofia da Caixa Preta", o autor nos precisa a discernir os termos *produção* e *progresso* à sua importância epistemológica. Flusser nos fala que da *Produção* faziam parte toda relação de docilização, o pro-duzir como um tornar dócil às coisas que nos afrontavam e, do *Progresso*, a superação diante destas mesmas. Portanto, o homem se dava diante da capacidade inserido nestes relacionamentos. Também no início do capítulo "A Não-Coisa[1]" de seu outro livro intitulado "O Mundo Codificado", Flusser cita o termo *Da-sein* - uma referência a outro filósofo também aqui já citado, Martin Heidegger -, muito traduzido pela literatura popular por "Ser-aí" ou "Existência". Para Flusser, toda existência se dava por aqueles dois processos por ele estudado, os de produção e progresso.

Podemos perceber que o filósofo também trata diferentemente o simples fazer de produção e a simples condição de um estar no mundo pelo Da-Sein. Acredita-se aqui que exista um embate entre o ser humano, Da-sein, e o ser das coisas da natureza, *phýsis*, que irá determinar o que seja a relação obra e artista, ou seja, arte.

Mas... onde se chega aqui à fotografia como este processo paralelo e autônomo da nossa tradição histórica em Vilém Flusser?

Para tentar compreender esta questão entramos no estudo da filosofia de V. Flusser em três grandes recortes: pré-história, história e pós-história. Partindo do texto "Texto/Imagem enquanto dinâmica do Ocidente", dentro destes momentos, uma dinâmica sempre esteve presente: as relações entre imagem e o texto, ou idolatrias e textolatrias, respectivas e sucessivamente dispostas na história da humanidade. Segundo o autor, em momento de sutil e silenciosa despedida da consciência histórica, ou da textolatria, entra a pós-história que, com o advento da fotografia parece iniciar verdadeiramente o escape deste ciclo vicioso, digo ora idolatria, ora textolatria. Algo sobressai do então aparentemente eterno conflito entre o engajamento na crítica das imagens – ou "paganismo" – e a produção de explicações progressivas – da história "sagrada". Em reflexo a uma consciência histórica (textolatria) chegaríamos hoje no que Flusser chamaria de *pós-história* que, mais uma vez através da fotografia, parece-nos iniciar verdadeiramente um processo paralelo deste ciclo historicista e talvez autônomo para com a arte.

Poderíamos traçar aqui um primeiro paralelo das observações do filósofo Flusser no conceito de pós-história com os de arte contemporânea de outro filósofo, o norte-americano Arthur Coleman Danto (Ann Arbor, 1924 - Nova Iorque, 2013)¹. Arthur Danto, em seu livro mais reconhecido, "Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História" – que de nada se assemelha com a ideia já há muito considerada sobre o "Fim da Arte" pelo grande filósofo e estudioso da Estética do século XVIII, o alemão Georg W. F. Hegel (Stuttgart, 1770 - Berlim, 1831). O filósofo e crítico de arte norteamericano trabalharia o conceito contemporâneo da arte em proximidade com Vilém Flusser na ideia de pós-história, ou seja, em um momento em que a arte não se submeteria aos excessos de narratividades tão impregnadas, ou seja, aquele período histórico, linear e progressivo, ...que também poderíamos associar ao termo textolatria, anteriormente usado por Flusser.

Ainda dentro destas possibilidades geradas pela fotografia e/na arte contemporânea, retomamos ao quarto capítulo do livro "Ensaio para uma futura Filosofia da Fotografia", de Flusser, onde o autor nos envolve nos processos artísticos das possibilidades quase inesgotáveis da fotografia, na estreita e imediata relação "fotógrafo-e-o-aparelho". Assim também temos algo que nos aproximaria, novamente, de Martin Heidegger, quando em seu livro "A Origem da Obra de Arte" ele nos mostra que a verdade da arte poderia estar no duplo interno e dialético, gerado entre "artista-obra".

Diante destas colocações, pensamentos e teorias sobre e da arte no caminho da nossa ocidental humanidade, temos agora mais em clarividência o fator de que o fazer poético se relaciona com o real em uma dinâmica, ou num processo cíclico que, somente dentro do próprio fazer se pode dar a vigência de uma poética. É preciso talvez revisitar este paralelismo entre poética e real. É assim, que agora, podemos tratar diretamente da fotografia. O que pretendemos é tratar das questões originárias como poética e arte para verificar sua aproximação das questões hoje dispostas no meio artístico, tanto o teórico quanto o da essência do fazer.

A fotografia então toma uma forma abrangente não somente na arte, mas é um fluxo quase natural como o nosso olhar, senão às vezes pensamos fotograficamente, agimos quase como impulsos do ato de fotografar. A presença da fotografia torna-se quase uma parte de nosso corpo, ou mesmo um caminhar ao lado de nós. Sua presença quase se torna uma parte de nossa existência, quase mesmo um *Da-Sein*. E é ao pensar em relação às outras linguagens de arte que nos tomamos rodeados de fotografias como com um gigantesco campo mesmo paralelo, onde a fotografia acompanha tanto passiva, quanto ativa, ora também como também uma co-adjuvante. Este paralelismo não se achava na historiografia da arte nem com as belas artes, nem com o artesanato.

Flusser bem nos coloca do ponto central talvez do por quê deste potencial da fotografia. Ela surge paralela, senão fazendo parte desta reviravolta ocidental contra a dicotomia idolatria-textolatria, ou texto-imagem do humanismo ocidental. Por isto é necessária esta necessidade que tanto frisa Vilém Flusser no capítulo final da "Filosofia da Caixa-Preta", da busca por uma filosofia da própria fotografia. Abre-se historicamente um momento de problematização de valores culturais e, neste embate entre texto-imagem em vias de dissolução, surge uma modalidade de arte que, apesar de iniciada através de conhecimento por processos técnicos – devi-

das semelhanças com as outras artes clássicas – aliou-se à tecnologia para escapar deste domínio do saber-fazer tecnicista, ou seja, todos somos hoje capazes de um ato de fotografar, ainda que não dizemos possíveis de sermos fotógrafos...

A fotografia, agora já percebida como um processo paralelo se torna autônoma porque já ultrapassa as meras leis e territórios do domínio das outras linguagens artísticas. Fica duvidoso, portanto, tratar da fotografia ainda hoje a partir da história da pintura, é preciso ser precioso nos estudos de uma linguagem que surgiu com outros interesses, ou melhor, sem interesses, tão desinteressada quanto tão profunda dos originais poéticos e ao mesmo tempo tão básica, próximos de qualquer um. Fica impossível, então, entender a fotografia a partir dos mesmos estudos de uma historiografia da qual nos foram dispostos das outras linguagens de arte até agora.

E o que o nosso filósofo aqui queria dizer com caixa preta, era o mesmo que disseram da câmara escura ou clara?

Será que ainda assim não estamos novamente tentando entender tudo dentro de uma tradição?

E será que a fotografia já não está contida no que chamamos de pensar? Ou talvez será que a fotografia, assim, já nos toma de assalto, desde que abrimos os olhos para o mundo?

E por fim e assim, será que a fotografia já não sempre foi a nossa primeira forma de arte e somente assim reconhecida, tardiamente, por um misterioso suporte enquanto objeto da era industrial?

Primeiro e primariamente devemos discernir qual partida tomaremos se quisermos compreender um pouco do que seja este fator poético. Por uma natureza de nossa cultura ocidental, buscaremos quase sempre o entendimento de algo através de seu significado. Dicionários estão por toda parte e de todos os tipos a nos preencher as lacunas das dúvidas quanto ao termo em questão.

Chegamos a um ponto importante, não somente para nossa pesquisa, mas também para qualquer pesquisa em formato acadêmico.

O sentido pode construir e conter um significado de um termo, mas nem todo significado deste mesmo termo traz seu sentido. Nem todo significado, interpretação, forma de tradução ou transcrição que seja, ultrapassa o que seja uma representação de algo. É, assim, uma forma de dizer, mas não o todo de seu dizer.

Imagens Ilustrativas:

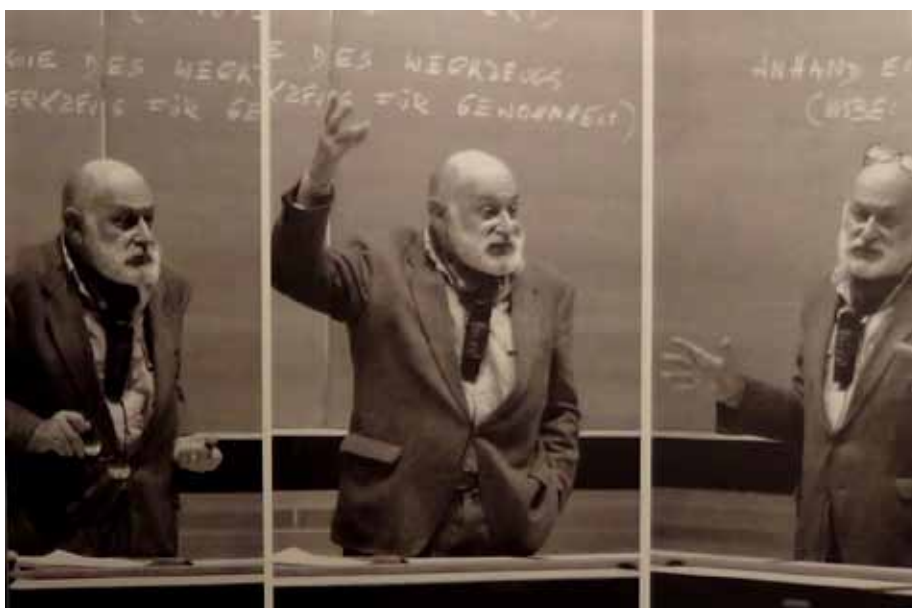


Imagem 1 - Fotografias do Filósofo Vilém Flusser
 Descrição: Fotografia da capa do livro "Kommunikologie weiter Denken"
 (Vilém FLUSSER, 2009. Ed. Fischer Taschenbuch)

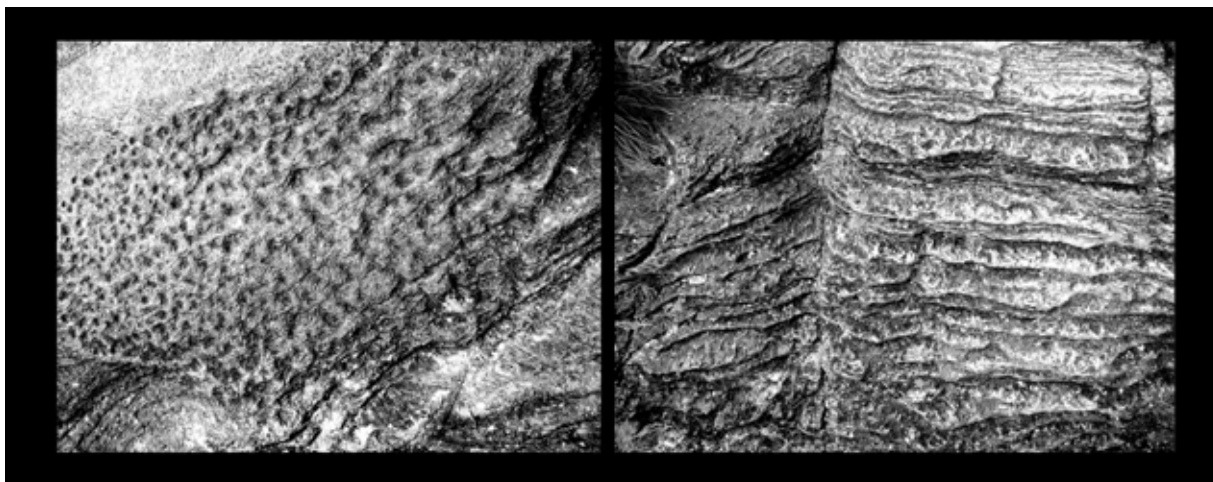


Imagem 2 - "Pré-História; Pós-História"
 Autor: Leandro Furtado
 Técnica: Fotografia Digital Data: 2010
 Descrição: Composição em Fotomontagem P&B

Referências

CASTRO, Manuel Antônio de. **Arte: O Humano e o Destino**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011;

COTRIN, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). "SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra". in: **Escritos de Artistas**, Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006;

FLUSSER, Vilém. "**Filosofia da Caixa Preta** (Ensaio para uma futura Filosofia da Fotografia)", SP: Hucitec, 1985;

_____. "Texto/Imagem enquanto dinâmica do Ocidente", RJ: **Cadernos RioArte**, 1996;

_____. "**O Mundo Codificado**: Por uma Filosofia do Design e da Comunicação". SP: Cosac&Naify, 2007;

HEIDEGGER, Martin. "Apresentação". In: "**A Origem da Obra de Arte**". Edição Bilingüe. Tradução de Manuel A. de Castro e Idalina Azevedo. SP: 70, 2010;

_____. "A verdade e a Arte". In: "**A Origem da Obra de Arte**". Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: 70, 1977;

LEÃO, Emmanuel Carneiro. "O Problema da Poética de Aristóteles". In: "**Aprendendo a Pensar – Volume II**". Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

/// GT TEORIA E CRÍTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

DATA: 27 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: ANNA FLÁVIA SILVA DE SOUZA (UFJF)



A cozinha futurista: a gastronomia como experiência estética

Anna Flávia Silva de Souza¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo:

A arte contemporânea constrói campos férteis de diálogos entre as diferentes formas através das quais o ser humano se expressa. Logo, diante desta aproximação com outros domínios materiais e simbólicos, por meio de processos de reflexão, a arte acaba estabelecendo ligações com a gastronomia, uma vez que o processo cultural de processar a comida é elemento constituído de atitudes ligadas ao pensamento e aos usos, costumes, protocolos, condutas e situações humanas, sendo também espaço de sociabilidade. Esse estudo se baseia nos horizontes abertos pela atitude dos futuristas, na qual nós podemos perceber um encaminhamento da gastronomia ao encontro da arte, pois estabelece todo o preparo e o consumo da comida para além da mera saciedade do corpo, indo, logo, em direção ao conceito de “alimentação da alma”, o que eleva a culinária ao mesmo patamar pertencente à arte.

Palavras-chave: Arte; Futurismo; Gastronomia.

O Futurismo Italiano e a estética futurista

No auge do desenvolvimento proporcionado pela Revolução Industrial, surge, na Itália, o Futurismo. Legitimado pela publicação, em 20 de fevereiro de 1909, nas páginas do jornal francês *Le Figaro*, do Manifesto Futurista, o movimento tem, como fundador e principal divulgador, o literato Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), que, até os seus últimos dias, não se absteve, em nenhum momento, de carregar a sua bandeira.

O Futurismo Italiano foi um movimento de vanguarda modernista inaugurado na França no início do século XX, tendo como denominador comum a outros movimentos o fato de ser constituído por um grupo de artistas que, reunidos em torno de ideias e de valores estéticos, sociais e políticos, tentavam, àquela época, romper com a mentalidade tradicional, que, segundo eles, estava estagnada, implantando, desse modo, novidades e adequações de acordo com os tempos modernos.

A arte moderna desponta quando os artistas começaram a se afastar das normas e das regras que regiam a sociedade tradicional, para produzirem respaldos apenas em suas concepções pessoais de mundo. Rompendo com o quadro normativo, e o idealismo que ele encerrava, tiveram logo como contrapartida a retomada da vida e da experiência cotidiana, de onde passaram a extrair sua força e inspiração. (BUENO, 1999, p.92).

1. Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL/UFJF). E-mail: anafavas@hotmail.com

Assim, a estética futurista operou sob os signos da velocidade, da eletricidade e das invenções tecnológicas. Suas características e ideais plásticos deviam ser adaptados à realidade trazida pela modernização e industrialização, não somente numa “renovação formal e estética”, mas também em sua influência direta sobre a vida. Segundo Mario de Michelli (1991), as mudanças exigidas pelo movimento não envolviam apenas o sentido formal e estético. Do mesmo modo, ocorreram rupturas no sentido ideológico, efetivadas sobretudo pelos impactos duradouros da Revolução Francesa, quando a mentalidade que dela se manifesta adquire, com o tempo, novas formas e se torna fomentadora de ideias de origens “liberais, anárquicas e socialistas, que impulsionavam intelectuais a combater não apenas com suas obras, mas também com armas nas mãos” (DE MICHELLI, 1991, p.6). De acordo com o autor, isso explicaria o surgimento de movimentos num período de intensas transformações nos campos social, político, econômico e cultural, ao mesmo tempo em que se desenvolve a filosofia e a ciência. Para complementar, Nikos Stangos (1991) diz que esse momento é “um período que se caracteriza por uma enorme riqueza, complexidade, multiplicidade e simultaneidade de ideias” (STANGOS, 1991, p.7). Tais características vão refletir nas artes e nas áreas da cultura que o Futurismo reivindicou.

As principais formas de propagação das ideias futuristas ocorreram por meio da publicação dos manifestos, apresentações nos teatros (noites performáticas), exposições, bem como pela atenção conferida ao movimento por inúmeros jornais e revistas. Por sua vez, os manifestos apresentavam um caráter ativista, com o intuito de divulgar, situar e convencer, como o primeiro deles, colacionado, parcialmente, abaixo:

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.
2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.
4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma nova beleza: a beleza da velocidade (...).
7. Não há mais beleza, a não ser na luta (...).
9. Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo da mulher.
10. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza (...).
11. Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer, e pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; (...).

(FORNONI, 1980, p.33-34)

De todos os movimentos de vanguarda, o Futurismo é visto como o mais radical. Os seus discursos e apresentações, que sempre se manifestaram de maneira provocativa e ruidosa, traziam consigo um tom nacionalista, tido por Mario de Michelli (1991) como “um nacionalismo cego, histérico, exclusivista, aguçado pelas mal digeridas teorias do ‘desejo de potência’, que jornais, revistas e obras teatrais divulgavam” (DE MICHELLI, 1991, p.207). A proposta também pregava a destruição dos museus e das bibliotecas, os símbolos de tudo aquilo que era antigo, “matadouro de pintores e escultores”. Segundo Filippo Tommaso Marinetti, “admirar um quadro antigo equivale a despejar toda a nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la para longe, em violentos jatos de criação e ação” (MARINETTI *apud* FORNONI, 1980, p.35).

Apesar de Marinetti ter sido um dos maiores expoentes do movimento, um grupo coeso foi formado por artistas que encontraram, nesses princípios, uma forma de veículo para a sua arte. São eles: Carlos Carrà (1881 - 1966); Umberto Boccioni (1882 - 1916), pintor e escultor, um dos principais sintetizadores das ideias do grupo; Luigi Russolo (1885 - 1947), pintor e compositor que fez vários experimentos com máquinas ruidosas. Posteriormente, alguns artistas se juntaram e assinaram manifestos, compartilhando da criação ideológica, política e estética que formatava o Futurismo: Gino Severini (1883 - 1950), que foi convidado pelo grupo, tornou-se um dos co-fundadores do Futurismo, bem como Giacomo Balla (1871 - 1958). Em março de 1910, pouco mais de um ano depois do primeiro Manifesto, foi produzido o “Manifesto dos pintores futuristas”², que exigia “uma nova arte para um novo mundo e denunciava todas as vinculações com a arte do passado” (STANGOS, 1991, p.72), sendo aprimorado no “Manifesto técnico da pintura futurista”. A aspiração e os anseios do movimento se tornaram mais claros por meio da produção de outros documentos: “Manifesto dos musicistas” (Balilla Pratella) e “Dramaturgos futuristas” (Marinetti), no ano de 1911; “A escultura futurista” (Umberto Boccioni) e “Manifesto técnico da literatura futurista” (Marinetti), no ano de 1912; “O teatro de Variedades” (Marinetti) e “Manifesto futurista do traje masculino” (Giacomo Balla), no ano de 1913; “A arquitetura futurista” (Antonio Sant’Elia), no ano de 1914; “Reconstrução futurista do universo” (Giacomo Balla e Fortunato Depero), no ano de 1915. O embasamento teórico do movimento pode ser observado a partir da divulgação desses documentos, que mostram a interação e reivindicações de artistas plásticos e suas contribuições para a construção de um projeto que, anteriormente, se restringia somente à literatura. Os artistas desenvolvem os conceitos de Dinamismo e de Simultaneidade, na busca por uma nova realidade pictórica e escultórica, voltando assim a pesquisa para a impressão do movimento, na compenetração dos planos (FORNONI, 1980, p.43 e p.74), ao invés da representação, tirando a posição de espectador passivo para a sua inserção no interior da obra. Exigiam originalidade criativa e a busca por novas ideias plásticas. Umberto Boccioni, em “A escultura futurista”, assinala que “não existe nem a pintura, nem a escultura, nem a música, nem a poesia, há apenas criação” (FORNONI, 1980, p.220). Em 1912, Francesco Balilla Pratella (1880-1955) e Luigi Russolo fazem experimentos com máquinas barulhentas, o que, em 1913, faz surgir o manifesto “A arte dos barulhos”. Na arquitetura, Antônio Sant’Elia (1888-1916), que se une ao Futurismo, em 1914, aponta, por sua vez, propostas em direção a uma arquitetura moderna. Assim, percebemos a contribuição do movimento na reformulação dos ideais, sob o prisma da estética, em várias áreas, como, por exemplo, cinema, teatro, fotografia e literatura, com críticas a suas formas tradicionais de desenvolvimento e propostas de modificações para cada uma delas. Dessa maneira, pretendiam mudar os modos de pintar, de fazer música, de comer, de se vestir, de escrever, etc. Essas alterações mudariam, conseqüentemente, a maneira como os homens se comportavam e seus estilos de vida, tornando estes mais práticos, dinâmicos, velozes e barulhentos.

No entanto, as ligações do grupo não se mostraram sólidas por muito tempo. A Primeira Guerra Mundial acabou fazendo com que muitos dos integrantes se afastassem dos propósitos estético e ideológico do Futurismo. Em 1913, Carlos Carrà rompeu com o movimento, voltando a se dedicar à pintura metafísica. Por sua vez, Giacomo Balla e Gino Severini se debruçaram sobre a pintura objetiva. Alinhado a isso, temos as mortes de Umberto Boccioni e Antônio Sant’Elia no mesmo ano, 1916.

O movimento é dividido, pelo crítico Luciano de Maria, em duas fases distintas. A primeira, que vai da publicação do primeiro Manifesto, em 20 de fevereiro de 1909, até meados de 1920, é considerada a fase heroica, de intensas batalhas contra a tradição, para a criação de algo novo. Ela é descrita por Sylvia Martin (2005, p.28) como a fase “analítica destrutiva”. É o momento que se distingue por intensa produção e propagação de suas ideias, disseminadas através da publicação de manifestos, exposições e noites performáticas. A segunda, iniciada após a Primeira Guerra Mundial, é vista pela autora em questão como “sintética e construtiva”. Esta fase se expande ao longo da década de 1920 para abordagens interdisciplinares que valorizam a experiência e uso de materiais não artísticos (2005, p.23). A partir daí, teríamos um “Segundo Futurismo”, nos dizeres de Luciano de Maria, que iria acabar com a morte de seu idealizador, no ano de 1944. Neste segundo momento,

2. Assinado por Umberto Boccioni, Carlos Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla.

depreciativamente, o movimento é denominado Marinettismo (FORNONI, 1980, p.16), na medida em que, para muitos, o fundador e seus seguidores flertavam, desde o ano de 1914, com o Fascismo (MARINETTI, 2009, p.16).

Os futuristas se embrenharam em diversos assuntos, criando novas referências e outras formas de viver – um “reentrar na vida” (FORNONI, 1980, p. 43). A diluição das fronteiras entre arte e vida é analisada, por Mike Featherstone (1995) como a primeira característica que dá sentido ao processo de estetização da vida cotidiana. O autor fala sobre a sua origem dentro dos movimentos de vanguarda modernistas, momento em que é questionada a posição das obras de arte nos museus e academias. Segundo o autor, a arte poderia estar em todos os lugares e ser qualquer coisa, o que dialoga, sobremaneira, com as propostas interdisciplinares dos futuristas, que ambicionavam transformar a vida em obra de arte.

Logo, a abordagem interdisciplinar do “Secondo Futurismo” tornou-se particularmente aparente no “case d’arte futuriste”, ou casas futuristas, que se espalhavam pelo país como uma rede. Os artistas mobilhavam-nas com objetos feitos à mão, decorações, cerâmicas e tapeçarias. Tais casas, pequenas unidades para a proclamação e disseminação futurista, tinham como objetivo a fusão da sociedade com o sentido futurista da vida, através de mostras, exposições, eventos, publicações assim como da venda de produtos (MARTIN, 2005, p.24).

Dessa maneira, o projeto futurista vai muito além das concepções estéticas. Ele representa uma tentativa de estetização da vida cotidiana. Buscavam, assim, a criação de um estilo de vida, por meio das referências que traziam, que estivesse condizente com os tempos modernos que estavam vivendo.

A estetização da cozinha

Foi por meio do “Manifesto da Cozinha Futurista”, de 28 de dezembro de 1930, que os integrantes do movimento italiano propuseram novas ideias para a alimentação – sobretudo, explorando a sua relação com outras artes. Dessa forma, o projeto futurista assinalava para o fortalecimento da cultura através da culinária. Logo, Marinetti e Fillia, pintor e criador de uma série de pratos futuristas, juntos, deram abertura às discussões acerca de uma nova forma de se comportar perante o preparo das refeições. Marinetti, em 15 de novembro de 1930, após um jantar oferecido, diz:

Anuncio-lhes aqui o próximo lançamento da cozinha futurista para a renovação total do sistema alimentar italiano, que deve ser adaptado o mais brevemente possível às necessidades dos novos esforços heroicos e dinâmicos impostos à nossa raça. A cozinha futurista será libertada da velha obsessão que possuía pelo volume e peso e terá, como um de seus princípios, a abolição do macarrão (...).
(MARINETTI, 2009, p.123).

O líder do movimento futurista defendia que os alimentos deveriam auxiliar no crescimento da economia nacional, desenvolvendo a indústria e gerando empregos para a população. Essa proposta de retirar o macarrão dos cardápios repercutiu em todas as partes do mundo. Foram infinitas as polêmicas e os comentários, sendo que alguns iam contra e outros apoiavam, acarretando um grande alarde. Ao final, junto com o projeto fascista, do qual era simpatizante, a ideia radical *marinettiana* é derrotada, conservando-se os tradicionais costumes alimentares italianos. Porém, não era somente a abolição do macarrão que os futuristas almejavam. Para além disso, eles se preocupavam, sobretudo, com uma renovação dos hábitos alimentares da população, o que certamente ocasionaria uma mudança em suas histórias. É o início do processo de estetização da vida cotidiana na criação de uma nova cultura italiana, adequada aos tempos modernos.

Marinetti, no que se diz respeito à gastronomia, observa que muitas palavras são de origem francesa e nega veementemente esse estrangeirismo, posicionando-se a favor da língua pátria – o italiano. Assim, faz alterações na denominação de alguns pratos e de determinados procedimentos de cozinha, o que gerou, inclusive, neologismos, como nós podemos ver no dicionário que acompanha o Manifesto da Cozinha Futurista: *marrons glacés* transformam-se em *castanhas confeitadas*; *fondants* em *fundentes*; *consommé* em *consumidos*; *fumoir* em *fumatório*; *maitre d'hotel* em *guiapaladar*; *menu* em *lista*; *flan* em *pasticho*; *mélange* em *mistura*; *dessert* em *paraselevantar*, *purée* em *pasta* e por fim *bouillabaisse* em *sopa de peixe*. Segundo ele, a modificação dos nomes para o italiano, ignorando as palavras estrangeiras, seria importante para fortalecer as características da cultura nacional (MARINETTI, 2009, p. 267-270).

No entanto, mesmo com todo o nacionalismo, os artistas futuristas iam contra o tradicional macarrão, por acreditarem que, em razão de sua difícil digestão – dado que é um alimento bem pesado –, poderia trazer “fraqueza, pessimismo, inatividade nostálgica e neutralismo”. Logo, uma mudança nos cardápios italianos iria favorecer o dinamismo, a velocidade e a criatividade, pois ele ia contra a personalidade vivaz dos napolitanos.

Assim, o interesse destes artistas, ao buscar uma nova tendência na culinária, afastando, cada vez mais, do ato básico de nutrição, era tornar possível a invenção dos novos pratos que trariam a alegria e o entusiasmo no comer, algo que não acreditavam mais acontecer com os alimentos da dieta cotidiana, aos quais a população do país teria já se habituado. Na proposta futurista, os ingredientes seriam escolhidos para provocar uma melhor experiência sensorial naqueles que os provassem. Desse modo, ao estimular o paladar a distintas combinações de sabores e odores, Marinetti via que os comensais “começaram a descobrir todos os prazeres que uma refeição pode oferecer. O prazer da boa mesa transportou-se para as artes” (MARINETTI, 2009, p.18).

Os ideais não ficaram, porém, apenas na teoria. A cozinha futurista conseguiu se impor com a abertura de um restaurante em Turim, o *Santopalato*, que foi inaugurado na noite de 8 de março de 1931, após um intenso trabalho para a elaboração dos pratos, iniciando, logo, um período de afirmações futuristas para a renovação da alimentação.

No “Santopaladar” de Turim, Fillia dirigirá a renovação da cozinha italiana e fará aplicar e preparar novos pratos dos artistas e cozinheiros futuristas. O local não será um simples e vulgar restaurante, mas sim assumirá um caráter de ambiente artístico abrindo concursos (...).

(MARINETTI, 2009, p.163)

Fillia, pintor e companheiro de Marinetti na revolução culinária, bem como vice-secretário geral do movimento italiano, teria, no processo, o papel de “subtenente geral da esquadra em ação” (MARINETTI, 2009, p. 161). Ao lado de outros representantes, elaboraria os cardápios futuristas. Para facilitar o entendimento de leigos, escreveriam um dicionário que auxiliaria no entendimento da obra proposta. A abertura da cozinha experimental, indo contra o modelo antigo, legitimada através do restaurante, tinha tão apenas fins artísticos e inovadores, propulsores de uma nova teoria *cozinhária*. No lugar eles criariam e apresentariam os pratos em um ambiente de caráter artístico, que abriria concursos e organizaria noites de poesia, de pintura e de moda futurista. Para tanto, não visavam lucros, pois o preço da refeição deveria ser o preço normal.

Os pratos preparados eram elogiados pela beleza visual, quando da apresentação. Como exemplo, podemos citar um famoso prato futurista, a *carnescultura*, definido, a seguir, pelo próprio Marinetti (2009):

A *carnescultura*, uma interpretação sintética das paisagens italianas, é composta por uma grande almôdega cilíndrica de carne de vitela assada recheada com onze qualidades diversas de verduras e legumes cozidos. Este cilindro, disposto, verticalmente, no centro do prato, é coroado por uma camada de mel e sustentado na base por um anel de linguça que se apoia sobre três esferas douradas de carne de frango. (MARINETTI, 2009, p.163).

É notória a preocupação com o lado estético, visto o cuidado com a apresentação final do prato. O raciocínio volumétrico que envolve a almôndega cilíndrica, sustentada por um anel de linguiça apoiado nas esferas de carne de frango, demonstra um sistema pré-determinado da montagem, de modo que não se altere, em apresentações futuras, o apelo visual da comida. Se a apresentação do prato era muito importante, o seu preparo culinário seguiria os estímulos inerentes à comida: o olfato e o paladar.

No entanto, para além dos apelos da visão, olfato e paladar, que já fazem parte do processo da alimentação, outros sentidos, como o tato e a audição, acabaram sendo privilegiados pelas propostas culinárias futuristas. Alguns pratos como, por exemplo, o "*Aerovianda, tátil com rumores e odores*" trabalhavam os cinco sentidos. Nas palavras de Marinetti,

Ao mesmo tempo, passa-se com delicadeza as pontas dos dedos médio e indicador da mão esquerda sobre o aparelho retangular, formado por um retalho de damasco vermelho, um quadrado de veludo preto e um pedacinho de lixa. De uma fonte sonora cuidadosamente escondida partem as notas de um trecho de ópera wagneriana e simultaneamente, o mais hábil e gentil dos garçons pulveriza pelo ar um perfume.
(MARINETTI, 2009, p.21).

Assim, percebemos que a experimentação era um componente que os criadores, àquele momento, prezavam sobremaneira. Além disso, para além dos prazeres obtidos pelos sentidos, fica explícito uma preocupação com o ritual a ser seguido durante todo o processo. Criam-se portanto situações para que a degustação dos pratos seja aproveitada ao máximo. A renovação do entusiasmo à mesa representava a base da proposta, o que trazia alegria e otimismo para o comensal, que teria de fato uma experiência única. Com o desejo de transcender a visualidade na ideia de obra de arte, são aproveitados outros sentidos, na ação e reflexão. Assim, sentar-se à mesa é tão importante quanto ver o prato sentir a sua textura, o sabor do alimento e a maneira de servi-lo.

Salvo algumas exceções louváveis e legendárias, até hoje os homens se alimentaram como as formigas, os ratos, gatos e bois. Nasce conosco, os futuristas, a primeira cozinha humana, isto é, a arte de se alimentar. Como em todas as artes, essa exclui o plágio e exige uma originalidade criativa.
(MARINETTI, 2009, p.111).

Dessa maneira, vemos, nos futuristas, o nascimento, ou, pelo menos, o esboço, de uma estética capaz de propor novas relações na contemporaneidade, na medida em que uma das características da arte na atualidade, de acordo com a Estética Relacional de Nicolas Bourriaud (2009), diz respeito ao intenso diálogo que ela estabelece com os outros domínios simbólicos e as demais práticas materiais e culturais. Logo, a atividade artística tentaria efetuar ligações modestas, abrindo assim algumas passagens obstruídas e pondo em contato níveis de realidades apartados (BOURRIAUD, 2009). Ainda que o processo relacional esteja, hoje em dia, mais evidente, ele já dava sinais na modernidade futurista, uma vez que a experiência cultural de processar a comida, naquele momento, era vista como elemento constituído de atitudes ligadas ao pensamento e, também, aos usos, costumes, protocolos, condutas e situações humanas (FLANDRIN; MONTANARI, 1998), sendo, ao mesmo tempo, espaço de sociabilidade. Ao integrarem um movimento multifacetado e interdisciplinar – ainda que este seja um conceito contemporâneo –, os futuristas se tornam mediadores de experiências que procuravam alinhar a gastronomia à estética. Logo, propunham, em seus restaurantes, uma forma *artística* de se alimentar, o que, certamente, divergia do comum, gerando, portanto, rupturas no comportamento.

Desta forma, assim como na pintura, na escultura ou na arquitetura, a gastronomia se torna proporcionadora de uma "experiência", pois, para além dos cinco sentidos que são explorados, visando conferir o máximo de prazer, existe aqui uma intenção de mudança de vida. Segundo a estética futurista, ao alterar-se o hábito, no caso, a maneira como os italianos se comportavam frente à gastronomia, modifica-se a vida.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução realizada por Denise Bottmann. Coleção Todas as Artes. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização**. São Paulo: Editora Unicamp, 1999.

DE MICHELE, Mário. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo. **História da Alimentação**. Trad. de Luciano Vieira Machado e Guilherme J. Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

FORNONI, Aurora Bernardini. **O Futurismo**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **A cozinha futurista**. Introdução e notas: Maria Lúcia Mancinelli, São Paulo: Alameda, 2009.

MARTIN, Sylvia. **Futurismo**. Edição de Uta Grosenick, Taschen, Bona, 2005.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

Divagações de um olhar contemporâneo

Bruno Gomes de Almeida¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

O texto reflete sobre quais seriam as principais características e questões de um suposto “olhar contemporâneo”. Perpassando trabalhos de importantes artistas do século XX, busca-se uma reflexão que considere os aspectos mais essenciais da nova postura artística própria da produção contemporânea, e de que forma isso influi na forma de se ver. Através de conceitos como a “escultura social” de Joseph Beuys, o “vazio” de Yves Klein, o “programa ambiental” de Hélio Oiticica e a “redescoberta do corpo” de Lygia Clark, tem-se um panorama delineado por alguns dos artistas de atuação mais determinante e influente em assegurar esse novo estatuto à experiência artística, algo que a aproxima mais da vida. E logo, pensar sobre a maneira como se estabelece e age esse “olhar contemporâneo”, sobretudo sob a aproximação teórica da *imagem dialética* de Walter Benjamin, é a principal proposta reflexiva do presente texto.

Palavras-chave: Artista Contemporâneo; Imagem Dialética; Olhar.

Decerto, o mundo que supostamente se sobrepôs à modernidade persiste até os dias atuais. Se o mundo moderno foi inaugurado pela crença no poder da razão, o posterior foi pela dúvida de se resignar a um suposto lugar de origem. Vale ressaltar que esse processo tenha sido possivelmente mais uma continuidade do que, propriamente, uma ruptura.

François Lyotard diria que o mundo ao qual pertencemos é “pós-moderno” pois evidenciou a morte das grandes narrativas, e assim, atesta certa incredulidade nos discursos filosófico-metafísicos, e suas pretensões atemporais e universalizantes. Algo que trouxe à tona uma crise aos conceitos de “verdade”, “razão”, “sujeito”, “progresso” e “universalidade”. E nunca é demais lembrar que toda essa tomada de consciência coincidiu com um período de grandes transformações, como o “pós-Segunda Guerra Mundial” e os movimentos de “contra-cultura” dos anos 1960.

Para Fredric Jameson, a “pós-modernidade” pode ser considerada como a lógica cultural do Capitalismo Tardio.

A base material das ideias e dos produtos culturais são as instituições de reprodução ou de transmissão, que hoje em dia são facilmente identificadas em qualquer lugar: são as grandes corporações baseadas no monopólio da tecnologia relevante de informação; assim, a liberdade dessas corporações (e de seu estado-nação dominante) não são a mesma coisa que nossa liberdade como indivíduos ou como cidadãos. (JAMENSON, 2001, p.51)

1. Formado em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora- MG, é mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutorando em História e Crítica da Arte também pela UERJ. Trabalha como professor de História da Arte no Ensino Básico e como artista. Email: brugomes7@yahoo.com.br.

Ou seja, também se apresenta como emblema de uma condição de produção de capital na qual as “engrenagens fabris” não apenas se resumem à produção de mercadorias, mas à produção de consumidores, de demanda. O trabalho imaterial se sobrepõe ao modelo fordista. Definição que se aproxima dos propósitos de outros termos semelhantes como Capitalismo Cognitivo, Capitalismo Mundial Integrado e Capitalismo Pós-industrial.

O mundo tido como contemporâneo atesta este panorama pós-moderno. Oferta um cortejo incessante. Ele é marcado por um fluxo ininterrupto de comunicação e produção de imagens que abrange as localidades e contextos sociais dos mais diversos. Assim, a conjuntura de um mundo cada vez mais global, intercambiante, é a prova de que as fronteiras culturais se encontram em um processo de dissolução e recomposição contínuo. Essa espantosa abrangência que a vida atual adquiriu acena para uma realidade não mais apenas tocada como o gesto do pastor a seu rebanho. É que o poder não se impõe mais apenas se militarizando, mas sim, dominando as instâncias mais subjetivas da vida, os próprios *modos de existência*. Na esteira de Foucault, diríamos que é uma asserção *biopolítica* do poder, que não mais atua sob o signo da soberania tirânica ou mesmo da “disciplinarização” da sociedade disciplinar². Agora ele é o próprio Capital, que como uma erva insidiosa, vai penetrando e firmando raízes em todos os espaços possíveis, até as mais estreitas frestas. Tal atuação pode ser concebida sob a alcunha do *Império*³ de Michael Hardt e Antonio Negri, atentando-se para uma ação do poder sempre deliberada pelo propósito de produção de capital como ampliação de domínio, numa relação cada vez mais recíproca e simbiótica.

O império é uma nova estrutura de comando, em tudo pós-moderna, descentralizada e desterritorializada, correspondente à fase atual do capitalismo globalizado. O império, diferentemente do imperialismo, é sem limites nem fronteiras, em vários sentidos: engloba a totalidade do espaço do mundo, apresenta-se como fim dos tempos, isto é, ordem a histórica, eterna, definitiva, e penetra fundo na vida das populações, nos seus corpos, mentes, inteligência, desejo, afetividade. Totalidade do espaço do tempo, da subjetividade. (...). No entanto, esse poder já não se exerce verticalmente, desde cima, de maneira piramidal ou transcendente. Sua lógica, em parte inspirada no projeto constitucional americano, é mais democrática, horizontal, fluída, esparramada, em rede, entrelaçada ao tecido social e sua heterogeneidade, articulando singularidades étnicas, religiosas, minoritárias. (PELBART, 2011, p.81)

Dessa forma, nota-se que a arte imersa nesse contexto adquire uma capacidade cada vez maior de articulação, de flexibilização de significados e referências. Talvez como que fruto de uma tomada de consciência diante do mundo, a certeza de que a existência é um “ser em transformação”. Sem dúvida, essa foi uma das noções inauguradas pela contemporaneidade artística.

Isso pode ser medido pela história da arte, como um processo que aos poucos foi se desenvolvendo. Se o aspecto “transformador” de Courbet ou Delacroix cabia mais a uma exacerbação temática e seu poder de transfigurar a representação da realidade patente, temos nos impressionistas o indício de um interesse por explorar os limites da visão, sobretudo, quanto às formas da natureza e o direito de duvidar de sua apresentação aos nossos olhos como um dado unívoco. O início da certeza de que as formas também nos olham.

E logo, tem-se as obras que não mais se limitam às ferramentas e instrumentos próprios do mundo da arte. As vanguardas históricas, sejam ainda restritas a uma estética figurativa ou abstrata, deram prosseguimento ao decurso desta tomada de posição, onde via-se uma certeza cada vez mais crescente quanto à face inconclusa, fortuita e pouco definitiva da vida. Indo desde a exploração de uma figuração distorcida e submetida aos ditames sensíveis do artista que a representava, até o desejo de transubstanciar a vida real através do potencial estético-revolucionário das formas geométricas, primordiais, como foi o caso do abstracionismo geométrico de Malevitch e Mondrian.

2. ¹ FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 129

3. HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Império. Editora Record: Rio de Janeiro, 2010.

Assim, abriu-se espaço para que aos poucos se estabelecesse um certo “espírito *ready-made*”, que contaminou as maneiras de se pensar a experiência artística ao longo do século XX. O gesto de Duchamp abriu caminho para que a obra de arte fosse concebida cada vez mais enquanto uma “rede de intenções”. Os limites se afrouxaram, a arte não mais se limitando a certa materialidade composicional prévia, ganhou a liberdade de se revelar fruto de qualquer tipo de configuração, ordenação, aglutinação ou justaposição.

Essa expansão de limites é também efeito de um mundo que não mais se furta à exploração das “fraturas da presença”.

A experiência da vida contemporânea oferece narrativas que cada vez mais estabelecem um contato enviesado com a realidade. Abre-se espaço para um fluir desorganizado, deliberando um constante fluxo de sensações conflituosas, sentimentos disparatados e pulsões aleatórias. A desorientação como norte de leitura. E a fratura é essa existência fragmentada, espalhada, derramada e pouco definitiva.

Dessa forma, pode-se observar que a contemporaneidade artística, posto todo o seu incremento de meios e novos repertórios, revela em sua essência uma inflexão, um desejo de debruçar-se sobre uma realidade descentralizada e desconcertante. Isso trouxe ao mundo da arte uma liberdade de ação que marcou a atuação de muitos artistas sob a insígnia da “transgressão”, uma vontade genuína de contestação das estruturas estabelecidas, seja os trâmites institucionais ou mesmo a condição estanque da obra enquanto objeto exposto à contemplação.

A sensação de caos e incerteza alastrada pelo mundo, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, persiste até hoje como uma espécie de desencanto, certo ceticismo quanto à real capacidade de autogestão da civilização atual. Logo, esse cenário, em parte embaraçoso, é fio condutor de manobras artísticas que cada vez mais sinalizam a necessidade de se validarem outras “posturas” diante do mundo. Quando o artista não mais se vê obrigado a produzir a partir de um *medium* específico e todas as normas e preceitos comumente aceitos, constata que a matéria-prima mais essencial de sua arte é sua própria vida.

O pensamento de Joseph Beuys é bastante ilustrativo desta tendência de dissolver as fronteiras entre arte e vida. Ao defender a ideia de “arte ampliada” o artista alemão entendia a arte como parte integrante da vida, principalmente nos processos de organização social. Para ele todo homem é um artista, todo homem teria um “agir” em potencial capaz de produzir arte. Especialmente através do entendimento de que a arte está na vida, no mundo. Por força de uma capacidade criativa inerente à condição humana, a criação seria o impulso propulsor para a transformação da sociedade.

Beuys também defendia a ideia de “escultura social” ao se referir aos processos “revolucionários” por detrás do ato criativo, pensando em uma escultura expandida, invisível, para além da matéria. Seria como um “agir no mundo”, parte integrante de um *devir* revolucionário próprio dos artistas, algo cumulativo, processual, indicativo da organicidade do mundo, atestando um estado de mudanças contínuo.

Em depoimento no documentário “Joseph Beuys – Todo homem é um artista”, dirigido por Werner Kruger de 1979, o artista resume o seu entendimento da questão sobre importância da arte ao afirmar que “a arte é um fenômeno que deve aguçar os órgãos dos sentidos e a percepção humana, ampliando e desenvolvendo a organização sensitiva para todos os lados, a ponto de levar o homem à descoberta de novos órgãos sensitivos”.



Figura 1. Performance *Save the woods*, 1972.
Fonte Joseph Beuys.

De fato, outros artistas também adotaram visões semelhantes às de Beuys. O francês Yves Klein é outra figura que se destacou com uma postura que buscava ampliar os limites da arte. Além de seus trabalhos monocromáticos com a *International Klein blue* (cor criada e patenteada pelo próprio artista), Klein também trabalhou a partir de um conceito de *vazio* que fundamentou várias de suas obras, principalmente aquelas que envolveram performances, ações e acontecimentos. Influenciado pela filosofia oriental, ele explorava a ideia de *vazio* enquanto uma “zona neutra” onde as pessoas poderiam se concentrar em suas próprias percepções e sensações. E essa busca pelo *vazio* era o que fundamentava seu interesse em proporcionar nos outros o que ele chamou de “Zona de Sensibilidade Pictórica Imaterial”, experiências que perseguiam uma espécie de “abstração imaterial”, uma arte que se despojava de qualquer carga subjetivista ou objetual, em direção a um nível de entendimento e de relação com a arte que obrigatoriamente perpassava a própria vida e a existência.



Figura 2. *Salto no vazio*, 1960.
Yves Klein.

Entre os brasileiros, é destacável as já notórias atuações de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Em seu texto “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”⁴, por exemplo, 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. Um processo de ampliação do fenômeno cromático que pode ser aproximado, de certa forma, com a “monocromia metafísica” de Yves Klein. Mas, destacadamente, perseguindo uma realidade mais matéria e menos espiritual, diferentemente dos trabalhos do artista francês.



Figura 3. *Eden (penetráveis)*, 1969.
Hélio Oiticica.

Assim, Oiticica apresenta o que denomina de *experiências-cor no espaço e no tempo*, como sendo algo que amplia a experiência da pintura para o campo tridimensional, em uma construção espacial disponível para ser vivenciada. Uma estrutura na qual o espectador/participador explora através de certa investigação sensorial. Tal passo investigativo foi continuado em sua obra sempre afirmando a necessidade de borrar as fronteiras entre a arte e a vida, numa atuação que sempre buscava afirmar a necessidade de libertação frente a condicionamentos éticos e estéticos. O seu “programa ambiental” reunia trabalhos que posteriormente exploravam essa necessidade de ampliação da experiência, como bem afirmou em seu manifesto de Julho de 1966:

A posição com referência a uma “ambientação” é a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, esculturas, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental, é, para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra. No meu programa nasceram Núcleos, Penetráveis, Bóides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. (OITICICA, 2006, p.9)

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

Lygia Clark também é um exemplo de artista que buscou através de sua arte propiciar uma atuação que inferisse diretamente em certo intento por transformar o mundo. Ao criar trabalhos que envolveram participação de pessoas, ela deixava evidente seu propósito de ação ambicioso por certa expansão das capacidades sensoriais dos indivíduos. Um redescobrimto sensorial dotado de ambição revolucionária, mesmo que uma revolução sensível.



Figura 2. *Eu e tu*, 1967.
Lygia Clark.

Artistas que trabalharam nessa linha de ação formaram seus horizontes de atuação na esteira de reflexões compatíveis com certo desejo em deliberar uma arte impregnada de senso revolucionário. Esses trabalhos aos poucos validavam um “fazer” por vezes intrincado em um “ser” cada vez mais inevitável. A produção de arte passou a sinalizar uma manobra do artista, sua estratégia de ação perante o mundo, a obra enquanto “rede de intenções” se tornou um meio de estabelecer aberturas circunstanciais no tecido da realidade. Aos poucos o “fazer artístico” revela também o *modus operandi* do artista enquanto sujeito, processo que de mesmo modo vai tornando visível certo desinteresse por qualidades unicamente artísticas.

Tal tendência, em suma, reposiciona a atuação do artista, muitas vezes passando a agir apenas como propositor. A obra de arte ao não mais se resumir a uma operação de contemplação frente o espectador, também se realoca, desgruda de uma constituição irrevogável, desfazendo uma composição excessivamente objetual, acenando para “parcerias”. Tão logo se acomoda em outras funções dentro da experiência artística, não mais resumido à figura do criador absoluto, o artista valida sua operação a título de criar “zonas de confluência de possibilidades”. Seja atuando em performances, criando situações performáticas e experiências/ações entre o público ou construindo instalações, intervenções ou situações, ele indica uma postura de alguém interessado em expor certa inquietação. Um desejo de apresentar variados sentidos do mundo. O artista, menos “artífice”, passa a realizar seu trabalho pautado no propósito de apresentar novas formas de sentir a realidade. Torna-se um “agenciador de sentidos”.

Ser artista no mundo contemporâneo não está mais predisposto em ser um especialista, em dominar uma técnica, em “botar a mão na massa”. Como diria Allan Kaprow, o artista também pode ser artista quando come, anda, escova os dentes, corre, etc.

A arte que se apresenta como arte considera que a arte é separada da vida e de todo resto, enquanto que a arte que é como a vida considera que a arte é conectada com a vida e com todo resto. Em outros termos, aquele que faz arte que se apresenta como arte, tende a vir a ser um especialista, e aquele que faz arte que é como a vida, um generalista. (KAPROW, 2003, p.122)

Ser artista no mundo contemporâneo cada vez mais é ser dotado de uma postura diferente diante do mundo. Sobretudo, uma postura que sinalize um desejo de seccionar a vida, de desatar os nós preestabelecidos, de desafiar o que há de modulado e uniforme. É perseguir as incongruências da vida, incitar os sentidos, repercutir o que destoia e desafina, formar horizontes no dissabor das incompletudes.

Um olhar em três atos

Para se ter a certeza de que habitamos um horizonte multidimensional é preciso uma predisposição. Ter atenção para um funcionamento que erige a realidade sob a profusão de um alvoroçado senso de multidão é dever de quem não se permite a subserviência. É tentar se desgrudar dos mecanismos de controle da existência.

Para além de uma arte demarcada por um vasto repertório experimental, que já testou os mais variados meios e feitura, a arte contemporânea tem certo quê de excepcionalidade. Que ela assegurou um campo de atuação para uma produção que ansiava maior liberdade de ação, isso já se sabe. Até por isso, há quem a considere como reflexo de uma dissolução entre a produção de arte e a produção de vida. Contudo, nunca é demais ressaltar que a vastidão de estratégias artísticas que se apresentam como arte contemporânea dificulta certas generalizações ou mesmo categorizações ampliadas. O certo é que há espaço para todos no cenário contemporâneo, desde os mais convencionais, que ainda adotam meios mais tradicionais como desenho, pintura e escultura, até aqueles mais efêmeros, mais passageiros, como instalações, intervenções, performances, ações coletivas e colaborativas, entre outros.

Dessa forma, tentar refletir sobre o que atesta uma obra de arte como “contemporânea” talvez seja tarefa das mais árduas. Fato que nos leva a uma empreitada mais comedida: O que a arte contemporânea é capaz de instaurar? Por que podemos considerar que a contemporaneidade artística inaugura novas modalidades de produção de sentido na arte? Em suma, é possível conceber uma “postura contemporânea”? Ou melhor, uma maneira diferente de divisar e perceber o “artístico”? É possível cogitar um certo “olhar contemporâneo”?

Tais perguntas insurgem como tentativas de margear uma zona de alcance que conceba as obras de arte cada vez mais como objetos frutos da inquietude humana. A obra seria um espaço para atravessamentos, capaz de deslocar e subverter a ordem do tempo. Isso derivaria de um fluir desorganizado, não propriamente desacertado, mas sim, desordenado, fruto de uma ambição movente que não encontra horizontes definitivos, mas recai em entornos de contínuas reconfigurações.

Assim, costura-se as linhas de atuação de uma conduta que enxerga a obra sempre levando em conta a amplitude e alcance de sua experiência enquanto obra “agenciadora de sentidos”. Para isso, é necessário examinar as engrenagens de funcionamento dessa postura, suas formas de atuação.

Decerto, esse olhar é um olhar que ao flexionar-se diante dos referenciais que se ofertam, transfigura-se em sentidos não resumidos aos ditames da visão. É que ele desapega, salta e desliza. Alicerça-se em um poder de ação deliberado e ambicioso.

Dialética em suspensão

Esse olhar inaugura timidamente uma outra maneira de ver. Quando os processos de significação da obra transpassam suas estruturas e feitura, algo é posto para além de uma simples assimilação. Inicia-se um movimento que não mais remete a experiência artística a um encontro demarcado, comprimido em um circuito moderado de símbolos e associações. O embate com a obra, ao adquirir o estatuto de uma experiência, evidencia um processo dinâmico incessante, “sobrevivências” são tragas à tona como lampejos para nossa

cognoscibilidade. Isso nos permite aberturas para “encontros dialéticos” com diferentes tempos, tempos não mais resumidos a “passados” ou “presentes”, mas sim, medidos por “outras” e “agoras”.

Quando se evidencia essa estratégia de ação diante das obras de arte nota-se que algo fica em suspensão, como se em uma tensão contínua. Certamente, tal conclusão já foi principiada pela *imagem dialética* de Walter Benjamin, conceito chave para o entendimento do estatuto da imagem no pensamento do autor alemão.

Apesar de Benjamin ter refletido sobre o conceito de *imagem dialética* a partir da “imagem” na literatura, é possível nos apossarmos dela para um maior entendimento a respeito desta “tensão dialética” instaurada pela obra de arte contemporânea.

Para ele, a *imagem dialética* é uma imagem em que dois tempos se encontram, porém não possuindo relações de continuidade ou causalidade entre si, não são sucessivos nem cronológicos. É o encontro de tempos que fazem parte de uma outra concepção de tempo. Isso se deve, pois “enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Outrora com o Agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta”⁵.

Conceber o Passado enquanto Outrora é não resumir a experiência de outro tempo a uma demarcação histórica apenas, é tomar um tempo que não se resolve no que já foi, mas que pode persistir ainda no que há, como se sua existência se desse em razão de exercícios de prolongamentos, de novas “frequentações” e “visitações”. Isso esclarece um presente revestido de “persistências” de distintas temporalidades, algo que incrementa o que “há no momento”, que é atual, enquanto “corrente”, “agora”, atravessado por ininterruptos fluxos temporais.

Dessa forma, a *dialética em suspensão* que tão bem serviu para redefinir o estatuto da *imagem dialética* de Benjamin, pode nos valer, principalmente, se nos servirmos do que ela possui de ampliado. É que ela pressupõe uma suspensão, uma dinâmica irresoluta, uma coexistência difusa e pouco conciliadora. E esses encontros fortuitos são os anteparos do senso intuitivo inaugurado pela arte contemporânea.

Desapego

Algo se desprende das estruturas fixas do pensamento. O desprendimento foi substancial e natural, sem rompimentos drásticos por enquanto. Surgiu um incômodo, alguma coisa fora do lugar, mas não se soube o quê.

A forma passou a desencadear uma sucessão de reações, articulando dúvidas, anseios e desejos. O olhar desgarrou-se das formatações de entendimento, suspeitou a ocorrência de possíveis limites sobrepujados. O que se viu não se verá mais. Apesar da forma não se metamorfosear, manter-se fixa, agora tem-se a certeza de que movimentos contínuos habitam outros espaços, as frestas das edificações de sentido. Isso basta para que um olhar oscilante se estabeleça, contaminado de “sobrevivências” de Outrora.

São esses movimentos a nova linha de orientação. O olhar ainda desamparado, perturbado, encolhe-se no senso de ausência deixado pela perda dos referenciais anteriormente existentes. Foi um movimento de desgarramento. Os códigos comumente aceitos não fazem mais sentido. É preciso serem articulados em conjunto. A obra é o objeto e mais alguma coisa. E isso cabe até mesmo para os trabalhos mais “viscerais” da tradição moderna; eles desvelam o lado subjetivo do artista em atos animais, como a *action painting*, num desvelamento dotado de ambição primitiva e parte integrante de uma estratégia de construção pautada na evidência do processual que permeia a criação.

A obra, não mais uma “coisa” fixa, demanda uma nova postura de quem a contata. Para isso, é necessário se desapegar do que havia de rígido e seguro, a leitura cada vez mais precisa dar atenção para os sentidos que respingam. Olhar para além da matéria.

5. BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006, p. 504.

Salto

Encorajar-se de algo é um fato, muitas vezes, árduo. Não saber para onde ir após o encorajamento, é a certeza de estar preparado para a experiência-limite ansiada. Assim, o salto é uma metáfora que ilustra esse processo iniciado com o “desapego”, e que ambiciona as aberturas necessárias para se instaurar um olhar mais participativo na “experienciação” de uma obra de arte.

Ao desatar as amarras das estruturas fixas do entendimento, agora faz-se necessário um novo movimento. Esse movimento é mais brusco, porém sinaliza certa sublimação. Saltar também propicia uma suspensão, a destituição de um *status quo* por efeito de uma atitude mais libertária. Salto como sobrevoos, possibilidade de deslocar-se com maior poder de previsão das distâncias e alcances. Um desprendimento pleno.

O olhar que salta é um olhar que sobrevoa, ambicioso, dotado de maior capacidade de entrever outros “horizontes de leitura”. Esse olhar começa a se firmar enquanto postura. Seu estado de suspensão é indício de uma não centralidade, sua estratégia de ação é vislumbrar outros referenciais.

A partir do salto, ele percebe a possibilidade de adquirir novas moradas, aleatórias, em movimentos descontínuos. Logo, abre-se um leque de novos cenários, assim como a possibilidade de deslocamentos fortuitos entre eles.

Deslize

Após os movimentos anteriores, a tensão se ameniza por efeito de um ritmo mais discreto frente a digressões e deliberações. Agora a estratégia do olhar é repercutir em distintos territórios, insurgir em diferentes temporalidades por meio de uma ação que confunde-se com um “desvario dos sentidos”. Depois de se desapegar da solidez das estruturas unívocas e, sob efeito do salto, alçar um sobrevoos capaz de esboçar as linhas essenciais de sua nova operação, ele conflui os encontros fortuitos da memória e seu intenso campo afetivo, numa trama que opera seus instrumentos por intermédio de um desejo latente de seccionar o mundo.

O deslize norteia um caminho errante, que escorrega, resvala e derrapa. É como se fosse necessário fechar os olhos, tornar-se “testemunha ocular” de uma realidade desvendada por força das mãos que tateiam os espaços, incidentalmente construindo seus horizontes de morada no desacerto de um ímpeto que perpassa também os lugares recônditos, extraviados e inauditos.

Assim, o olhar vai construindo uma legibilidade capaz de repercutir os encontros ofertados pela obra. A experiência da arte enquanto “rede de intenções” expõe esse processo irresoluto, no qual o espectador, ao presenciá-la, abre-se para um transcurso de tentativas e possibilidades para fazer os sentidos absorvidos e derivados das obras ecoarem em seus universos e referenciais próprios.

Essa tentativa de margear uma reflexão a respeito da natureza desse novo procedimento inaugurado pelas obras de arte contemporâneas sempre será um exercício especulativo. Essas novas modalidades de produção de sentido derivam de uma série de mudanças ocorridas no universo da arte ao longo dos tempos, e que indubitavelmente, se estabelecem através de certa sincronia com o mundo real. Notadamente, quando atesta a necessidade de explorar cada vez mais as inteligibilidades possíveis existentes nessa relação tão emergencial entre homem e mundo.

A arte contemporânea descortina uma arte que se afirma enquanto espaço construído sob uma ótica que expande o seu campo de alcance. Anseia desembocar em todos os lugares possíveis da existência. E justamente, por força desse desejo de expansão, torna-se capaz de instaurar um procedimento próprio, manobra

pautada em uma postura inquietada, enviesada, e que persegue as incongruências da vida enquanto norte de ação. Isso nos assegura uma “postura contemporânea”, uma conduta que transpassa os limites da arte. Postura que condiciona diferentes modos de ver, olhar.

Assim, diríamos que o “olhar contemporâneo” atesta a “desorientação” enquanto força propulsora. Traz implícito um desejo de transviar-se por caminhos pouco percorridos da significação, num exercício de visibilidade alicerçado em múltiplos agenciamentos. Um descaminho ambicioso por visualizar os cortejos periféricos.

Referências

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

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

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1975.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Editora Record: Rio de Janeiro, 2010.

JAMESON, Fredric. **A Cultura do Dinheiro**: Ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2001.

KAPROW, Allan. **Essays on the Blurring of Art and Life**. Los Angeles: University of California Press, 2003.

OITICICA, Hélio. Programa ambiental. In: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (org). **27ª. Bienal de São Paulo: Como Viver Junto**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

PELBART, Peter pá. **Vida Capital: Ensaios de Biopolítica**. São Paulo: Iluminuras 2011.

Fernando Lindote, uma tradução

Danilo da Silva Calegari¹

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Resumo

O presente artigo aponta uma reflexão sobre duas instalações do artista gaúcho, radicado em Santa Catarina, Fernando Lindote. Propõem-se a evidenciar atributos de tradução dos preceitos modernistas através dos trabalhos *Migrações da cor* (1997) e *Máquina seca* (2007) e de suas aproximações com o Modernismo brasileiro de 1922 e a ideia de antropofagia presente no *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade (1890 – 1954). Para tal reflexão, pretende-se traçar pontos de contato entre noções de Walter Benjamin (1892 – 1940). São igualmente apresentados no artigo, os conceitos de retorno de Deleuze, de arquivo de Foucault e a leitura do ensaio *A tarefa do tradutor* proposta por Derrida em seu livro *Torres de Babel* (2002). As noções de campo expandido de Krauss e a ideia de montagem como processo alegórico através da releitura do conceito de alegoria de Benjamin, apresentado por Buclhoh.

Palavras-chave: Lindote; Benjamin; Tradução; Arte contemporânea.

1. Fernando Lindote e seus trabalhos

Lindote se encaixa em um tipo de artista que pode ser denominado como *inquieto e proliferante*², experimental e até subversivo com relação às técnicas. Atualmente radicado em Florianópolis, Lindote desde seus treze anos desenvolve atividades artísticas. Iniciou desenhando charges em jornais do Rio Grande do Sul. Atualmente, é um propagador da cena cultural de Santa Catarina e já expôs nas Bienais do Mercosul (2005) e São Paulo (2010). Seus últimos trabalhos expostos no MAR do Rio de Janeiro, em julho de 2015, retomam a pintura formal e, a propósito dos temas, alegações sobre a cultura e o modernismo brasileiro. De acordo com Foucault (2005, p. 147), é o “arquivo que vai potencializar o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares e evidenciar as possibilidades e as impossibilidades enunciativas que o próprio arquivo conduz”. Não somente nestes últimos trabalhos de Lindote, mas também nas instalações sobre as quais faremos considerações, podemos reconhecer que seu arquivo pictórico é constituído por estas referências do Modernismo brasileiro.

A apresentação dos trabalhos que compõem *Migrações da cor* (1997) e *Máquina seca* (2007) foge das limitações que, principalmente, as técnicas e os meios da pintura e escultura podem infligir ao trabalho artístico. Ambos são instalações. A propósito de instalação, Krauss afirma (2005, p.38), “ela (a instalação) transforma o es-

1. Atualmente cursando o mestrado da linha de Teoria e História das Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do CEART, Udesc (bolsista Capes 2014 - 2016). Possui graduação em Letras Língua e Literatura Francesas pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004). Primeiro ano de mestrado em Didática Intercultural Francês Língua Estrangeira e Segunda (DIFLES) pela Université Marc Bloch (2006). Cursou um ano e meio de graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). E-mail: nilo175@gmail.com.

2. O termo é cunhado por Cherem ao apresentar a obra do artista argentino Cristian Segura, é diz respeito a artistas que tem na experiência e na mudança de meios e técnicas, a principal característica de sua fatura e poética. Conferir referências.

paço real da galeria e do museu na matriz do objeto assembledo, pelo qual o espaço, como cena onde aparece o objeto, torna-se essencial para a existência deste último³. Este é o caso nos trabalhos de Lindote. Na hibridez do ser pintura ou escultura, os trabalhos, considerados como pertencentes a campos expandidos⁴ ambicionam a interação com o local onde estão expostos. Tal interação entre o trabalho e o ambiente, requer, sem dúvida, a posterior interação dos expectadores, e não uma apreciação que diga respeito unicamente à passividade e nem tampouco ao caráter estético do trabalho.

Migrações da cor (1997)⁵ se apresenta, no fundo de uma sala, com fitas rosa e alaranjadas que, penduradas no teto, caem até o chão, em torno a pequenas peneiras de plástico. Em um canto da parede, como se fossem pinceladas, se vêem marcas de cor rosa; na verdade, elas são lambidas com o que restou do material. Mais próximo à entrada, uma toalhinha branca serve sacos plásticos preenchidos com material colorido, igualmente presente dentro das peneiras.

Máquina seca (2007)⁶ ocupa quase todo o espaço expositivo. Pinturas com material escultórico, esculturas com material banal e desenhos com fita isolante compõem o trabalho. Um vídeo, no alto de uma das paredes, mostra o repetitivo gesto de mastigar, ruminar e umedecer, com a saliva, o material na boca do próprio artista. As silhuetas dos maquinários, pintadas nas paredes, apesar da presença da cor marrom e da textura visível, indicam mais uma evanescência do que uma aparência.



Imagem 1 - Fernando Lindote. *Migrações da Cor*, 1997.

EVA mordido, peneiras de plástico, toalha de pano e lambida sobre parede, dimensões variáveis.
Disponível em: <http://www.fernandolindote.com.br/#!prettyPhoto>. Acesso em: 3 de jul. de 2015.

Ainda com relação à noção de trabalhos expandidos, além da técnica, dos meios e da não adequação a uma espacialidade única e bidimensional, podemos considerar os materiais cujos trabalhos são feitos. Eles não são aqueles que podemos reconhecer por serem inerentes à pintura e à escultura, sobretudo em *Migrações da cor*. Já em *Máquinas secas*, Lindote utiliza um material que faz parte da tradição escultórica: nem bronze, nem mármore. Contudo, tal material é atualmente obsoleto, e pode-se igualmente considerar o fato que Lindote subverte a técnica afiliada ao material: ao invés de fazer esculturas, o artista pinta. Ele tampouco faz uso de

3. Tradução do autor.

4. A noção de *campo expandido* é igualmente tomada de Krauss. Em seu célebre ensaio de 1979, *Escultura em campo expandido*, a autora considera as elaborações escultóricas surgidas em meados dos anos 60 e 70 com esta nova nomenclatura. Por se tratar de trabalhos que fogem as características estabelecidas para a escultura, Krauss vai designar um binômio no qual a arquitetura e a paisagem, e suas negações (não arquitetura, não paisagem) influenciarão na reflexão sobre estes novos trabalhos. A reflexão atualmente se expandiu e divagou-se para outros campos: Pedagogia, Pintura, HQs.

5. A descrição do trabalho é correspondente à apresentada na Galeria Alternativa FUNARTE, Rio de Janeiro, 1997. De acordo com o site do artista. Para mais informações, confira <http://www.fernandolindote.com.br/>.

6. A descrição do trabalho é correspondente à apresentada na mostra Futuro do Presente, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2007. De acordo com o site do artista. Para mais informações, confira <http://www.fernandolindote.com.br/>.

pincéis, tela, ferramentas para as pinturas dessas duas instalações. Nos trabalhos referidos se nota, ao invés do canônico, o predomínio de materiais simples, não nobres à pintura nem tampouco à escultura. Um dos materiais, presente sobretudo em *Migrações da cor* é o E.V.A.⁷. Todos os referimentos às cores - que migram da combinação primária para o resultado secundário: das fitas, ao conteúdo dos saquinhos, passando pela lambida na parede, até as cores primária que recepcionam o espectador sobre a toalha branca, são feito com E.V.A. O outro material, especialmente em *Máquina Seca* é a barbotina⁸. É ela que vai servir de matéria pictórica, umedecida com a saliva, para o preenchimento das paredes⁹.



Imagem 2 – Fernando Lindote, *Máquina seca*, 2007. Detalhe.
Escultura em EVA mordido, barbotina de saliva, fita isolante e vídeo performance. Dimensões variáveis.
Futuro do presente, Instituto Itaú Cultural, São Paulo.
Disponível em: <http://www.fernandolindote.com.br/#!prettyPhoto>. Acesso em: 3 de jul. de 2015.

Em ambas as instalações, os trabalhos de Lindote alegam uma suposta destruição: das cores, das máquinas e da evolução em geral, mas também das técnicas da própria pintura e escultura. As instalações incorporam a segunda característica do procedimento de montagem no qual são executados os princípios alegóricos de Benjamin¹⁰, ou seja; *fragmentação e disposição dialética dos fragmentos* (BUCHLOH, 1982, p. 44). Nesse caso, na montagem das instalações, a apropriação não é a dos materiais em si, o que ocorre é que Lindote se apropria de somente um fragmento, da essência matérica do E.V.A e da babotina, e os dispõem de modo dialético quando subverte seus atributos. O E.V.A, que possui características pictóricas e espacialidade bidimensional, torna-se escultura. A babotina, inerente à tradição escultórica, torna-se pintura.

2. Noções e conceitos benjaminianos

A primeira noção à qual vamos nos ater é a de *origem*. Presente na obra *A Origem do Drama Barroco Alemão*, 1929, a categoria de *origem*, para Benjamin, apesar de ser histórica, é diferente da gênese. Ela se encontra no fluxo da série de acontecimentos, o que ele denomina o *vir-a-ser*, e, como um redemoinho, arrasta em sua

7. Espuma Vinílica Acetinada. Seu nome técnico é Etil, Vinil, Acetato, ou E.V.A, é um material termoplástico composto de resina, polímeros, agentes de expansão e outros.

8. A barbotina é uma pasta cerâmica, mistura de argila e água, usada para colar e decorar peças de cerâmica antes da queima.

9. Em *Máquina Seca* uma escultura em E.V.A é um dos trabalhos constituintes da série.

10. A leitura da noção de alegoria, no caso, é do teórico alemão Benjamin Buchloh. Seu ensaio publicado na *Artforum* (conferir referência) tornou-se leitura obrigatória para o entendimento da noção de montagem nos trabalhos da vanguarda histórica. Ele afirma, através da reflexão de fotomontagens surrealistas e poemas dadaístas, que três princípios da alegoria são presentes nas montagens. Os princípios são: apropriação e esvaziamento do significado; fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos; separação do significante e do significado. Em seguida, no ensaio, o autor estende a reflexão para trabalhos dos anos 60 e 70.

corrente o material da gênese. A *origem* possui inclusive um caráter ambivalente, pois seu ritmo se revela em uma visão dupla, que se reconhece por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, como incompleto e inacabado (BENJAMIN, 1984, p. 67). Para Benjamin, a *origem* não se apresenta como um início em si, mas sim como fenômenos pelos quais as formas serão determinadas e, através dessas formas é que as ideias e as reflexões se confrontarão com o fato histórico.

Para a compreensão da categoria de *origem*, Gagnebin¹¹ (apud VIEIRA, 1996, p. 108) aponta três atributos principais: a oposição entre a origem e a gênese; a definição de origem como restauração inacabada e aberta; e a relação entre origem e destruição. Para ela, a origem deve permitir o salto que conecta o presente a uma atualização do passado, para que seja possível a ruptura do tempo cronológico dentro do discurso linear da história. A propósito disso, para Benjamin, a compreensão não linear da história parece definida na noção de *origem*. O que faz dela, uma importante chave para o pensamento do autor e de sua recusa dos cânones da linearidade para a história.

A propósito de história, no pequeno aforisma de número 2 do ensaio *Sobre o conceito de história* (1940), Benjamin afirma: “Se é assim, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está a nossa espera” (BENJAMIN, 1987, p. 223). As reflexões deste ensaio servirão, de certo modo, a reestruturar a maneira de se pensar a história e a história da arte. Renomados teóricos do século XX recorrem a Walter Benjamin para pensar a história da arte¹².

3. A tarefa do tradutor

No âmbito da reflexão deste artigo, a afirmação do *Conceito de História* pode ser vista em concordância com três passagens do ensaio *A tarefa do tradutor* (1921). São essas passagens que apresentamos e com as quais gostaríamos de evidenciar as relações que permeiam a noção de *origem* e *história*. Porém, antes, uma breve introdução ao ensaio mencionado.

Muito anterior a *Origem do Drama Barroco Alemão* (1929) e, sobretudo de *Sobre o Conceito de História* (1940), *A Tarefa do Tradutor* (1921) é apresentado como prefácio da tradução de *Tableaux Parisiens*¹³ de Baudelaire, feita pelo próprio Benjamin. Nele, sua ideia de tradução, diversamente da opinião vigente que a trata como traição, seria mais uma reformulação da arte do original na própria língua traduzida. Desse modo, a tradução permanece para além do que se demonstra contrário à sua existência através da pervivência¹⁴.

A primeira aproximação do ensaio *A tarefa do tradutor* com a afirmação do *Conceito de História* pode ser evidenciada na passagem em que Benjamin coloca em perguntas o duplo sentido da traduzibilidade de uma obra. O que nos interessa é o primeiro sentido: “encontrará a obra alguma vez, dentre a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado?” (BENJAMIN, 2011, p. 102).

A segunda aproximação é presente na passagem: “Assim, poder-se-ia falar de uma vida ou de um instante inesquecível, mesmo que todos os homens o tivessem esquecido.” (Ibid., p. 103).

A terceira aproximação aparece na seguinte passagem: “Pois a tradução é posterior ao original e assinala no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição (...)” (Ibid., p. 105).

11. Atualmente professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Livre-docente da Universidade Estadual de Campinas, Membro de corpo editorial da *Kriterion* (UFMG. Impresso), Membro de corpo editorial do *Educação e Filosofia* (UFU. Impresso), Membro de corpo editorial da *Cadernos de Subjetividade* (PUCSP), Membro de corpo editorial da *Humanidades* (Brasília), Membro de corpo editorial da *SÍNTESE - REVISTA DE FILOSOFIA* e Revisor de periódico da *Faces da História*. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia. Jeanne Marie Gagnebin de Bons é especialista e divulgadora da obra de Walter Benjamin no Brasil.

12. A propósito, conferir Didi-Huberman e as questões anacrônicas do tempo e da imagem. Agamben é responsável pela organização da obra geral de Benjamin na Itália. Adorno, além da relação de amizade, foi divulgador da obra e o auxiliou Benjamin em sua ida aos Estados- Unidos. O que não aconteceu devido ao suicídio de Benjamin.

13. Trata-se de uma seção do livro *As Flores do Mal*, publicada em sua primeira edição em 1857.

14. Segundo Benjamin, a tradução, assim como a arte em geral, não deve visar a receptibilidade nem tampouco a comunicabilidade, o que seria contrário a existência da tradução. O intuito maior da tradução é alcançar uma *língua pura* cuja todas as línguas são reflexos e, quando isso acontece, a vida das obras continuam, ou, atingem a pervivência.)

A afirmação de Benjamin quando fala sobre a história, onde ele coloca a existência de um encontro secreto, soa como uma possível reverberação dessas três passagens, cronologicamente anteriores, apresentadas em *A tarefa do tradutor*. Em todos os quatro trechos, fica presente a noção de inevitabilidade desses encontros entre o presente e o passado que, muito mais do que um evento casual, é a motivação do historiador, do tradutor, ou, em nosso caso, do próprio artista que busca “apropriar-se das reminiscências [...] fixar uma imagem do passado como ela se apresenta, no momento do perigo”. (BENJAMIN, 1987, p. 224). Ideia recorrente no pensamento de Benjamin, a procura ao passado, o recolhimento de fragmentos para que se tornem, através da busca consciente, um elemento transcendente e que se mantém, pode ser uma chave de leitura das relações do trabalho de Lindote com o Modernismo.

A leitura que Derrida faz do ensaio, coloca o tradutor como endividado e sua tarefa é a restituição do que deveria já ter sido dado (DERRIDA, 2002, p. 27). Contudo, mais adiante no ensaio, ele afirma que “o original se dá modificando-se (...) vive e sobrevive em mutação (Ibid., p. 38). É uma leitura que evidencia certa impossibilidade da tradução, mas que admite que o original é potencializado através da tradução.

Assim, com estes pontos de vista sobre a tradução, nós nos autorizamos visualizar uma conexão entre as noções de Benjamin de *origem*, e *história*, com as passagens que evidenciam afinidades entre tais noções e a suposta tarefa do tradutor. No caso, a concepção de tradução leva principalmente em conta as noções de *origem* e *história* e, através destas, propomos então pensar os dois trabalhos de Fernando Lindote como possíveis traduções do Modernismo, principalmente com a ideia de antropofagia.

4. Tradução do Modernismo.

A *alegoria*, como visa sempre outro significado, não faz com que a destruição seja definitiva. Para tais trabalhos, Lindote pratica uma ação que se repete (com mínimas diferenças). Ele usa a boca. Por vezes, mastiga o E.V.A. Por vezes, molha com a saliva, ruma a babotina e a cospe. É este gesto que nos permite a aproximação com o Modernismo. Lindote, ao repetir o movimento com a boca, a mordida e o mastigar o material, traz, ou traduz, para seu trabalho a ideia de antropofagia presente no *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade: ele faz com que esta ideia tenha uma sobrevida, de acordo com Derrida.



Imagem 3 – Detalhe de *Migrações da Cor*. Lambida na parede com EVA.
Disponível em: <http://www.fernandolindote.com.br/#!prettyPhoto>. Acesso em: 3 de jul. de 2015.

Assim como o Modernismo pretendia, em uma apropriação das tradições autóctones brasileiras, a prática da antropofagia das artes externas, principalmente aquela europeia - de acordo com o próprio Manifesto, o Surrealismo - adquirindo a suposta “força” que delas provinha, Lindote faz o mesmo em seus trabalhos. E, se pode existir uma interpretação destrutiva, no caso, do que venha a sofrer o ato antropofágico, tal destruição não visa à erradicação. Ela é mero esboço do que apropriado, do que mastigado se mantém ainda mais vivo, de outros modos e formas.



Imagem 4 – Fernando Lindote, *Sem título*, 1998. Sequência de fotografias de Fernando Lindote mordendo e despedaçando o E.V.A. © Catálogo Fernando Lindote, Blumenau, 2008.

5. Considerações Finais

A propósito da manutenção da forma para sua possível mudança, Benjamin afirma com relação à tradução: “Pois na sua pervivência, que não mereceria tal nome se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive, o original se modifica” (BENJAMIN, 2011, p. 107). Então, a destruição, além de não erradicar a coisa destruída, assim como o sofredor do ato antropofágico em um sentido que não seja o físico, deve restar, pois não é somente o praticante da destruição que adquire potência, é também o destruído que adquire uma nova significação. É um movimento ambivalente e é através das operações do artista que ele vai processar e traduzir tais concepções.

O Modernismo Brasileiro é parte do arquivo de Lindote. Em uma conversa informal¹⁵, ele admite que está retomando a leitura daquela que foi por longo tempo um de seus livros de cabeceira: *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade. É então, através também de seu arquivo que o artista vai revisitando e retomando questões do período. A tradução do Modernismo faz com que o movimento seja acessado, por vezes, pelos cânones críticos da antropofagia, por vezes, com uma ótica que tenta aproximá-lo a questões inerentes às vanguardas e as pesquisas dos artistas que tentavam explorar e expandir as técnicas. É igualmente o retorno de Deleuze (2006, p. 289), no qual um desvio se estabelece na reapresentação da experiência artística.

Lindote, em uma fala para o canal virtual *Contraponto Multimeios*, parece igualmente dar outro sentido a suposta destruição. A respeito de sua participação na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, ele enfatiza o fato de

15. Em apresentação informal durante a aula da disciplina de graduação Teoria e História da Arte V, em maio de 2015. Na ocasião, Fernando Lindote compareceu para falar sobre sua obra e sobre os desdobramentos do Modernismo brasileiro.

que a arte está aí para dizer que a existência do ser humano não atende somente as questões puras e básicas de sobrevivência [ou de destruição, poderíamos acrescentar] e que não pensa somente em sua sobrevivência, mas que pensa em alguma coisa a mais que passa pelo coletivo.

Referências

Andrade, O. **Manifesto da poesia Pau-Brasil e Manifesto Antropofágico**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 20 de ago. 2015.

Benjamin, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. 277 p.

_____. A tarefa do tradutor in Gagnebin J. M. (Org). **Escritos sobre mito e linguagem**. Editora 34: São Paulo. 2011, p. 101 – 119.

_____. **Sobre o conceito de história**. in (_____)Magia e técnica, Arte e política, Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987, p. 222 - 233

Buchloh, B. **Allegorical procedures: Appropriation and montage in contemporary art**. [Ensaio]. *Artforum*, v. 10, n. 1, 43-56. Set/ 1982.

Cherem, R. **Ex-orbitar o espaço. Notações para pensar a obra de Cristian Segura**. In. Cristian Segura e a Poética do Coeficiente. Florianópolis: UDESC, 2012.

Deleuze, G. **Diferença e Repetição**. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 2º ed. 437 p.

Derrida, J. **Torre de Babel**. Trad: Hunia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 74 p.

Farias, A. et al. **Catálogo Fernando Lindote**. Nova Letra: Blumenau, 2008. 118 p.

Krauss, R. **Oggetti “specifici”** in (_____) (Org). **Reinventare il medium**. Trad: para o italiano de Elio Grazioli. Milão: Bruno Mondadori, 2005, p. 37 – 48.

_____. **La scultura nel campo allargato** in (_____) (Org). **L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti**. Trad: para o italiano de Elio Grazioli Roma: Fazi Editore, 2007. p. 283 - 297.

Lindote, F. **Ser Cultural: Arte Articulada**. [19 de out. 2010]. Florianópolis: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJCaFMFc2TA>. Acesso em: 10 de jul. de 2015. Entrevista concedida ao canal de televisão RIC Record.

Vieira, J. R. **Duas leituras sobre A tarefa do tradutor de Walter Benjamin**. **Cadernos de tradução**. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 107 – 113. 1996.

A cerâmica frente à hierarquia da arte: Celeida Tostes, a plasticidade e a arte contemporânea

Patrícia Aguiar¹

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo questionar o lugar ocupado pela cerâmica na arte contemporânea. Partindo de definições que diferenciam arte de artesanato de forma hierarquizada, questiono se a grande utilização do barro em trabalhos artísticos referidos a arte popular, principalmente de arte utilitária, associa a cerâmica à esta e ao artesanato, acarretando sua não utilização por artistas inseridos em outros contextos, como forma de diferenciação. Utilizo para discussão a trajetória da artista Celeida Tostes, que atuou como professora na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e realizou trabalhos utilizando o barro e a cerâmica, onde propunha questionamentos estreitamente ligados a arte contemporânea, porém não teve sua obra amplamente reconhecida. Questiono o lugar ocupado pela oficina oferecida por Celeida na EAV Parque Lage e seu lugar enquanto artista que elegeu a cerâmica para sua criação. Reconhecendo as tensões existentes nas nomenclaturas que diferenciam arte e artesanato, questiono o lugar da cerâmica, material utilizado majoritariamente para a confecção de arte utilitária, nos trabalhos artísticos inseridos no mercado da arte contemporânea, lugar este onde a arte estaria desvinculado a uma função imediata.

Palavras-chave: Cerâmica; Celeida Tostes; Arte contemporânea; Hierarquia.

Em uma busca rápida sobre os significados dados as palavras arte e artesanato, em dois dicionários online populares, é clara a diferenciação dada entre os significados destes conceitos. Para o *Aurélio*, o artesanato é o “ofício e técnica do artesão” e “produto final do trabalho do artesão” e, em nenhuma das quatro definições dadas, a palavra arte é utilizada como possibilidade de significação. Na busca por artesão, no mesmo dicionário online, também está ausente a palavra arte:

- 1 Pessoa que fabrica manualmente determinadas peças ou produtos (de olaria, carpintaria, tecelagem, renda, etc.
- 2 Pessoa que faz os seus próprios produtos e os comercializa diretamente. (*Aurélio*, Dicionário online)

O que seria então Arte na definição do *Aurélio*? Dentre as dez definições dadas encontra-se como possibilidades de resultado *artifício* e *ofício*.

Na busca pela palavra artista as primeiras definições dada são:

- 1 Que tem ou exprime o sentimento da arte.
- 2 Que ama as artes, que tem gosto artístico, sentimento do belo. (*Aurélio*, Dicionário online)

1. Mestranda do PPGCA – UFF, sob orientação de Ligia Dabul. Contato: pat.paguiar@gmail.com

Então, segundo esta definição, artesãos não exprimem o sentimento da arte? Se as palavras artifício e ofício são utilizadas para definir a arte, porque arte não é utilizada para definir artesanato?

Em outro dicionário online, o *Michaelis*, as palavras artifício e ofício também são apresentadas como uma das inúmeras definições de arte

- 1 Conjunto de regras para dizer ou fazer com acerto alguma coisa.
(...)
- 7 Habilidade.
- 8 Artifício.
- 9 Maneira, modo, jeito.
- 10 Profissão, ofício.
- 11 Manufatura. (*Michaelis*, Dicionário online)

A pagina da web traz ainda definições específicas para *abstrata*, *cinética*, *culinária* entre outros. Dentre estas definições encontra-se a *cerâmica*, que tem como definição “arte de fabricar vasos e utensílios de argila.” Na consulta por artesanato, no mesmo dicionário, a definição encontrada

sm (artesão+ato²) 1 Técnica e tirocínio do artesão; artesanía. (*Michaelis*, Dicionário online)

Localiza o artesanato em uma posição de prática inicial, um exercício, como uma obra ainda sem desenvolvimento maduro, remetendo o artesanato a uma criação ingênua, deslocando do artesão a responsabilidade de sua criação.

Retornando ao conceito de arte cerâmica dado anteriormente, é possível perceber a determinação imediata dada a este material. A cerâmica é associada diretamente a objetos utilitários, estabelecendo uma diferenciação entre arte e arte utilitária ou decorativa. Esta diferenciação é utilizada na arte contemporânea como forma de distinção e valoração de uma obra, desvalorizando as que são feitas com o objetivo direto de ser decorativa.

Após a venda o artista deixa de ter controle sobre o destino de sua obra. Algumas obras de grande escala são adquiridas por administradores públicos para decorar a cidade. Outras são adquiridas por colecionadores não apenas como investimento financeiro mas como forma de demonstrar seu poder de compra. Voltando aos dicionários online, a definição de decorativo está diretamente ligada a ornamentação, enfeite, embelezamento.

Utilizando o conceito de campo, de Pierre Bourdieu, para pensarmos a arte contemporânea, se observa que as práticas e discursos indicam que a obra de arte contemporânea não deve ter qualquer tipo de preocupação utilitária. Dentro do campo as inúmeras camadas de significação existentes na obra de arte a liberam de exercer uma função, qualquer que seja ela. Assim, toda obra que exerça função utilitária ou decorativa é considerada de menor valor entre seus pares. É a hierarquia da arte que habilita ou desabilita toda a produção artística contemporânea.

Em *Um percurso da pintura* Lígia Dabul aponta que, em sua pesquisa inserida em uma turma de pintura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage na década de 1990, o artesanato era visto como uma pratica que preocupava-se com o material, com o modo de prepará-lo, sua química. Ela aponta que a pratica artesanal era considerada incompatível com a pintura ensinada na instituição, porém a produção de materiais era uma pratica corrente, sendo utilizadas nas pinturas feitas em aula.

Sabemos que a EAV Parque Lage consolidou-se, a partir da década de 1980, como uma importante e influente instituição voltada para o ensino de arte contemporânea, o que pode nos indicar o posicionamento deste professor, quanto a pesquisa e manipulação de materiais ligar-se diretamente ao artesanato, como uma possível opinião dos criadores de arte contemporânea naquele período em que acontecia a formação do artista contemporâneo brasileiro.

Enquanto aluna da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre os anos 2008 a 2012, recebi, de um professor, como diferenciação entre arte e artesanato que “arte não se reproduz, artesanato sim”, assim como, em outros momentos em que esta questão foi colocada, obtive ausência de respostas, fazendo-me supor, pelos sorrisos e expressões faciais, ser esta uma questão que não necessitaria resposta, pela sua obviedade.

No texto *Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea*, Nathalie Heinich nos indica que definir que uma obra não é arte “constitui sistematicamente não uma constatação, mas uma tentativa de desqualificação” (HEINICH, 2012, p.181). Ela propõe que a arte contemporânea seja discutida partindo de gêneros, não de paradigmas, pois os paradigmas são o sentimento de normalidade, de verdade. Pensar a arte contemporânea partindo do conceito de gêneros englobaria a heterogenia e pluralidade características da contemporaneidade.

A autora propõe a divisão em três gêneros: clássico, moderno e contemporâneo e aponta que esta divisão não é feita segundo critérios normativos, mas descritivos *a posteriori*, o que exclui a visão de evolução da arte. Com esta análise, Nathalie Heinich apresenta a arte contemporânea como um lugar de produção artística onde diversos gêneros coexistem sem uma hierarquia evolutiva. Em sua divisão, a arte clássica se caracteriza pela figuração, em que são respeitadas regras acadêmicas e o mimetismo com a realidade. A arte moderna, assim como a clássica, utiliza materiais tradicionais, porém se difere por se fundamentar “na expressão da interioridade do artista” (HEINICH, 2012, p. 183), mantendo vínculo com o corpo, seja nos pensamentos, nas percepções ou nos gestos. A arte contemporânea seria então a transgressão dos critérios artísticos anteriores. A transgressão principalmente dos materiais, mas também morais e jurídicas. Desta forma a arte contemporânea não se refere à localização temporal em que uma obra é feita.

Nessa perspectiva, os ready-mades de Duchamp (mas não seus quadros) ou os monocromos de Malevitch pertencem à arte contemporânea, embora tenham sido produzidos num contexto moderno, enquanto muitas outras obras realizadas atualmente não pertençam à arte contemporânea. (HEINICH, 2012, p.188).

Nesta perspectiva, se fosse possível excluir as denominações e rotulações hierárquicas na arte, as tensões existentes entre artistas e artesãos e os lugares muitas vezes estanques ocupados por cada um tenderia a ser dissolvido.

No artigo *Artes Plásticas em feira de artesanato: venda, criação e os olhos para ver a arte*, Ligia Dabul apresenta uma situação de tensão entre artistas e artesãos em uma feira de artesanatos, onde os artistas plásticos se diferenciam dos artesãos, segundo os próprios artesãos, por utilizarem a tela como suporte para seu trabalho. Para os artistas plásticos essa diferenciação é variável. Defendem que suas alocações na feira são provisórias e alguns acreditam ser inadequado um artista plástico trabalhar como se fosse artesão, repetindo trabalhos em decorrência da demanda dos compradores.

A noção de repetição de procedimentos de produção e de padrões estéticos é amplamente acionada em contraste com a idéia de criação, e não raro aparece associada ao artesanato por diferentes artistas. (DABUL, 2014, p.167).

Ainda sobre a diferenciação associada a criação em contraponto a repetição, um dos artistas se pronuncia:

O cara pinta dez telas com jangada, tudo igual. Vendeu, girou: traz mais dez. Podia estar vendendo milho, mas aprendeu a pintar tela. Não é arte, é no máximo, no máximo, arte comercial. (DABUL, 2014, p.168).

A este principio que invalida como arte, e como artista, a repetição de uma obra para a venda está a idéia de que “o artesanato seria comercial enquanto a arte seria gratuita” (DABUL, 2014, p. 170).

Acreditar a arte criação espontânea, desprovida de intenção mercadológica, pode ser entendido como mais uma maneira que tornar inacessível o lugar de artista/criador, contribuindo para a centralização de poder simbólico e fantasia de genialidade que envolve o ato de criação.

Assim como a criação, a fruição de obras de arte é envolta em pressupostos ligados a sensibilidade individual. Pierre Bourdieu, em *Gostos de classe e estilos de vida*, nos indica que o gosto pessoal não é individual como se supõe, mas parte integrante de uma estrutura maior que tem como mote principal a origem social.

Bourdieu, através de questionários aplicados em cidades européias na década de 1970, demonstra que as escolhas relativas às preferências artísticas, pintores, músicas e filmes, são determinados por dois eixos: primeiro o “peso relativo de seu capital econômico e de seu capital cultural” e segundo, “de sua trajetória social”. (BOURDIEU, 2007). Indivíduos pertencentes a burguesia por algumas gerações adquirem o capital cultural por familiarização, pelo contato contínuo, desde a infância, com bens culturais eleitos socialmente como distintivos de erudição e bom gosto. Os demais necessitam da escola, tendo uma aquisição de capital cultural tardia.

Os currículos escolares são selecionados e organizados priorizando os bens culturais eleitos socialmente. No Brasil é dada ênfase aos bens culturais europeus legitimados pela História da Arte, um exemplo disto é que apenas no ano de 2003, com a lei número 10.639, se tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira nas escolas. Associar o ensino de Artes nas escolas a modelos europeus cria uma barreira cultural entre a produção cotidiana, que passa a ser associada ao artesanato, e a arte, modelo de cultura inacessível a população. Enquanto professora de Artes da rede pública sou constantemente questionada se é possível um artista ficar famoso antes de morrer, ou ainda se no Brasil há boa pintura. Verdades que são construídas ao longo da vida escolar que, como já dito acima, tem seus currículos construído de maneira que a cultura e a arte continuem a ser ensinados como “corpos estranhos”.

As escolhas feitas pelos entrevistados que compõem a pesquisa de Bourdieu nos indica que, assim como verificado na década de 1970, o gosto burguês é ainda hoje utilizado como forma de diferenciação entre as classes sociais e que, talvez passando por essa diferenciação, a cerâmica tenha sido excluída das escolhas burguesas por fatores que, podemos supor, a aproximassem das classes populares, proximidade que não é bem vinda, pois cria uma ilusão de permeabilidade entre as classes.

Arte contemporânea – cerâmica para quê?

Em 1984 foi organizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage a exposição *Como vai você, Geração 80*. Descrita pelos curadores como uma mostra onde todas as manifestações artísticas produzidas no período estavam representadas. Foi ponto de partida para o reconhecimento da arte contemporânea brasileira, com artistas que hoje figuram no cenário internacional. Em fala reproduzida pela Enciclopédia online Itaú Cultural, os curadores a descrevem da seguinte maneira:

“Está tudo aí, todas as cores, todas as formas, quadrados, transparências, matéria, massa pintada, massa humana, suor, aviãozinho, geração serrote, radicais e liberais, transvanguarda, punks, panquecas, pós-modernos, neo-expressionistas (...)” (ITAÚ CULTURAL, enciclopédia).

Tudo menos a cerâmica. Desde a década de 1970 a Escola de Artes Visuais do Parque Lage oferecia uma oficina de cerâmica ministrada pela professora Celeida Tostes. Celeida era professora da EAV Parque Lage, como alguns artistas integrantes da mostra, mas não foi incluída na exposição que tinha o intuito de mostrar o que estava sendo produzido na arte contemporânea carioca.

No livro *Celeida Tostes*, lançado no ano de 2014 com organização de Marcos de Lontra Costa e Raquel Silva, Daniela Name enumera uma série de relações da obra de Celeida Tostes com as propostas dos artistas da chamada geração 80, como a alusão ao corpo e a figura do artista-narrador. Se a obra de Celeida era tão próxima das questões abordadas pelos artistas selecionados para a exposição “Como vai você, Geração 80”, porque seu trabalho não foi incluído entre as obras expostas? Questionando a um artista amigo de Celeida Tostes, que também atuou como professor da EAV Parque Lage na década de 1980, obtive como resposta: “A exposição ‘Como vai você, Geração 80’ foi um apanhado da nova geração de artistas daquela época. Celeida já era uma artista veterana”².

Segundo o mesmo entrevistado, as aulas de Celeida na EAV não eram de cerâmica: “A atividade exercida por Celeida na EAV era muito ampla, voltada para a plasticidade dos materiais e a relação sensível com os mesmos. Os sentidos eram estimulados e a percepção também. Não era um curso de cerâmica convencional”.

Voltando a publicação sobre a obra de Celeida, o interesse pela plasticidade é citado como maneira de desmistificar a escolha dos materiais, apontando que os alunos “vasculhavam lixeiras, colocavam o lixo pra fermentar e a partir dele, criavam massa plástica. Os materiais não eram hierarquizados naquele espaço.” (COSTA; SILVA, 2014, p.11).

O livro se inicia com a transcrição de uma conversa entre alguns artistas, amigos, curadores e pesquisadores da obra de Celeida Tostes. Com diferentes ênfases, a plasticidade presente na obra de Celeida é enaltecida. Usa-se pouco a palavra cerâmica. Talvez por escolha da própria artista: “Minha oficina não é de cerâmica, mas de artes do fogo.” (COSTA; SILVA, 2014, p.16), se referindo a transformação sofrida pelo material. Mas a qual material ela se referia? Podemos supor que Celeida não denominava sua oficina como uma oficina de cerâmica para desassociá-la da feitura de objetos utilitários, do produto final tão diretamente ligados ao barro, e ligá-la ao processo, que considerava parte integrante da obra.

Celeida teria trazido então, para a arte dos anos 80, uma série de proposições que não eram, ou não são, ligadas apenas a plasticidade. Segundo um dos personagens que introduzem o livro, as artistas da geração de Celeida Tostes costumavam desassociar suas obras do gênero. Na contramão, Celeida trazia o gênero para sua produção, não apenas criando formas femininas, seios, úteros, mas referindo-se ao próprio ventre como lugar onde sentia a criação artística.

Celeida trouxe para o universo das artes visuais das décadas de 1970 e 1980 um material que remonta a nossa origem. “Na América Espanhola essa idéia de mãe terra é muito presente” (COSTA; SILVA, 2014, p. 17), aponta Luiz Aquila, e indica ainda que a exclusão da religião da arte brasileira pode repercutir na difícil aceitação da obra da artista, pois o barro e as formas modeladas por ela tem forte ligação com a idéia de terra como “origem primaria”.

Em 1975 Celeida foi convidada por Rubens Gerchman para integrar o corpo docente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage com o intuito de criar novos ares para a instituição, ainda em um período de ditadura militar no Brasil. Celeida aceitou o convite e permaneceu na EAV até ser aprovada como professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na década de 1980.

A atual coordenação de ensino da EAV, quando questionada quanto a ausência de oficinas semelhantes a oferecida por Celeida Tostes, ou outras atividades tendo a argila como matéria prima principal, na atual estrutura da Escola de Artes Visuais do Parque Lage responde, assim como um dos entrevistados respondeu a mim, que as aulas de Celeida Tostes não eram aulas de cerâmica, apenas utilizavam a argila por sua plasticidade. Em minha busca não encontrei registros da própria artista a este respeito, apenas a citação, como já dito anteriormente, de que sua oficina não era de cerâmica, e sim de artes do fogo.

A aproximação e utilização de determinados materiais, como a cerâmica, “foram sempre malvistas, encarradas como artesanato, como arte menor” (COSTA; SILVA, 2014, p. 17). O trabalho de Celeida estava justamente

2. Entrevista concedida via email. A identidade do entrevistado foi mantida em sigilo por opção minha.

nesta fronteira, “misturava o popular com o erudito” (COSTA; SILVA, 2014, p. 17). Em entrevista concedida a mim no ano de 2011³, Cleone Augusto, artista, amiga pessoal e ex-aluna de Celeida, que atualmente trabalha com a argila crua, não transformada em cerâmica, diz acreditar na rejeição dos trabalhos de Celeida, e dos seus conseqüentemente, por ser o barro considerado um material “pouco nobre”.

Celeida e o contemporâneo

Nos relatos pesquisados sobre as memórias da obra de Celeida e as memórias sobre sua relação com alunos e colegas de trabalho, nota-se grande afetividade ao descrever, não apenas o carisma, descrito em algumas situações como uma espécie de magnetismo, mas seu modo de relacionar-se com a criação. Se Celeida fez do barro uma extensão de seu corpo, se, muitas vezes com silêncio (como relatado por alguns ex-alunos) conseguia ensinar, se foi uma artista que conseguiu unir o popular e o erudito, se teve seu nome transformado em verbo por Luiz Aquila, *celeidar* (COSTA, SILVA, 2014), por que não teve o reconhecimento de sua obra e sua trajetória como artista amplamente reconhecida?

Cleone Augusto, na já citada entrevista, relata que quando foi EAV, na década de 1980, para matricular-se em algum dos cursos oferecidos, foi encaminhada pelo então diretor da Escola às aulas de Celeida Tostes. Em Costa e Silva (2014), Luiz Aquila explica que criou o verbo *celeidar* quando, como professor da EAV, percebia que

Alguns alunos chegavam muito travados, com dificuldades de se soltar e desenvolver, assim, sua própria criação. Mandava-os então frequentar as aulas da Celeida, das quais ninguém saía incólume.

A oficina de Celeida era tida como espaço ideal para alunos sem prática artística iniciarem seu contato com a arte contemporânea, pois experimentavam materiais e formas plásticas. No período em que Celeida foi professora da EAV, sua oficina era tida como o melhor espaço para um aluno iniciante livrar-se de suas amarras, porém, seu trabalho não obtinha o mesmo reconhecimento dentre as produções contemporâneas.

Luiz Aquila, em Costa e Silva (2014), aponta sua opinião sobre a possível “inadequação” do trabalho de Celeida as questões da arte contemporânea:

Ela era, do ponto de vista ético, uma artista moderna. Tinha uma espécie de ética do material, muita preocupação com a autenticidade, que é uma inquietação moderna. Queria que seu trabalho refletisse o material que foi feito (...) Celeida falava muito sobre o respeito aos materiais. (COSTA; SILVA, 2014, p. 23)

Sendo o Parque Lage uma importante escola de arte, com visão de criação voltada para as questões contemporâneas, estar inserida neste campo e relacionar-se com o material de maneira “moderna” talvez possa ter influenciado na receptividade da obra de Celeida.

Pensando a arte contemporânea como campo, onde os artistas produzem com temáticas que mesclam política e subjetividade na junção de diferentes linguagens, encontramos Celeida Tostes, com o trabalho *Passagem*, inserida no campo. Este trabalho une a manipulação da argila, como na feitura de objetos cerâmicos, à performance. A artista cobre-se de barro e, com o auxílio de duas assistentes, entra em um recipiente de argila que vai sendo cuidadosamente fechado. Seu corpo e sua matéria prima de trabalho passam a ser indivisíveis até que Celeida rompe o vaso e “nasce” novamente. Dentre outros há ainda o trabalho *Muro*, construído em um mutirão por moradores do morro Chapéu Mangueira (onde Celeida mantinha uma oficina de cerâmica)⁴, alunos e professores da EAV e voluntários aleatórios, onde a construção coletiva e a junção de diferentes pessoas

3. Entrevista presencial, concedida por ocasião de minha pesquisa de conclusão de curso na EBA – UFRJ, sobre o ensino de cerâmica na UFRJ. AGUIAR, 2011

4. Sobre a oficina no Chapéu Mangueira ver Costa e Silva (2014), p. 175-205

em torno do trabalho de arte, e da comida servida ao fim do dia, eram parte indissociável do projeto.

Se retomarmos o conceito de gêneros dentro da arte contemporânea, como proposto por Nathalie Heinrich (2012), Celeida Tostes estaria inserida nos dois gêneros, o moderno e o contemporâneo, pois utiliza um material tradicional e se fundamenta na interioridade do artista, mantendo vínculo com o corpo e os gestos, porém transgride os critérios artísticos anteriores, utilizando performance, trabalho colaborativo e afirmando sua temática feminina na criação de uma obra de gênero o que, segundo Luiz Aguilã, não era comum no período: “As outras artistas de sua geração costumavam eliminar o gênero. Diziam: ‘Não sou artista mulher. Sou artista, ponto’. Já para Celeida, o gênero estava muito presente” (COSTA; SILVA, 2014, p. 13). O alinhamento de um debate político à plasticidade pode ser considerada uma característica importante da arte contemporânea.

Celeida Tostes morreu em 1995 deixando um rastro de memória afetiva em todos que conviveram com ela em suas aulas e oficinas na EAV Parque Lage e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e, apenas em 2014, foi lançada a primeira publicação sobre a artista. Na biblioteca da EAV a atendente informa que não há registro de catálogos ou qualquer tipo de documento que relate a passagem de Celeida pela instituição. Já a coordenação de ensino da escola viabiliza, dentro da página eletrônica da EAV Parque Lage, o projeto Memória Lage, ainda em construção, justificando a ausência de documentação sobre a oficina oferecida por Celeida nas décadas de 1970 e 1980.

Celeida trafega do erudito ao popular, pela escolha do seu material de trabalho, mas está diretamente ligada ao contemporâneo por suas temáticas e abordagens. O lugar da cerâmica na arte contemporânea ainda é questão a ser estudada. Vista diretamente pela proximidade com o popular, denominada como arte decorativa é discriminada, de maneira sutil e velada, pela hierarquia da arte.

Referências

AGUIAR, Patrícia. **Celeida Tostes – A Cerâmica na Arte Contemporânea Brasileira**. Artigo de conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística - UFRJ, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. Porto Alegre, Zouk, 2007. Terceira parte. Gostos de classe e estilos de vida. pp 240-370

COSTA, Marcos de Lontra; SILVA, Raquel (Org.). **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro, aerplano, 2014.

DABUL, Ligia. Artes Plásticas em feira de artesanato: venda, criação e olhos para ver a arte. **Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, Volume 04.01: 163 – 183, junho, 2014.

_____. **Um Percorso da pintura: a produção de identidades de artista**. Niterói, EdUFF, 2001.

Dicionário Aurélio. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/> - acessado em 04 de agosto de 2015.

Dicionário Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/> - acessado em 04 de agosto de 2015.

EAV Parque Lage. **Memória Lage**. Disponível em: <http://eavparquelage.rj.gov.br/projetos-especiais/memoria-lage/> - acessado em 04 de agosto de 2015.

Enciclopédia Itaú Cultural. **Como vai você, Geração 80?** Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80-1984-rio-de-janeiro-rj> - acessado em 10 agosto de 2015.

_____. Celeida Tostes. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21759/celeida-tostes> - acessado em 16 de agosto de 2015.

HEINICH, Nathalie. "Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea". In BUENO, Maria Lúcia; Camargo, Luiz Octávio de Lima (Org.) **Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo, Senac, 2012.

Presidência da República, Casa Civil. Lei nº 10639. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm - acessado em 21 de outubro de 2015.

Hans Belting e Alfred Gell: tensões entre Antropologia e História da Arte

Pollyana Quintella¹

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

Hans Belting, historiador da arte alemão, e Alfred Gell, antropólogo britânico, são dois teóricos que, atestando a falência de alguns parâmetros normativos da História da Arte como disciplina, propõem uma nova forma de interpretar a manifestação artística. O primeiro, amparado numa perspectiva historicista, esboça o que seria uma Antropologia das Imagens, entendendo a arte apenas como um capítulo de uma história mais extensa, interessando-se mais pelos imaginários e cultura de uma época do que especificamente por obras de arte. Gell, a sua maneira, é o fundador de uma “Antropologia da Arte”, seu intuito é olhar a produção primitiva, não segundo critérios estéticos e interpretativos, mas sim a partir das reações e intencionalidades que os objetos provocam no decorrer da interação social (pela perspectiva de sua produção, circulação e mobilização). Esta comunicação pretende propor aproximações e distanciamentos entre um e outro, investigando o que podem trazer de novo para o fazer da disciplina.

Palavras-chave: História da Arte; Antropologia da Arte; Antropologia da Imagem; Hans Belting; Alfred Gell.

Hans Belting e o fim da História da Arte

Hans Belting é um historiador de arte e medievalista alemão que tem se destacado nas discussões sobre História da Arte na contemporaneidade. Seus livros *O fim da História da arte?*, publicado pela primeira vez em 1983; *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*, de 1993; e *Art History after Modernism* de 2003, são as obras que elaboram de maneira contundente uma teoria de que a História da Arte, nos moldes tradicionais em que operava, já não se fazia mais possível devido às restrições que impunha e as transformações na produção artística contemporânea, análise que também elabora Arthur Danto (2006).

Danto é um essencialista, seu campo é a filosofia da arte e ele está determinado a delimitar o campo da arte de maneira analítica, reconhecendo e definindo o objeto de arte conceitualmente. O filósofo parte da leitura de Hegel segundo a qual o Espírito se desenvolveria da arte para a filosofia, afirmando que o que se produz agora é uma arte pós-histórica, já livre das grandes narrativas e mais próxima da reflexão (DANTO, 2006: 27). Já Belting (2012) lança mão de uma análise histórica que se debruça sobre a história da História da Arte para expor seus equívocos e pretensões datadas em busca de um novo modelo que se exerça de forma menos autônoma². Os dois, no entanto, declaram o fim de um certo paradigma que não vale mais para a produção

1. Mestranda em Arte e Cultura contemporânea pela UERJ, historiadora da arte pela UFRJ. Contato: quintellapollyana@gmail.com.

2. Empenho do autor em construir uma História das Imagens, melhor explicado na página seguinte.

contemporânea. É essa revisão metodológica, fruto da própria produção ocidental, que tem servido para a disciplina também discutir a abordagem que tece sobre a produção que durante todo este tempo esteve fora da sua narrativa, ou sob um viés reducionista e etnocêntrico.

O enquadramento³, conceito que guia parte da crítica de Belting, é o que o autor entende como a maneira de abordar os fenômenos da arte, construindo entre eles uma linha coerente que estabelece inter-relações. Belting (2012: 12) não advoga pelo fim do enquadramento, o que não poderia acontecer na medida em que estamos sempre criando nossos mecanismos de legitimação, mas quer fazer entender que a lógica de determinado enquadramento só funciona dentro dele mesmo, atestando, por exemplo, o fim do enquadramento que a História da Arte fazia até então com o esgotamento de seus critérios de análise.

Diante disso, sua saída é construir uma história das imagens justamente por entender que a arte é apenas um capítulo de uma história mais extensa. Uma história e uma antropologia das imagens se interessam mais pelos imaginários de uma época ou cultura do que especificamente por obras de arte, o que vale tanto para o pré-renascimento, como faz o autor em *Likeness and Presence* (1997), como para a produção contemporânea, com o advento das novas mídias e a diluição de categorias precisas que já abrem mão da narrativa clássica. Como diz em *Por uma Antropologia das Imagens*:

A questão “O que é uma imagem” precisa de uma abordagem antropológica, já que uma imagem, como veremos, em último caso atinge uma definição antropológica. A história da arte normalmente responde a outras questões. Já que ela estuda a obra de arte (seja ela uma imagem, escultura ou impressão), um objeto tangível e histórico que permite classificação, datação e exibição. Uma imagem, por outro lado, desafia tais tentativas de reificação, mesmo naquela escala em que ela geralmente flutua entre a existência física e mental. Ela pode viver em uma obra de arte, mas não coincide com ela (BELTING, 2005: 66).

Portanto, a solução de Belting parte da percepção de que uma história da arte autônoma – como se fizera até então – não encontra lugar de atuação na produção contemporânea, uma vez que os trabalhos artísticos estão cada vez mais incorporados na dimensão cotidiana (muito embora, e mesmo por isso, precisem cada vez mais de um sistema rígido de legitimação). Para tal, o autor revê todo o itinerário da História da arte para afirmar que foi a própria produção de arte que também redefiniu, ao longo de toda história da disciplina, o modo como aplicava seus métodos.

Já em Vasari a arte funcionava como um ciclo biológico em torno das leis de um determinado classicismo formal. Do mesmo modo segue Winckelmann, no século XVIII, tomando a arte como um conceito absoluto e, portanto, única, autêntica e universal. Era uma teoria da arte a priori que denominava o que fosse se encaixar na narrativa. A partir do século XIX, o conceito universal dá lugar a uma história que explique suas transformações, sob uma leitura retrospectiva que encontra sua fundamentação no pensamento de Hegel, de modo a encontrar-se não como renovação constante, mas como produto histórico das culturas, servindo como conteúdo do presente. Enfim, na virada do século, o que entra em voga é um conceito de estilo que tenta dar conta das manifestações modernas. Isto é, a vanguarda convocando-se como modelo histórico através da sua sucessão de ismos e movimentos artísticos (como o futurismo e o surrealismo, por exemplo). Mais uma vez, a história da arte funcionava como modelo autônomo, pois a crença no desenvolvimento do estilo garantia uma narrativa interna que se resolvia segundo leis próprias (BELTING, 2012: 218). O artista e o historiador estavam, em conjunto, trabalhando em prol de uma arte do futuro. Ou, em paralelo à história da vanguarda, a história da arte que se fazia na modernidade também se calcava no desenvolvimento formalista – como na obra de Wolfflin, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, de 1915, ainda que seu objeto fosse a arte renascentista e a barroca. Contraponto a isto seria a iconologia de Panofsky, conceito resgatado na década de 1930. Se Wolfflin fez da história da arte uma história das formas, Panofsky fez dela uma história das ideias e dos conteúdos. Uma espécie de contraponto radical.

3. Conceito criado por Belting para dar conta da narrativa dentro da História da Arte.

O modelo hermenêutico da iconologia, porém, fazia-se perigoso na medida em que pretendia esgotar “significados”. E, por outro lado, o método de Wolfflin advogava por uma espécie de conjunto de leis universalmente válidas. Todos estes esquemas rígidos de análise foram dando lugar a uma leitura individual das obras de arte, de modo que agora seria possível ser metodologicamente flexível diante do objeto em questão. Além do fato de que o próprio estatuto de obra está modificado com a progressiva adoção do “hipertexto”, ou seja, se antes as tarefas estavam rigorosamente divididas entre o comentário e a obra, agora a própria arte também se comenta e se explica, criticando seu lugar no circuito de produção e na própria História da Arte. Portanto, a obra de arte, pouco a pouco, se encontra enquanto realidade contrastante com a ficção de uma História da Arte de ideias e estilos. É sua unidade peculiar que possibilita uma forma “totalmente própria de narrativa” (Ibid., 278). O que se vê, então, é a substituição de uma História da Arte imperativa por múltiplas Histórias da Arte, que pouco a pouco tentam dar conta das produções periféricas, minoritárias, e da própria produção ocidental, como forma de rever leituras e abordagens.

Belting aborda o fim da história da arte sob muitos aspectos, como brevemente explicitado até aqui. No entanto, interessa-nos, no contexto de uma reflexão sobre a arte primitiva, a ideia que ele traz sobre a possibilidade de uma “arte universal”. O pretensão universalismo da arte é tanto herança de uma megalomania da modernidade, quanto de uma leitura que vem se fazendo na história da arte contemporânea quando se pretende anexar a produção das “minorias” num manual infinitamente extensível. Trata-se, portanto, de compreender a História da Arte como algo que abarque todas as manifestações artísticas, geográfica e historicamente, numa possibilidade constante de incorporação de novos “capítulos”.

Esse exercício universalista revela, em prática, a dificuldade da disciplina em utilizar seus critérios em contextos diferentes. Exposições como a de William Rubin⁴, por exemplo, que expunham lado a lado arte moderna e arte primitiva, teciam uma leitura não só exótica, mas puramente formalista da produção não-europeia. Expor um quadro de Picasso ao lado de uma máscara africana era uma forma que poderia funcionar didaticamente para entender os processos da arte moderna, mas agia negativamente se o caso fosse entender o lugar de produção e atuação da arte africana em questão:

Também a assim chamada história da arte universal, na qual todos os continentes e culturas estão representados, reclama agora seus direitos, os quais, por mais legítimos que sejam, apenas contribuirão para a dissolução da história da arte segundo o velho estilo. Uma cultura universal, tal como, por exemplo, é defendida pela UNESCO, requer uma apresentação homogênea em que a defesa da arte se faz necessária (Ibid., 117).

Os manuais clássicos da História da Arte como os de Ernst Gombrich e H. W. Janson, se tidos como exemplo, resumem a produção primitiva em um único capítulo. No caso de Janson (2010) elas correspondem à seção “mundo antigo” e no de Gombrich (2008) à de “Estranhos começos”, juntamente com a arte pré-histórica. Esta metodologia cronológica da disciplina reforça a dificuldade em abordar a arte primitiva, e uma vez que o mesmo termo abarca produções geográfica e temporalmente distintas, a solução é quase sempre ceder ao evolucionismo e encarar essa produção como algo ahistórico, sem muitas particularidades.

Portanto, reclamar um novo olhar para a produção não-ocidental não significa simplesmente garantir seu lugar ao lado do que já está assegurado, numa espécie de História da Arte universal (que mais uma vez concludaria um conceito total para a arte), mas sim buscar uma nova forma de circunscrever tais objetos. Nesta unificação universalista, o que pode parecer otimista acaba funcionando como uma ameaça às particularidades culturais. Como contraponto, cabe avaliar como o antropólogo da arte Alfred Gell enxerga a arte de outros povos. Mesmo que Gell não esteja exatamente interessado em particularidades culturais, sua teoria da arte nos ajuda a entender os exercícios contemporâneos de rearticulação dessa produção.

4. Exposição realizada no MoMA em Nova York, em 1984, chamada “Primitivism in the 20th Century Art”. É tida como um marco sobre o “primitivismo artístico”.

A antropologia da arte de Alfred Gell

“Obras de arte também podem capturar enguias, como vimos, ou cultivar inhames” (GELL, 2001: 190).

Alfred Gell, antropólogo britânico orientado pela antropologia social e cognitivista, ficou mais conhecido por seu trabalho póstumo *Art and Agency* (1998), escrito às pressas depois de saber que estava tomado por um câncer fulminante. A obra, que tenta elaborar uma teoria antropológica da arte, é tida como um marco na discussão da disciplina, gerando importantes controvérsias e servindo como caminho para os estudos contemporâneos de arte. Em linhas gerais, Gell tentou fundar uma teoria da arte que não separasse a produção ocidental da de outros povos, evitando a universalização dos conceitos da estética ocidental para todo o mundo, recusando a análise estética e interpretativa. Sua tese se baseia na análise da arte sob o viés da agência, isto é, em um estudo sobre a mobilização dos objetos, sua produção e circulação, de modo a entender o que eles dispõem, enquanto seres, no contexto social em questão. O que lhe interessa são as reações e intencionalidades que os objetos provocam no decorrer da interação social.

Pelo menos até a década de 80, muito do trabalho da antropologia da arte era o de “interpretar” os objetos, identificando signos sociais e priorizando uma abordagem simbólica que enxergava na arte aspectos comunicativos que funcionavam segundo a organização específica de uma sociedade (GEERTZ, 1983). Além disso, esta mesma antropologia via-se apegada a um certo “esteticismo” que preocupava-se em avaliar objetos artísticos (ou artefatos) segundo critérios que, apesar de herdados do pensamento ocidental, já não davam conta da discussão que se fazia sobre a produção artística mais atual, com o surgimento da performance e da instalação, por exemplo (GELL, 2001: 188).

Com Gell, percebe-se uma virada teórica que, além de tentar fundar uma teoria propriamente antropológica para a arte, esforça-se em defender que a obra de arte não significa, mas presentifica (os objetos são iguais à categoria de “pessoas”), o signo dá lugar ao índice. Para Els Lagrou,

uma abordagem da chamada cultura material, considerada como excessivamente classificatória, técnica e formal, tinha desviado, por muito tempo, a atenção da antropologia social para os sistemas de pensamento e organização social – negligenciando o fato de sistemas de pensamento poderem ser sintetizados e expressos, de maneira exemplar, nos objetos (LAGROU, 2007: 37).

O autor parte de uma crítica à antropologia culturalista, exemplificada no trabalho de Sally Price (2000), afirmando que entender o modo “como o outro vê” a fim de compreender seu mundo artístico não se constitui enquanto antropologia, uma vez que este mesmo trabalho pode ser feito pelos historiadores da arte. Além disso, afirma que a “estetização” da produção indígena diz menos sobre seu regime artístico do que sobre a obsessão ocidental de apreciação estética da arte (GELL, 2009: 246).

Por outro lado, Gell tampouco opta por uma análise puramente formalista ou estética. Sua saída é ver na forma a força de agência que se engaja no contexto social: a forma não é contexto, não serve ao deciframento, ela é um fim em si interagindo com a dinâmica do espaço onde foi produzida, gerando reações cognitivas (Ibid., 249). Sobre esta hipótese, pode-se questionar se o autor consideraria a afetação emotiva causada por um objeto artístico como fruto de seu agenciamento, ou seja, se fruição e contemplação não seriam também aspectos da agência da obra de arte.

O autor quer dissolver a barreira entre arte/artefato para refrescar a discussão sobre arte. Não lhe interessa discutir o que pode ou não entrar nesta categoria, pelo contrário, seu exercício é o de alargamento das

categorias do mundo da arte. O julgamento dos artefatos cabe ao crítico. O antropólogo estuda a interação entre eles e o campo social.

Em outro trabalho importante, *A Rede de Vogel* (2001), texto que precede *Art and Agency*, Gell discute uma exposição curada por Susan Vogel, em Nova York em 1988, travando uma discussão com Arthur Danto sobre a distinção entre arte/artefato. A partir da análise de uma rede de caça Zande, exposta como se fosse uma obra de arte conceitual, considera que tal armadilha não difere em nada dos trabalhos de arte contemporânea, trazendo para si a hipótese de que objetos como a rede em questão devem ser também considerados arte em razão de suas intencionalidades complexas:

Esses dispositivos incorporam ideias, veiculam significados, porque uma armadilha, por sua própria natureza, é uma representação transformada de seu fabricante, o caçador, e da sua presa animal, sua vítima, e de sua relação mútua que, nos povos caçadores, é fundamentalmente social e complexa. Isso significa que essas armadilhas comunicam a noção de um nexos de intencionalidades entre os caçadores e as presas animais, mediante formas e mecanismos materiais. Creio que essa evocação de intencionalidades complexas é, na realidade, o que serve para definir a obra de arte, e que, adequadamente emolduradas, as armadilhas para animais poderiam evocar intuições complexas a respeito do ser, da alteridade, do relacionamento (GELL, 2001: 185).

Arthur Danto, por outro lado, afirma, no catálogo da exposição de Vogel, que objetos de arte não são instrumentais. O filósofo defende a arte como um fim em si, sem funcionalidade, visto como tal através de reconhecimento histórico pelo mundo da arte. A rede seria, portanto, apenas um objeto utilitário sem um sentido maior que a dotasse de artisticidade. Deste modo, a arte funcionaria mediante critérios interpretativos. Gell, ao contrário, afirma que a rede não é puramente utilitária, mas também transcendente, negando a distinção entre instrumentalidade e arte (Ibid., 183).

Aproximações possíveis entre Belting e Gell

Entenda-se que não se trata de comparar as obras de Belting e Gell. Enquanto um está apoiado numa análise histórica que usa o próprio percurso da disciplina para criticá-la, o outro está empenhado em fundar uma teoria que descarte todo princípio previamente conhecido em busca de uma definição teórica da arte, que por sua vez fundamente uma nova antropologia. Cada qual em seu campo, e mesmo por isso reconhecendo suas reservas e particularidades, o exercício de associá-los aqui é uma forma de olhar para a crise da arte e da História da Arte sob a perspectiva de duas abordagens distintas e, no entanto, passíveis de correlações.

Acredita-se, por exemplo, que a solução advogada por Hans Belting⁵ não é uma nova definição que dê conta da experiência artística (ele mesmo atesta sua diluição), mas uma história mais fluida, de imagens que levam a outras imagens e diluem-se como formas de imaginário. Se Gell parece ser contrário a isso, uma análise de sua definição demonstra que há mais espaço aberto do que restrições conceituais. A própria declaração de que arte poderia ser qualquer pessoa, ou objeto, e o descarte da estética, revelam que Gell não define tão restritamente e suas considerações estão mais próximas de Hans Belting do que imagináramos. Belting diz:

Nossos métodos de lidar com a arte não podem ser aplicados a um material pré-histórico, para o qual não foram inventados. A assim chamada história da arte é, portanto, uma invenção de utilização restrita e para uma ideia restrita de arte. Dito de outro modo, numa cultura tribal – sim, ousou dizê-lo – não existe arte, mas não porque ali as imagens não tenham forma artística. Elas apenas não surgiram com a intenção de ser arte, mas serviram à religião ou a rituais sociais, o que é talvez mais significativo do que fazer arte em nosso sentido (BELTING, 2012: 125).

5. A fundação de uma história das imagens que entenda a arte como um capítulo de uma história mais extensa.

Se Belting afasta a produção primitiva é mesmo por reconhecer que a história da arte não consegue (ou não foi feita) para lidar com ela. E quando diz que estas imagens, ainda que sem a intenção de ser arte, serviram à religião e a rituais sociais, aproxima-se daquilo que Gell definiu como agência do objeto artístico, ou seja, sua causação no meio social. Portanto, aquilo que Hans Belting define como o que diferencia a produção primitiva da arte é exatamente o que interessa a Gell na sua antropologia e, no entanto, quando propõe uma história das imagens alia-se ao antropólogo como recusa de um certo conceito de arte que restringisse sua história.

Outra conexão possível é o fato de Belting (2012: 53) expor a progressiva incorporação da crítica pela própria arte (o comentário da arte vir localizado nela própria), como algo que se transformou em problema para o papel da crítica e da História da Arte na medida em que a própria arte, desde a modernidade, trouxe pra si a discussão sobre seus limites, seu suporte, sua linguagem, como já notara também Arthur Danto e Giulio Carlo Argan (MAMMI, 2001: 78). E, do outro lado, Gell, em *A rede de Vogel* (2001: 190) solicita também uma nova antropologia da arte que “deveria ser parte da própria criação artística, na medida em que a criação artística, a história e a crítica de arte são hoje em dia, um único empreendimento”.

Por outro lado, se Gell traz questões fundamentais para o debate da História da Arte, deixa brechas que são passíveis de crítica e revisão, como já fizeram alguns outros autores – Winter (2007), Bowden (2004), Arnaut (2001), apenas como exemplos. Por exemplo, se o autor recusa uma análise estética, este termo (“estético”) aparece em seu discurso como algo já dado: “Do mesmo modo, a antropologia da arte não pode ser o estudo dos princípios estéticos desta ou daquela cultura, e sim *a mobilização de princípios estéticos* (ou algo semelhante) no decorrer da interação social” (GELL, 2009: 246, grifo nosso). Ou ainda: “A maioria dos objetos de arte que analiso são objetos bem conhecidos, que não temos nenhuma dificuldade em identificar como 'arte' ” (Ibid., 252).

Se não cabe ao antropólogo julgar o princípio artístico de determinado objeto, como ele poderia, em situação de campo, estudar a mobilidade dos princípios estéticos sem questionamento sobre a categoria estética? De que objetos partiria? Daqueles que se assemelham aos nossos sentidos de artisticidade? Para Gell, parece-nos que certamente não, já que ele critica exatamente esta transposição de valores de uma estética ocidental. Deste modo, a recusa total da análise estética parece criar uma indistinção do que seria uma antropologia da arte de uma antropologia das coisas ou objetos. Essa indistinção não se constitui como problema para o autor:

Mas, na verdade, qualquer coisa poderia ser tratada como objeto de arte do ponto de vista antropológico, inclusive pessoas vivas, porque a teoria da arte antropológica (que pode ser definida aproximadamente como “as relações sociais de vizinhança de objetos que atuam como mediadores de agência social”) se encaixa perfeitamente na antropologia social das pessoas e de seus corpos (Ibid., 252).

Em outra passagem, diz:

Usando a linguagem, podemos falar sobre objetos e atribuir “significados” a eles no sentido de “encontrar algo a dizer sobre eles”, *mas os objetos de arte visual não fazem parte da linguagem por esse motivo*, e tampouco constituem uma linguagem alternativa (Ibid., 251, grifo nosso).

Mais uma vez, o autor parece nos colocar uma definição do que sejam objetos de arte, no mesmo momento em que qualquer tentativa de delimitação de suportes se dissolve. Aqui, Gell não define o que é um objeto de arte, mas pressupõe que não se trata de comunicação de significados, numa explanação bastante imprecisa.

Em defesa de uma reflexão estética, ainda que em outros moldes, alinhamo-nos com este comentário de Caleb Faria Alves, em sua leitura crítica sobre o conceito de agência de Gell:

A questão de ser ou não a estética uma categoria transcultural é falsa. É preciso, em primeiro lugar, definir uma referência para estética, em segundo, averiguar se ela é útil à antropologia e aos diálogos que estabelece interna e externamente com outros campos do conhecimento, grupos ou povos (ALVES, 2008: 332).

Gell, na medida em que recusa a ideia de que a arte existe dentro de uma teoria institucional, vale-se da sociologia da arte (argumentando que é este o campo que se dedica ao estudo das instituições) para distinguir-se enquanto antropologia, ou seja, afirma não depender desta “legitimação” artística para estudar a arte, uma vez que não é isso o que concerne à antropologia.

Mas, uma vez que o autor pretende construir uma teoria antropológica geral, parece ser muito modesto não levar em conta o sistema de arte e a força que este exerce no objeto artístico. Mesmo que seja uma característica do modelo de produção ocidental, muito da arte dita primitiva tem se transformado a partir da sua integração mercadológica (ainda que isso seja um problema discutível). E, até onde entendemos, sociologia da arte e antropologia da arte não estão separadas de maneira tão radical como propõe o autor. Principalmente entendendo que arte, enquanto conceito atribuído, não existe de forma imanente nos objetos.

Para a fundamentação de sua teoria, Gell leva em conta o próprio questionamento estético da produção de arte contemporânea que, alargando suas possibilidades, abre espaço para se repensar a teoria da arte. Como observa Lagrou a esse respeito:

Se no mundo da arte contemporânea a arte não se define mais pelo critério do belo e sim pela lógica do trocadilho ou da armadilha conceitual, pelo complexo entrelaçamento de intencionalidades sociais, por que continuar avaliando a arte de outros povos com critérios que não valem mais no nosso próprio mundo artístico? (LAGROU, 2010: 17).

O que leva Gell a associar a produção ocidental com a arte feita por outros povos (na tentativa de construir uma teoria antropológica geral) é a complexidade epistemológica depositada nos objetos e não uma definição institucional, interpretativa ou estética. Tanto para Belting quanto para Gell, é a produção contemporânea que serve de perspectiva para encontrar novos caminhos possíveis. Os dois baseiam-se na própria produção dos últimos tempos como argumento para um esgotamento de certo modelo (para Gell o de estética e para Belting o da História da arte e todos os seus métodos imperativos de até então):

A arte moderna e a arte contemporânea oferecem uma substância nova, cuja assimilação implica mudanças na disciplina. Ao passo de que a história da arte amplia-se ainda mais, uma vez que é vista de modo bastante geral como um componente inseparável da história da cultura, ou seja, já que não permanece mais apenas “em seu próprio território”. O resultado paradoxal consiste, contudo, em que, apesar disso ou por causa disso, deixa de existir aquela história da arte que discute seu tema como uma apresentação única de um acontecimento artístico, mas surge uma possibilidade de escolha entre várias “histórias da arte”, as quais se aproximam da mesma matéria por diferentes lados (BELTING, 2012: 203).

Percebe-se que na análise destes dois autores, cada qual à sua maneira, a definição essencialista de “arte” já não se adequa às manifestações artísticas contemporâneas e, para além disso, já não se faz possível enquanto solução para uma nova História da Arte que tome para si o exercício de analisar criticamente a rede de intencionalidades complexas presente em objetos de outros contextos.

Longe de cair no reducionismo de convocar pra si a produção primitiva segundo seus critérios convencionais, a história da arte contemporânea precisa do saber etnográfico como aliado conceitual. É a própria produção artística contemporânea ocidental, enquanto reformuladora de questões, que desvela a urgência de diálogo com a produção de outros meios sociais, já que foi inclusive através disso que a arte ocidental se reinventou. A liberdade convocada ao objeto artístico, como processo que decorre desde a modernidade, abre margem para leituras comparativas que podem expandir os próprios preceitos da disciplina. Isto daria lugar, não a uma História da Arte universal, revisitada com a inserção do “outro” em sua cronologia, mas uma História da arte de questões, que funcionasse mediante a colocação de certos problemas e sobrevivências, como o fez Aby Warburg na sua antropologia das imagens, por exemplo. Como diz Alfred Gell:

Não quero dizer, em absoluto, que uma armadilha africana e a obra mais recente de Damien Hirst são exemplos da mesma coisa. Sugiro, apenas, que cada uma é capaz, no contexto de uma exibição, de sinergizar e extrair significado da outra. Essas obras não são iguais, mas também não são inteiramente diferentes ou incomensuráveis. Elas estão, para utilizar uma expressão de Marilyn Strathern, “parcialmente conectadas” (GELL, 2001:186).

Referências

- ALVES, Caleb Farias. A agência de Gell na Antropologia da Arte. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008.
- ARNAUT, K. A Pragmatic impulse in the anthropology of art? Alfred Gell and the semiotics of social objects. **Journal des Africanistes**, v. 71, n. 2, pp. 191-208, 2001.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- _____. Por uma antropologia da Imagem. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, vol. 1, n 5, p. 65-78, jun. 2005.
- BOWDEN, R. A Critique of Alfred Gell on *Art and Agency*. **Oceania**, v. 74, n. 4, pp. 309-24, 2004.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus-Edusp, 2006.
- GELL, Alfred. A definição do problema: a necessidade de uma Antropologia da Arte. **Revista Poiésis**. Rio de Janeiro, n 14, p. 243-259, dez. 2009.
- _____. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 8, p. 174-191, 2001.
- _____. **Art and Agency: an anthropological theory**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- LAGROU, Els. Arte ou Artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa**. São Paulo, vol. 1, n. 2, p 1-26, nov. 2010.
- MAMMI, Lorenzo. Mortes recentes da arte. **Novos Estudos**. Rio de Janeiro, n. 60, p. 77-85, 2001.
- WINTER, I. Agency Marked, agency ascribed: the affective object in Ancient Mesopotamia. In: Osborne, R.; Tanner, J. (Eds.). **Art's agency and art history**. Oxford: Blackwell, pp. 42-69, 2007.

/// GT ARTE E ARQUITETURA

DATA: 27 DE NOVEMBRO DE 2015
COORDENAÇÃO: JÚLIA DIAS MÖLLER (UFJF)



Arte, arquitetura e espaço: articulações no ambiente residencial

Adriana Valli Mendonça¹
Agda Regina de Carvalho²

Universidade Anhembi Morumbi (UAM)

Resumo

O presente artigo busca compreender as articulações dos ambientes residenciais internos, ligados aos projetos de Design e Arquitetura de Interiores, enfocando a maneira com que o indivíduo percebe e interage com esse espaço. Para essa discussão é utilizada a produção do artista brasileiro Ernesto Neto, que utiliza materiais diversos para suas obras. Suas esculturas e/ou instalações despertam sensações diferentes para cada pessoa, transmitindo de maneira intencional impressões diversas, como por exemplo conforto e aconchego. Como base dessa investigação, a argumentação se apoia na obra de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*, em que a casa, seus compartimentos e seus elementos internos são promotores da percepção espacial por seus ocupantes. Por fim, a articulação entre arte e arquitetura, leva a investigação ao estudo do trabalho, principalmente do design de mobiliário, criado pela arquiteta e designer espanhola Patricia Urquiola. O uso de suas peças no espaço residencial interior se pronuncia como uma forma de levar ao ambiente íntimo sensações e percepções similares às propostas pelas obras de Ernesto Neto, a partir da análise das metáforas e da fenomenologia abordadas por Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Arte; Arquitetura de Interiores; Design de Interiores; Percepção do Espaço.

Introdução

A fenomenologia é uma teoria filosófica defendida pelo filósofo alemão Edmund Husserl que exerceu grande influência no século XX. Para o filósofo, fenômeno indica aquilo que aparece ou se manifesta em si mesmo, como é de fato em si, na sua essência. Para este estudo fenômeno é a revelação do objeto em si.

“...estudo dos fenômenos, isto é, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado. Trata-se de estudar esse dado, a própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenômeno com o ser de que é fenômeno, como sobre o laço que o une com o Eu para quem é fenômeno.” (LYOTARD – 1999, p. 10)

Este artigo se baseia na fenomenologia descrita pelo filósofo francês Gaston Bachelard em sua obra *A*

1. Mestre em Projeto de Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e doutoranda em Design pela Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: drivalli@gmail.com.

2. Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. E-mail: agda_carvalho@yahoo.com.br.

Poética do Espaço, e busca compreender as articulações dos ambientes residenciais internos, ligados aos projetos de Design e Arquitetura de Interiores, enfocando a maneira com que o indivíduo percebe e interage com esse espaço.

Esses ambientes podem, ou não, estar relacionados com a identidade do indivíduo, estabelecendo relações dos sentidos e uma variação da percepção espacial. Para essa discussão utilizada a produção do artista brasileiro Ernesto Neto, que utiliza materiais diversos para suas obras. Suas esculturas e/ou instalações chegam por vezes a ocupar todo o espaço de exposição, provocando a interação dos visitantes com suas obras, possibilitando inclusive que entrem nelas, despertando sensações diferentes para cada pessoa, transmitindo de maneira intencional impressões diversas, como por exemplo conforto e aconchego. Suas obras despertam os sentidos dos visitantes.

É importante citar que, embora haja alguma intenção, nem sempre ela é absorvida da mesma maneira pelos indivíduos. A percepção de cada pessoa depende de suas memórias, de suas vivências particulares.

“... nosso sistema nervoso central (SNC) recebe de seu entorno (que, é claro, inclui também nosso próprio corpo) estímulos codificados digitalmente. Esses estímulos são processados por meio de métodos eletromagnéticos e químicos ainda não totalmente conhecidos e o sistema os converte em percepções, sentimentos, desejos e pensamentos.” (FLUSSER, 2013, p. 78)

A investigação baseia a argumentação na obra de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*, em que a casa, seus compartimentos e seus elementos internos são promotores da percepção espacial por seus ocupantes, ou até mesmo pode ser o próprio indivíduo. Em umas das metáforas exploradas em seu livro, o autor compara o indivíduo que se coloca com uma postura aberta às mudanças como sendo a gaveta, ou, quando sua fala se volta para os cofres e os armários, como um ser que se fecha ou se mantém conservador com relação às possíveis mudanças que a intervenção, artística e do design de interiores, pode gerar na percepção e interação do indivíduo com relação à composição espacial do ambiente residencial.

Por fim, a articulação entre arte e arquitetura leva a investigação ao estudo do trabalho, principalmente do design de mobiliário, criado pela arquiteta e designer espanhola Patricia Urquiola. O uso de suas peças no espaço residencial interior se pronuncia como uma forma de levar ao ambiente íntimo residencial as mesmas sensações e percepções, ou similares, propostas pelas obras de Ernesto Neto, a partir da análise das metáforas e da fenomenologia abordada por Gaston Bachelard, considerando sempre as imagens poéticas presentes em sua obra.

Arte e arquitetura como expressão do indivíduo

Arte e arquitetura são duas formas de expressão, com funções distintas, que ao longo da história se articulam entre si, ora com projetos da arquitetura com inspiração nos movimentos artísticos, e em outros momentos sendo a arquitetura a referências para as criações das obras de arte.

Para Hal Foster (2015), a arquitetura contemporânea tem se baseado na arte de maneira formalista. Isso quer dizer que arquitetos atuais usam a imagem da arte para seus projetos. O autor percebe essa transição da arte para a arquitetura como sendo problemática, justificando a existência de uma arquitetura que faz “caricaturas das obras” de arte (FOSTER, 2015).

Em contrapartida, a arte que se origina da arquitetura, sobretudo a escultura, gerou há cerca de 50 anos, artistas que “trocaram a ideia de objeto pela ideia de espaço, reposicionando a escultura em relação à arquitetura” (FOSTER, 2015).

Muitos artistas contemporâneos podem ser considerados influenciados pela arquitetura, usando o espaço como mediador de percepções, sensações e sentimentos. Este artigo apresenta como exemplo a obra do artista brasileiro Ernesto Neto para o estudo da articulação entre arte, arquitetura e a percepção do ambiente pelo indivíduo.

Ernesto Neto estuda escultura na década de 1980 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage e faz cursos de intervenção urbana e escultura com no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ. Sua produção artística está situada entre a escultura e a instalação, embora o artista a defina somente como escultura. Em suas primeiras obras, as influências artísticas são marcadas pelas obras dos artistas José Resende (1945) e Tunga (1952). Ambos trabalhavam suas obras na exploração da articulação formal e simbólica entre materiais diversos, fazendo uso do espaço. Como matéria básica para suas obras, o artista faz utilização predominantemente de meias de poliamida e outros materiais flexíveis e cotidianos.

Na segunda metade dos anos 1990 realiza esculturas com o uso de tubos de malha fina e translúcida, preenchidos com especiarias de variadas cores e aromas (açafraão, cravo da Índia em pó, etc.). Suas esculturas fazem alusões ao corpo humano, seja no tecido que se assemelha à epiderme, ou nas formas sinuosas que se estabelecem no espaço. Em função dessa diversidade de materiais, as obras, além de oferecerem a oportunidade de interação das pessoas, estimula os sentidos humanos, criando sensações e percepções diferenciadas entre os indivíduos. Cada pessoa percebe o espaço a seu modo, de acordo com suas experiências, suas memórias.

No final da década de 1990, passa a elaborar as naves: estruturas de tecido transparente e flexível, que podem ser penetradas pelo público, com inspiração em trabalhos de Hélio Oiticica (1937 - 1980) e Lygia Clark (1920 - 1988).

Para começar a análise da articulação entre Ernesto Neto e Gaston Bachelard, a escultura selecionada é a chamada por Ernesto Neto de "Baleiro Bala". Segundo o artista, esta obra se relaciona com sua intimidade, com seus momentos de solidão e reflexão. A obra traz, além de elementos que fazem referência à cidade do Rio de Janeiro, a cidade onde nasceu Ernesto, traz em seu centro, um piano. E este é o elemento que se refere ao artista. Em uma entrevista ele diz que quando precisa de isolamento, de afastamento da rotina de trabalho, vai ao piano.

Se buscarmos em Bachelard uma fala que leva o indivíduo à sua intimidade maior, seja ela para dar vazão tanto a bons pensamentos ou para os devaneios da tristeza e da solidão, essa fala se refere à casa. Cada compartimento ou setor da casa é mais propício para cada sentimento. No porão, por exemplo, o filósofo afirma que se encontram os sentimentos mais introspectivos do indivíduo. É nesse espaço que as pessoas escondem seus medos, suas inseguranças, seus fracassos.



Figura 1: Ernesto Neto, Instalação "Baleiro Bala"
Referências e objetos característicos do Rio de Janeiro e da cultura brasileira.
Fonte: <http://ernestoneto.guggenheim-bilbao.es/en/gallery/>

Mas a obra de Ernesto não nos transmite maus pensamentos ou sentimento de tristeza ou frustração. Na verdade, toda a obra do escultor tem um caráter alegre, seja pela forma de suas composições, seja pelos materiais que usa ou pelas sensações que transmitem a seus visitantes. Nesse caso, Gaston Bachelard nos leva ao sótão da casa. É neste ambiente vão para transmitir suas alegrias e conquistas. O topo da casa é também o auge do indivíduo.

A obra "Baleiro bala" também nos permite refletir sobre outro capítulo do livro de Bachelard, onde o filósofo usa cofres, gavetas e armários para a o entendimento do indivíduo. Nessa obra, Ernesto Neto expõe sua intimidade, que para o filósofo, é mais comum do ser humano que ela fique guardada em armários e até trancadas em cofres. Mas que também podem, como no caso dessa escultura, se abrir para o mundo como uma gaveta.

Sobre o capítulo em que Bachelard descreve *O Ninho*, podemos encontrar na obra de Ernesto Neto uma escultura que parece ter sido criada a partir da definição do filósofo. Segundo Bachelard, a casa é um ninho, que toma a forma do ser que o habita. A obra *Ovogênesi* de Ernesto Neto é a imagem dessa afirmação. Uma peça amorfa, sem um ocupante, um habitante se pensarmos na casa, não é mais que uma "coisa". O ninho só faz sentido ocupado, habitado. E aí se torna o centro do universo.



Figura 2: Ernesto Neto - "Ovogênesi", 2000
Foto: Aktuelle Kunst aus Brasilien, edition Oehrli, Zürich

O que Bachelard afirma em sua investigação filosófica é que a ideia do ninho é na verdade uma tradução de bem-estar. Afirma ainda que "o bem-estar devolve-nos a primitividade do refúgio" (BACHELARD, 1993), que também é visível na "Ovogênesi", seja no conforto percebido pela obra, seja no fator primitivo da figura do ovo.

O refúgio do ninho, ressaltado por Bachelard, é também o lugar de outras impressões que dão ao seu ocupante sensações diversas de segurança, como fidelidade, intimidade e simplicidade. "O ser começa pelo bem-estar" (BACHELARD, 1993).

A última análise a ser feita na articulação entre arte, arquitetura e a filosofia fenomenológica de Gaston Bachelard se refere a escultura "Copulônia", de Ernesto Neto. Trata-se de uma escultura executada e realizada a partir de várias partes. Ao buscarmos referências em Gaston Bachelard, encontramos o capítulo que trata da *Miniatura*. Aqui o filósofo nos diz que o grande se faz a partir do pequeno. Isso quer dizer que a obra analisada, embora tenha a aparência de pequenas peças dispersas, só se realiza como uma grande escultura, que ocupa grande parte da sala de exposições, pela composição de suas partes. "A miniatura é uma das moradas da grandeza". (BACHELARD, 1993)

"O grande sai do pequeno, não pela lei da lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é própria característica da atividade de imaginar." (BACHELARD, 1993, p. 163)



Figura 3: Ernesto Neto - Copulônia, 1989

<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/colecao/?q=artista/ernesto-neto>

O ambiente residencial como experiência do indivíduo

A casa, sinônimo de abrigo e proteção, é também uma referência para o indivíduo. É nela que cada pessoa guarda seus valores mais caros, sejam eles bens materiais, a família, seus segredos e desejos íntimos, ou simplesmente seu descanso. "... o lar, além de prover abrigo, é também um ícone. Sua aparência evidencia o que ele é e como as pessoas devem comportar-se, ou não." (FORTY, 2007, p. 131).

Por meio do entendimento feito preliminarmente sobre como a arte e a arquitetura podem ser promotoras das percepções espaciais, neste momento o estudo se volta em compreender como o indivíduo recebe essa percepção. Para esse propósito o ambiente residencial, espaço de maior permanência do homem, será analisado na busca desse entendimento.

Objetivando o ambiente residencial que está sendo concebido nos dias de hoje, optou-se pelo estudo dos projetos para espaços privados e peças de design da arquiteta/designer Patricia Urquiola. A profissional espanhola, que tem sede de seu escritório em Milão, é considerada uma das designers mais influentes da contemporaneidade. Principalmente suas peças de mobiliário estão presentes nas principais marcas industriais de mobiliário do mundo, como a Moroso, B&B Itália, Driade e outras. Além disso, seus lançamentos na feira de design de Milão, que acontece todos os anos, são sempre peças de destaque e premiações. Muitos arquitetos e designers brasileiros utilizam as peças de Patricia Urquiola nos projetos em que desenvolvem para seus clientes residenciais.

Alguns exemplos da obra da designer serão aqui neste ensaio a referência para a articulação da arte, da arquitetura e do espaço. O projeto de design de interiores é intencional, ou seja, cada escolha, cada especificação, tem o objetivo de trazer ao ambiente um propósito, uma sensação, uma percepção para quem o utiliza, habita ou visita.

"Não se trata mais de ações, e sim de sensações. O novo homem não quer ter ou fazer, ele quer vivenciar. Ele deseja experimentar, conhecer e, sobretudo, desfrutar." (FLUSSER, 2013. P. 58)

O projeto de design de interiores vai além de suprir uma necessidade. As pessoas desejam mais que dormir, realizar refeições, guardar seus pertences ou simplesmente ter um endereço. Elas querem vivenciar o ambiente doméstico, residencial. Nesse caso, além da função, o ambiente residencial deve suprir necessidades lúdicas, imaginativas. O conforto continua presente, mas a imagem também é necessária.

Como dito anteriormente a partir da fala de Gaston Bachelard, a casa aqui se coloca como uma gaveta, e expõe aos visitantes, convidados ou não do habitante da habitação, a imagem que se quer visível. Deve oferecer aos seres externos elementos suficientes para que seja possível criar, no nível da imaginação, uma personalidade para aquele habitante, seja ela qual for a intenção de quem produz o espaço do ambiente residencial.

No projeto destacado na foto abaixo algumas características do proprietário da residência podem ser observadas nas escolhas de elementos de composição do ambiente. Em uma rápida e despreocupada leitura do ambiente é possível observar adjetivos como sobriedade, organização, requinte, e um pouco de ousadia, demonstrada pelo tapete de elementos geométricos que se cruzam, se misturam.



Figura 4: Projeto executado pela arquiteta/designer Patricia Urquiola
 Fonte: <http://www.patriciaurquiola.com/architecture/private-residencial-2/>

Mas é importante que seja feita uma observação. O conforto, a sensação de bem-estar, visível nos ambientes criados por Patricia Urquiola, se enquadra em outra investigação de Bachelard. Nesse caso, a metáfora utilizada é a do Ninho. O projeto a seguir, executado para a empresária italiana Patrizia Moroso, pertencente à família da empresa italiana Moroso, que comercializa peças de mobiliário de Urquiola, deixa explícita a intenção de bem-estar, conforto, intimidade. Se mostra como um refúgio absoluto. Um lugar para desfrutar do descanso, do aconchego, do abrigo, do convívio de poucas e íntimas pessoas.

Nesse ambiente é possível também observar a presença de elementos de arte, afirmando as articulações entre arte e arquitetura. A obra de arte utilizada para a composição do ambiente se relaciona com os outros elementos, mobiliários ou não, completando a percepção de conforto e bem-estar pretendidos no âmbito da residência.



Figura 5: Projeto executado pela arquiteta/designer Patricia Urquiola para Patrizia Moroso
 Fonte: <http://www.patriciaurquiola.com/architecture/private-residencial/>

Por fim, esse estudo mostra como última análise o capítulo de Bachelard em que o filósofo fala da Miniatura. Aqui, diferente da explanação feita para a escultura de Ernesto Neto, onde as pequenas partes da obra faziam dela uma composição grandiosa, aqui a leitura se dará de fora para dentro. Segundo Bachelard, “a miniatura faz sonhar” (BACHELARD, 1993). Quando imaginamos o mundo da fantasia, da imaginação fluída oferecida pela miniatura, criamos imagens grandiosas, de fazer parte daquele universo de sonho.

“A lâmpada noturna, sobre a mesa familiar, é também o centro de um mundo. A mesa iluminada pela lâmpada é, por si só, um pequeno mundo. (BACHELARD, 1993, p. 177).

Essa percepção está presente em muitas peças de mobiliário criadas por Patricia Urquiola. A selecionada para esse estudo foi a peça Cottage, criada para a indústria de móveis Kettal. A peça é uma espécie de cama, de mobiliário de descanso para áreas externas, e se apresenta na forma literal de uma casa. Não uma casa que ostenta poder, prisão ou inacessibilidade. Mas uma casa que se mostra como idealizada pela criança. Simples, com poucos detalhes, mas com todo um universo de possibilidades imaginativas cabíveis dentro do pequeno ambiente formado pelo mobiliário. Dentro dele o indivíduo pode ser quem ele quiser. O personagem do livro que lê, o expectador do mundo que existe fora da proteção do abrigo que o mobiliário proporciona, sem precisar participar dele. “Paradoxalmente, parece que, vivendo na miniatura, conseguimos expandir-nos num pequeno espaço.” (BACHELARD, 1993).



Figura 6: Peça de autoria da arquiteta/designer Patricia Urquiola – COTTAGE – Kettal Furniture
Fonte: <http://www.patriciaurquiola.com/design/cottage/>

Considerações finais

Em virtude do crescimento do campo de atuação do designer de interiores e de seus produtos, sejam eles ambientes ou peças de mobiliário e decoração, é importante que estudos acadêmicos façam reflexões acerca dessa produção.

Ainda que aparentemente essa seja uma questão mercadológica, não é possível ignorar que as intervenções feitas pelo design de interiores nos ambientes, neste caso os residenciais, afetam a maneira como os indivíduos vivenciam esses espaços.

“Há um paradoxo na busca da individualidade no mobiliário do lar, pois ao mesmo tempo que as autoridades em decoração doméstica destacavam que cada lar deveria expressar de modo distinto o caráter de seus ocupantes, as mesmas autoridades também estabeleciam regras que deveriam ser seguidas no design da decoração. A busca do individualismo não pode ser compatível com a observância de princípios predeterminados de design” (FORTY, 2007, p. 148)

E assim continua até os dias de hoje. Existe um movimento do mercado em design dizendo o que é melhor, mais bonito, mais adequado, tecnológico, destacando as tendências do Design de Interiores, as peças que mais se destacam e principalmente os nomes dos designers mais influentes, ou seja, a identidade que os ambientes devem ter. Mas para o ser que ocupa sua casa, seu ninho, aquele espaço é único, com características e elementos que se relacionam diretamente com ele, com suas crenças, preferências e memórias. Suas casas, formadas por diversos ambientes, são a expressão de quem são, de sua identidade.

“Contudo, ainda que seja impossível para as pessoas a plena liberdade para mobiliar a casa, o desejo de fazê-lo é extremamente forte. O valor especial atribuído aos lares está resumido na declaração: ‘O lar é onde posso fazer o que quero quando quero.’” (FORTY, 2007, p. 163)

As três bases de estudo desse artigo podem continuar alimentando inúmeras análises acerca da arte, da arquitetura e do espaço. Muitas dessas análises podem continuar no âmbito do ambiente residencial. Mas a arquitetura de interiores vai muito além da habitação. Outros espaços em ambientes de outras naturezas, como os espaços corporativos, de lojas, hotéis e até mesmo espaços externos, urbanos, podem ser amplamente estudados com base no que foi relatado neste estudo.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo** – design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<http://www.patriciaurquiola.com>. Acesso em 16 de novembro de 2015.

<http://www.purosdetalhes.pt/2014/06/uma-casa-projectada-por-patricia-urquiola-para-patrizia-moroso>. Acesso em 16 de novembro de 2015.

<http://ernestoneto.guggenheim-bilbao.es/en/gallery>. Acesso em 16 de novembro de 2015.

<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/colecao/?q=artista/ernesto-neto>. Acesso em 16 de novembro de 2015.

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/06/1638386-hal-foster-fala-sobre-a-nova-arquitetura.shtml>. Acesso em 16 de novembro de 2015.

http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_entrevista_ernesto_netto.pdf. Acesso em 20 de novembro de 2015.

Arte funerária sob encomenda: o uso de catálogos nas marmorarias de Juiz de Fora

Leandro Gracioso de Almeida e Silva¹

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Resumo

O objetivo deste trabalho é compreender a importância que os catálogos de obras funerárias tinham na relação de compra e venda entre as marmorarias e seu público-alvo em Juiz de Fora. A partir da análise de dois álbuns de fotografia, que serviram como mostruário no negócio da família Soranço, buscou-se entender também como os marmoristas e suas famílias se mantinham no negócio por toda uma geração. O uso de obras funerárias para decorar jazigos se difundiu na Europa do Oitocentos, depois do processo de secularização do morrer e chegou ao Brasil ainda no século XIX, onde recebeu forte influência da imigração europeia. Alguns imigrantes executavam ofícios diferenciados que eram até então, escassos ou inexistentes no Brasil. Aqueles que sabiam trabalhar no talhamento de obras em mármore e forjar o bronze encontraram um mercado promissor no período áureo do morrer romântico, quando as elites buscavam eternizar-se nos cemitérios. Através dos mortos, esses grupos abastados buscavam sacar proveitos identitários em prol dos vivos e nesse desejo de memória, os marmoristas conseguiam fazer negócios. Os catálogos analisados possuem obras que foram executadas pela marmoraria Soranço, mas também alguns realizados por outras. Partindo do pressuposto que catálogos semelhantes poderiam existir em outras marmorarias, percebe-se que eles eram um importante meio para atestar a qualidade ou ainda apresentar possíveis modelos a serem reproduzidos.

Palavras-chave: Cemitério; Jazigo; Marmoraria; Catálogo; Arte Funerária.

Introdução

Antes de se iniciar a discussão a respeito do uso dos catálogos de arte funerária, faz-se necessário entender como os cemitérios surgem no Brasil do modo como os conhecemos. Os espaços mortuários são uma criação relativamente nova, tendo surgido na Europa no final do século XVIII. Conforme (ARIÈS, 1977, p.15), os enterros na Europa Ocidental de modo geral aconteciam dentro da tradição *ad sanctos*. Tal prática definia que o sepultamento aconteceria dentro e nos arredores das Igrejas.

De acordo com (FOUCAULT, 1996, p.53) foi durante o final século XVIII, especificamente na França, que uma nova vertente a fim de expandir o controle sobre as epidemias surgiu. Tendo como prerrogativas, novas estratégias de saúde/higienização do ambiente público com base na valorização do racional, em favor da qualidade de vida no ambiente urbano, buscava-se a todo custo afastar hábitos considerados impróprios.

1. Mestrando em Memória Social e Patrimônio Cultural na Universidade Federal de Pelotas. Bacharel e Licenciado em História (Universidade Federal de Juiz de Fora). Bacharel em Turismo (Faculdade Estácio de Sá) e-mail: leandroleko.almeida@gmail.com.

O controle massivo sobre a higiene acabou por atribuir aos cemitérios em meios urbanos parte da culpa pela difusão de epidemias. Os médicos acusavam a prática de pautada na superstição, além de principal responsável por disseminar micro-organismos no ar, água e solo. Para estes médicos, os cemitérios dentro e ao redor das igrejas deveriam não somente ser impedidos de funcionar, como também havia a necessidade imediata de criação de novos espaços fúnebres. Quanto a isso, (FOUCAULT, 1996, p.50-52) observou:

[...] a individualização do cadáver, do caixão e do túmulo aparece no final do século XVIII por razões não teológico-religiosas de respeito ao cadáver, mas político-sanitárias de respeito aos vivos. Para que os vivos estejam ao abrigo da influência nefasta dos mortos, é preciso que os mortos sejam tão bem classificados quanto os vivos ou melhor, se possível. E assim que aparece na periferia das cidades, no final do século XVIII, um verdadeiro exército de mortos tão bem enfileirados quanto uma tropa que se passa em revista.

Percebe-se que a organização da morte pautada nos valores higienistas deveria convencer a toda sociedade de que a medida era essencial para a saúde pública, uma vez que os mortos eram um problema de todos. Tais objetivos médicos seriam alcançados, fazendo da França, a primeira nação a proibir as práticas de sepultamento *ad sanctos*, através de instrumentos jurídicos. Algumas leis foram desenvolvidas recomendando a transferência imediata dos locais de sepultamentos para fora das cidades e foram no final, bem-sucedidas.

Outras nações europeias acabaram por adotar tal modelo, como Espanha e Portugal. O Brasil sendo uma colônia lusitana incorporou tais prerrogativas. D. Maria I, em 1789, recomendou a construção de cemitérios tanto na metrópole como na colônia. A questão prosseguiu quando no início do XIX, por meio de uma Carta-Régia se determinava a proibição dos enterros em recintos religiosos pelo bem da higiene e saúde pública.

Conforme (ALMEIDA, 2007, p. 104-105), em 1825 houve uma nova portaria legislando sobre os enterros. E em 1828, o Imperador D. Pedro I decretou por meio da Lei de 28 de outubro, o fim dos sepultamentos nos recintos religiosos, dirigindo às câmaras a obrigação de fazer cumprir a lei. Apesar disso, os cemitérios só começam a ser de fato construídos por todo o Império a partir da segunda metade do século XIX, quando ocorreu também a construção do Cemitério Municipal de Juiz de Fora.

O Cemitério Municipal de Juiz de Fora sujeito a essas condições, de acordo (COSTA 2007, p.15) foi inaugurado em 2 de novembro de 1864.. Esta data, aliás como se pode observar foi escolhida no dia em que os católicos celebram o dia de Finados. Assim, conforme (VOVELLE 2010, p.27): “[...] a Igreja, sob influência da ordem de Cluny, não deixou de instaurar, entre 1024 e 1033, o 2 de novembro como dia de comemoração dos mortos.”.

A partir dessa inauguração, ainda de acordo com (COSTA 2007, p.15) a cidade de Juiz de Fora finalmente obteve um espaço fúnebre público mais adequado e em consonância com os padrões higiênicos do Oitocentos. O antigo cemitério que existia próximo a igreja matriz acabou por ser desativado e os mortos ali sepultados foram trasladados para o novo. Com isso, Juiz de Fora acabou por mudar totalmente as lógicas funerárias anteriores, permitindo com essa criação, o surgimento de profissionais que não existiam na cidade, isto é, os dedicados ao morrer.

Os marmoristas enxergaram no cemitério e no sentimento de valorização da tumba, a possibilidade de fazer negócios. Dentro de poucos anos após a inauguração do espaço mortuário, a cidade vai abrigar inúmeras marmorarias, sendo quase todas geridas por imigrantes europeus.

Os Marmoristas de Juiz de Fora

Tão logo o cemitério foi inaugurado começaram a surgir os profissionais da morte já mencionados. Dentre eles, destaca-se para este trabalho os marmoristas.² A prática de adorno de sepulturas foi iniciada em Juiz de Fora pelos luso-brasileiros Pereira e Costa por volta de 1870. Em 6 de junho de 1876, Antonio Soares da Costa um dos sócios, dissolve a sociedade que tinha com Joaquim Pereira, pois decidiu viajar e ficar por uma longa temporada

2. Os nomes abaixo podem apresentar pequenas alterações de grafia, pois por serem estrangeiros alguns foram aportuguesadas dependendo da fonte consultada.

na Europa. Optou por vender a parte que lhe cabia a Joaquim Pereira, que continuou com o negócio até possivelmente em 1896, quando por razões não especificadas a oficina parece ter encerrado suas atividades.^{3,4}

Francesco di Paola Castello será o primeiro italiano a se dedicar aos mármore na cidade, mantendo o costume iniciado timidamente por Pereira & Costa.⁵ Sua marmoraria traz pela primeira vez, as condições de se executar trabalhos mais elaborados, uma vez que o mesmo era escultor. Contava com 3 auxiliares que eram possivelmente Affonso Colucci e Pio Riolino que juntos executaram diversos trabalhos. Affonso diante das constantes viagens que Francesco fazia a Itália ficava responsável eventualmente pelo negócio.⁶ Mas quem anos mais tarde o adquiriu junto com Pasquale Senatore, foi Pio Riolino (01/06/1879 – 02/11/1911).

Natural de Sutrio ou Tolmezzo, no norte da Itália, filho de imigrantes, Pio chegou com os pais e irmãos a Juiz de Fora em 1892.⁷ Certamente para se dedicar a agricultura, assim como outros imigrantes italianos. Contudo, é provável que também buscasse melhores oportunidades e por isso encontrou na marmoraria a possibilidade de ascensão social e econômica. Adquire o negócio de Francesco em sociedade com Pasquale Senatore em 1906, quando então começaram a assinar obras como “Riolino & Senatore”.⁸

Pasquale Senatore (1882-1948) era natural de Vallo della Lucania. Este marmorista possivelmente conheceu nesta cidade italiana Francesco di Paula Castello.⁹ Com o fim do negócio de Francesco Pasquale se une a Pio e juntos assumem o negócio, como mencionado acima. Pio faleceu em 2 de novembro de 1911¹⁰ e Pasquale se tornou o único responsável pelo negócio, até por volta de 1927.¹¹ Os registros cessaram e não se sabe por quais razões Pasquale interrompe o negócio provisoriamente. Oreste Picorelli (nascimento e falecimento desconhecidos) assume sua marmoraria em 1931 e fica até 1936¹² quando, Pasquale retoma o empreendimento e fica até sua morte em 1948.¹³

Michele Scarlatelli (1886 - 1916) iniciou nos negócios por volta de 1908, tendo alguns trabalhos assinados no Cemitério Municipal de Juiz de Fora.¹⁴ A oficina alcançou relativo sucesso, mas sua morte prematura acabou por um fim de modo abrupto a carreira. Em seguida, tem-se um familiar, Giuseppe Scarlatelli (1898 - ?) assumindo o negócio.¹⁵ Houve nessa época uma ampliação da oficina e Giuseppe se dedicou com mais ênfase à construção civil até ao menos os anos 1940, mas nunca abandonou os trabalhos para o cemitério.¹⁶ O marmorista possui inúmeros trabalhos assinados no Cemitério Municipal de Juiz de Fora.

Natale Frateschi nascido em Lucca 20/12/1862 chegou a São Paulo em 1897 já com formação técnica de sua terra natal. Realizou alguns trabalhos na capital e então mudou-se para Franca/SP onde abriu sua marmoraria que funcionou ali por 22 anos. Em seguida, teria passado por outras localidades até mudar-se definitivamente para Juiz de Fora/MG.¹⁷ Nesta cidade, junto com seus filhos abriu uma marmoraria realizando inúmeros

3. Após a dissolução da sociedade entre Pereira e Costa, Joaquim Pereira se manteve no negócio sozinho. Pharol, 20/08/1872.

4. Livro de Imposto de Indústria e Profissão 1893-1896, ano 1896 pág. 106v e 107, anotação 63.

5. Em, 20/05/1895, Francesco di Paola Castello faz seu primeiro anúncio na cidade. Alegando já estar no Brasil há alguns anos tendo se instalado primeiramente em Resende/RJ, buscava em Juiz de Fora apresentar a excelência de seus serviços e por isso contar com pedidos de tão estimada gente juiz-forana. Pharol, 20/05/1895.

6. Livro de Imposto de Indústria e Profissão 1903-1906, ano 1904 pág. 47v, e 48 anotação 20.

7. Arquivo Público Mineiro – Fundo Imigração. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/imigrantesdocs/photo.php?lid=321> Acessado em 10/11/2015.

8. Livro de Imposto de Indústria e Profissão 1903-1906, ano 1906 pág. 190v e 191, anotação 89.

9. O jornal Pharol de 18 e 19 de julho de 1901 mencionam que Francesco estava de partida para Vallo della Lucania.

10. Pharol 3 de novembro de 1911.

11. Livro de Imposto de Indústria e Profissão 1926-1927, ano 1927 pág. 133v e 134, anotação 101.

12. Livro de Imposto de Indústria e Profissão 1931-1932, ano 1931 pág. 88v e 89, anotação 2616. Livro de Imposto de Indústria e Profissão Livro 1 - 1936, ano 1936 pág. 37v e 38, anotação s/n.

13. Conforme relato familiar, neste ano Pasquale Senatore morreu e negócio foi terminado.

14. Livro de Imposto de Indústria e Profissão 1906-1909, ano 1909 pág. 215v e 216, anotação 1182.

15. Livro de Imposto de Indústria e Profissão 1920-1922, ano 1919 pág. 70v e 71, anotação 641.

16. Conforme Relatos orais de familiares.

17. (Ruggiero, Antonio, 2014, p. 88). Os Empreendedores Toscanos do Mármore nas Cidades Brasileiras (1875-1914) IN: FAY C, M., RUGGIERO, A.. Imigrantes Empreendedores na História do Brasil: estudos de caso, Porto Alegre: EdiPUCRS 2014.

trabalhos nos cemitérios da cidade e também foi responsável por monumentos públicos. Faleceu por volta de 1938 e seus filhos e netos assumiram a oficina que funcionou até por volta dos anos 2000.^{18 19}

Lino Soranzo (? - 1974) era imigrante italiano como os demais e teria primeiramente trabalhado numa fazenda em Santana do Deserto/MG, para depois se mudar para Juiz de Fora. Começou inicialmente na atividade dos mármore com Pasquale Senatore na década de 1910, após a morte de Pio sendo ali onde teria aprendido o ofício. Após o falecimento de outro marmorista, Michele Scarlatelli comprou parte dos instrumentos que lhe pertenciam para começar um negócio próprio, instalando-se primeiramente na Rua Santa Rita para depois mudar-se para imediações do Cemitério Municipal de Juiz de Fora.

Toda a família trabalhava na marmoraria inclusive a esposa, que ficava responsável pelo acabamento nas peças em mármore e bronze. A marmoraria Brasil teve grande êxito na cidade e os descendentes são os únicos desse período que ainda estão no ramo. Lino executou trabalhos para o Cemitério Municipal de Juiz de Fora e monumentos públicos feitos por ele estão espalhados nessa cidade.²⁰

Felizmente a família guardou muitas fotografias e documentos a respeito da fase inicial da marmoraria. A partir da análise dos catálogos foi possível compreender como funcionava a relação marmorista-público e quais as possibilidades de trabalhos a serem ofertados/desejados pela população.

Os Catálogos de Arte Funerária



Figura 1 – Obras em exposição para venda Marmoraria Brasil
Fonte: Acervo Família Soranço. Do Autor, 2015.

18. Não foi possível estabelecer contato com os familiares, as informações foram extraídas junto a inscrições lapidares no Cemitério Municipal de Juiz de Fora.

19. Conforme consulta no sítio da Junta Comercial de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.jucemg.mg.gov.br/ibr/>

20. Conforme relatos orais de Carlos Soranço e Luis Soranço em Setembro e Outubro de 2015.



Figura 2 – Jazigo Calil Ahougi. Marmorista Soranço e Família – Marmoraria Brasil. Cemitério Municipal de Juiz de Fora
Fonte: acervo Família Soranço. Do Autor, 2015.



Figura 3 – Jazigo Judeu. Marmorista Soranço e Família – Marmoraria Brasil. Cemitério Municipal de Juiz de Fora
Fonte : acervo Família Soranço. Do Autor, 2015.

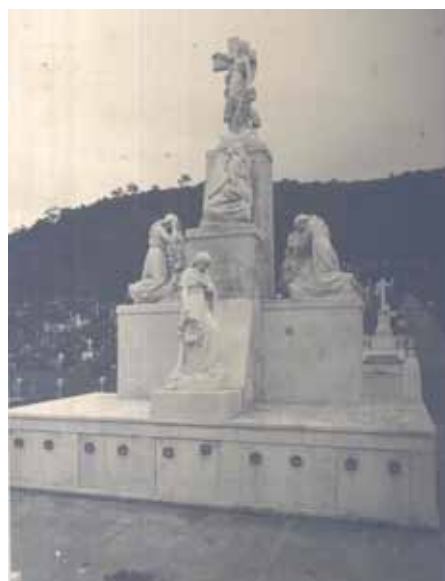


Figura 4 – Jazigo Família Tostes. Marmorista: Prof Bozzano e Arrighini com montagem da Marmoraria Brasil.
Cemitério Municipal de Juiz de Fora. Fonte: acervo Família Soranço , do Autor, 2015.



Figura 5 – Jazigo Família Bicudo. Marmorista: M. Tavolaro – Rua da Consolação, São Paulo – SP. Cemitério Desconhecido
 Fonte: acervo: Família Soranço. Do Autor, 2015.



Figura 6 – Família Gradim. Marmorista: J. L. Martins – Ribeirão Preto – SP. Cemitério Desconhecido
 Fonte: acervo Família Soranço. Do Autor, 2015.

Conforme o observado, todas as fotografias estão em preto e branco e foram feitas possivelmente entre os anos de 1930 até os anos 1960/70. Os trabalhos são diversificados em materiais e estilos arquitetônicos, pois vão desde ao apelo mais neoclássico às formas retas e geometrizes do art déco. Os principais materiais utilizados na confecção das sepulturas foram: o mármore de Carrara, granito preto absoluto e granito miracema, além do bronze na confecção de adornos, letras e obras funerárias.

Na figura 1 tem-se peças em exposição que serviam para que os clientes pudessem observá-las quando fossem a marmoraria, que funcionava em horário comercial e em datas especiais como Finados. Nas figuras 2, 3, e 4 tem-se túmulos que foram confeccionados pela Marmoraria Brasil, porém, as obras da figura 4 foram encomendadas diretamente da Itália ficando a cargo da marmoraria a confecção das bases, grafar os nomes na pedra e montar a sepultura²¹.

Na figura 5 e 6 há trabalhos que não foram nem executados e nem montados pelos artistas-artesãos da Marmoraria Brasil. Tratam-se de obras de cemitérios provavelmente localizados em São Paulo e Ribeirão Preto.

21. Conforme consta assinado nas obras.

Tais obras deviam servir apenas de ilustração, caso algum cliente gostasse do modelo, os Soranço poderiam reproduzir ou encomendar, conforme já mencionado. Observa-se que todas ou quase todas as obras fazem menções ao cristianismo ou ao catolicismo. Num país, majoritariamente católico era presumível que o gosto por obras de santos e anjos fosse recorrente, por isso a presença no álbum de modo mais extensivo dessas representações.

Mesmo com visitas muito mais frequentes a cemitérios nos séculos XIX e primeiras décadas do século XX do que as que ocorrem hoje, o que poderia por si só atestar a qualidade dos trabalhos, já que os túmulos tinham placas com identificação dos autores, ainda assim havia necessidade de se atestar na loja, através de obras *in loco* e também utilizar as fotografias. Percebe-se que os marmoristas não poupavam esforços para agradar a clientela, que era grande, considerando que somente o Cemitério Municipal de Juiz de Fora tem 125 mil m², o que garantiria milhares de túmulos a serem confeccionados.

Deve-se considerar que também havia na cidade de Juiz de Fora, os cemitérios da Paróquia Nossa Senhora da Glória, além dos cemitérios dos distritos e das cidades vizinhas que por não terem marmoristas ali instalados, recorriam a Juiz de Fora quando buscavam por esses trabalhos.

Conclusão

Percebe-se que esses artistas-artesãos moldaram seu ofício aos valores locais e os valores locais a eles, sendo assim, houve uma relação de troca mútua. Eles encontraram um mercado promissor no que (BORGES, 2002, p. 130) definiu como “morte burguesa”, que segundo a autora.

A efervescência narcisista, típica da burguesia, levou a nova classe a querer registrar suas particularidades nos cemitérios, que se tornaram o local propício para: perenizar o individualismo [...], recém-valorizado após a morte, romper o anonimato das pessoas que passam a promover-se, a distinguir-se dos demais; adquirir propriedades perpétuas, cabendo aos homens poderosos o melhor quinhão da vida eterna.

Portanto aqueles que sabiam talhar materiais nobres como o mármore italiano e forjar o bronze se destacavam dos demais, nesse nicho do morrer. Esses trabalhadores conseguiram atingir a um público exigente e capaz de consumir um produto final que no geral era caro. Em Juiz de Fora, o negócio dos marmoristas é ligeiramente diferente de outras cidades, porque no geral sobreviveu por muito mais tempo, certamente graças a força que a tradição de adornar a sepultura tinha no município.

Além disso, vale lembrar que o modelo de cemitério jardim só surge em Juiz de Fora nos anos 1980 e não há crematórios ainda hoje em dia. Por fim, a força do catolicismo que permite em maior profusão, o uso de imagens, diferente de outras designações cristãs contribui para a manutenção desse mercado no Brasil e em especial num estado de forte culto católico como Minas Gerais.

Com base nestes acontecimentos, entende-se que as famílias utilizando dos mortos buscavam extrair ainda que involuntariamente benefício identitário para os vivos, conforme observou (CANDAU, 2012, p.139-140): “salvaguardando a memória dos ancestrais, ele também protege a sua. Se durante a reconstituição de filiação ele encontra a possibilidade de embelezá-la ou enobrecê-la, certamente, tirará proveito identitário evidente”

O Cemitério Municipal de Juiz de Fora ainda possui um vasto acervo de esculturas talhadas em mármore, granito e forjadas no bronze deste período. Foi possível observar que de algum modo seja pelo descaso ou pela vontade de preservação dos ancestrais, a tradição foi mantida e os mortos conquistaram de fato seus locais de descanso eterno. Conclui-se que os catálogos foram e são importantes para se entender essa visão de morte e esse mercado, pois antes serviam como mais um meio de convencer o público consumidor e certamente eram uma poderosa estratégia de todas as marmorarias da cidade.

Referências

ALMEIDA, Marcelina das Graças. Morte, **Cultura, Memória** – Múltiplas Interseções: Uma interpretação acerca dos cemitérios oitocentistas situados nas cidades do Porto e Belo Horizonte. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2007.

ARIÈS, P. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BORGES, Maria Elizia. **Arte funerária no Brasil** (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira Mazzucchi. São Paulo: Contexto, 2011.

FAY, C. M., RUGGIERO, A. **Imigrantes Empreendedores na História do Brasil**: estudos de caso, Porto Alegre: EDIUCRS, 2014. FAY, C. M., RUGGIERO, A. **Imigrantes Empreendedores na História do Brasil**: estudos de caso, Porto Alegre: EDIUCRS, 2014.

FILHO, J. Procópio. **Salvo erro ou omissão**: gente juiz-forana. Juiz de Fora: Esdeva, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

VOVELLE, Michel. **As almas do purgatório, ou o trabalho de luto**. São Paulo, Editora UNESP, 2010.

Fontes Documentais

Acervo Família Soranço cedido a Leandro Gracioso de Almeida e Silva

- Catálogo I cedido por Carlos Soranço - Marmoraria Brasil (Soranço) s/ data.
- Catálogo II cedido por Carlos Soranço - Marmoraria Brasil (Soranço) s/ data.

Arquivo Histórico da Prefeitura de Juiz de Fora

- Livros de Registro de Impostos de Indústria e Profissão – Período Consultado de 1896 a 1945.
- Biblioteca Municipal Murilo Mendes – Setor de Memórias
- Registro de Imigrantes Italianos da Zona da Mata Mineira – Heliane Casarin – 2015

Fontes Online

Arquivo Público Mineiro – Fundo Imigração. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/imigrantesdocs/photo.php?lid=321> Acessado em 10/11/2015.

Hemeroteca Biblioteca Nacional - Coleção Jornal Pharol, Juiz de Fora – Ano 1876 a 1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=258822&PagFis=28847> Acessado em 07/11/2015.

Junta Comercial de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.jucemg.mg.gov.br/ibr/> Acessado em 12/11/2015

Relatos Orais

Relatos Orais de Carlos Soranço em visita a sua marmoraria no Bairro Jockey Clube em Juiz de Fora em Setembro de 2015.

Relatos Orais de Luís Soranço em visita a sua marmoraria no Bairro Poço Rico em Juiz de Fora em Outubro de 2015.

Potências e vazios: o caso Potsdamer Platz

Priscila Marques Mendes¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

O conceito de *terrain vague* (vazios urbanos), é definido pelo arquiteto catalão Ignasi de Solà-Morales (1942-2001), como espaços remanescentes, ociosos, que por algum motivo foram desviados de suas estruturas produtivas, mas que apresentam em sua natureza um caráter de liberdade, onde a ausência e a incerteza podem ser vistas como potencial projetivo. Segundo o autor, propostas no campo da arte tem se mostrado mais sensíveis a esses fragmentos dentro da cidade que a própria arquitetura. Utilizaremos o processo de reconstrução da Potsdamer Platz – Berlim nos anos 90 como instrumento investigativo desses possíveis caminhos tanto na arte como na arquitetura, onde questões relacionadas à memória, ausência e inovação são incorporadas ao projeto. A partir do cruzamento de fundamentos teóricos desenvolvidos pelo arquiteto inglês Colin Rowe (1920-1999) e pelo já mencionado arquiteto Ignasi de Solà-Morales (1942-2001) propomos explorar percursos do que poderia ter sido o projeto para Postdamer Platz frente a sua condição de *terrain vague*.

Palavras-chave: *Terrain vague*; Potsdamer Platz; Arquitetura Contemporânea; Fotografia; Arte.

Potsdamer Platz: trauma e reconstrução – 1933/1991²

Localizada na região sudeste do bairro de Tiergarten, Potsdamer Platz se apresenta como importante peça dentro da evolução histórica da cidade de Berlim. Vista como um ponto urbano estratégico, foi durante muitos anos, um dos principais nós de interseção da trama da cidade. Os traumas urbanos que marcaram Berlim do século XX, afetaram diretamente a dinâmica do local. O arquiteto e historiador Carlos García Vázquez (2000, p.151) analisa o período vivido entre 1933-1989 como entreatos, definindo por uma sequência de quatro destruições que transformaram Potsdamer Platz.

A primeira destruição acontece no momento de eclosão dos ideais defendidos pelo partido Nacional Socialista. A instauração das convicções totalitaristas do governo de Adolf Hilter, desembocou em uma série de projetos urbanos que afetavam diretamente o entorno da Potsdamer Platz, como a construção do eixo norte-sul projetado por Albert Speer, as remoções das *Mietshäuser*³ burguesas e as diversas expropriações feitas pelo Estado reestruturaram as atividades e fluxos locais.

A segunda destruição foi marcada pela sequência de bombardeios provenientes da segunda guerra. Quase todos os edifícios existentes foram completamente destruídos ou deixados em situação irre recuperável.

A terceira destruição estava na construção do muro de Berlim, que determinou de vez o desaparecimento do que um dia havia sido Potsdamer Platz. As ruínas de importantes edifícios como *Columbushaus* (1932) do arquiteto Erich Mendelsohn, foram definitivamente demolidas para a construção do Muro que dividia a zona em duas partes.

1. Mestranda no programa de pós-graduação em arquitetura PROARQ-FAU-UFRJ.; <priscilamarques.arq@gmail.com>

2. Período entre a nomeação de Adolf Hitler como chanceler da Alemanha (1933) e o primeiro concurso para reconstrução da Potsdamer Platz (1991).

3. Habitações de aluguel.

E a quarta destruição estava vinculada aos processos iniciais de reconstrução do pós-guerra, onde a oferta de espaços vazios se mostrou como uma oportunidade para experiência de uma nova ordem arquitetônica. Seja através dos princípios modernos encontrados na Carta de Atenas, como foi o caso da Interbau (1957), seja por projetos legitimados em questões mais subjetivas, como a *Philharmonie* (1963) de Hans Scharoun. Em ambos os casos, o vazio gerado foi suplantado por propostas que pouco levavam em consideração o contexto urbano da época.



Figura 1 – Potsdamer Platz, nos anos 20; Fonte: <<http://www.dw.com/pt/mercado-imobili%C3%A1rio-berlinense-sofre-com-crise-financeira/a-4845111/>> Acesso: 02/11/2015.



Figura 2 – Potsdamer Platz, 1945; Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Berlim/>> Acesso: 02/11/2015.

Nos anos 90, após a queda do muro, Potsdamer Platz passou por um massivo processo de reconstrução. Sobre uma lógica neoliberalista, os terrenos da zona pertencentes ao Estado, foram vendidos à quatro multinacionais - Daimler-Benz, Sony, Asea Brown Boveri e Hertie – por valores inferiores ao estimado pelo mercado. Talvez este tenha sido o primeiro grande “passo na contramão” no percurso de sua reconstrução.

Em 1991, 16 equipes participaram do primeiro concurso para plano urbanístico da área. Hans Stimmann, diretor de obras públicas do senado de Berlim e presidente dos jurados, se baseia no conceito de “reconstrução crítica” utilizado por Kleihues⁴ na IBA. No entanto, as bases dos concursos em Berlim na década de 90 se mostram como releituras mais restritas e engessadas do projeto apresentado para IBA. Uma reprodução do modelo urbano fundamentado no uso indiscriminado da quadra fechada e ruas-corredores das cidades tradicionais, uma limitação do caráter experimental e uma forte presença de interesses privados. (BRONSTEIN, 2012, p.166)

Dentre os projetos expostos, a proposta vencedora apresentada pelos arquitetos Heinz Hilmer e Christoph Sattler, baseava-se justamente nessa rigorosa reprodução da malha urbana tradicional preenchido por blocos ortogonais que se ajustavam aos limites do plano. Alguns espaços de caráter público ganhavam destaque na composição, como a reconfiguração da Leipziger Platz, proposta de bulevares, praças, alamedas e rua-corredores.⁵

Em segundo lugar ficou o projeto do arquiteto Oswald Mathias Ungers, que apresentou uma justaposição de duas malhas rotacionadas, uma com edifícios de altura mais baixa que recompunha a malha urbana e outra com a inserção de torres em alguns pontos da trama. A proposta de agregar complexidade a partir da sobreposição de *layers* utilizada por Ungers se assemelha ao projeto do arquiteto Bernad Tschumi para o concurso do *Parc La Villette* (1983), em Paris. Os terceiros e quartos lugares ficaram, respectivamente, para os arquitetos Otto Steidle, Arnim Behles, Christian Kara e; Willian Alsop e Jan Störmer.⁶ O resultado repercutiu polêmicos questionamentos dentro da crítica arquitetônica, da mídia e dos próprios investidores privados, que não satisfeitos, desenvolveram outros concursos para seus respectivos setores.

4. Josef Paul Kleihues (1933-2004) foi coordenador da exposição IBA Neubau, 1987.

5. A&V Monografias. Berlín Metrópolis, nº 50, Madrid, 1994, p.34-68.

6. Ibid.

Renzo Piano e Christoph Kohlbecker foram os ganhadores do concurso para o setor Daimler-Benz. O escritório ficou encarregado da nova proposta - baseada no plano inicial de Hilmer & Sattler - e da maior parte dos edifícios. O novo projeto buscava trabalhar melhor os encontros do plano inicial com os elementos existentes, naturais e construídos (*Kulturforum*, Tiergarden e Landwehrkanal). Os demais edifícios foram distribuídos entre os arquitetos: Hans Kollhoff, Arata Isozaki, Lauber & Wöhr, Rafael Moneo e Richard Rogers.⁷

O segundo grande concurso foi para o setor Sony, com o prêmio de Murphy & Jahn. O projeto apresentava uma proposta diferente do plano inicial, composto por uma série de edifícios fragmentados que conformavam uma grande praça coberta central e espaços públicos menores. No entanto, nem o projeto vencedor, nem os demais participantes, conseguiram apresentar uma opção que dialogasse melhor com a *Philharmonie* de Scharoun. E o terceiro dos concursos trabalhava o setor Asea Brown Boveri. O projeto do arquiteto italiano Giorgio Grassi buscava agregar um pouco mais de complexidade tipológica ao proposto por Hilmer & Sattler, que resolvia a quadra em sete blocos idênticos dispostos em "U". Grassi optou por fazer uso de volumes em "H" que gerassem espaços públicos de transição para os dois lados de vias. Peter Schweger ficou responsável pelo edifício triangular próximo à Potsdamer Platz e Dietner & Diener pelo bloco em "U" que arrematava a esquina do conjunto.⁸

Apesar das novas propostas, o plano urbano construído, muito se assemelha ao projeto de Hilmer & Sattler. E muitas críticas foram traçadas, sobretudo à obsessão pela recomposição indiscriminada da quadra periférica, deixando uma série de pontos frágeis, principalmente quando o projeto tocava o existente.

Outra reflexão importante está na transformação de significado dos espaços públicos gerados. De forma irônica, os espaços de maior potencial não são os espaços externos, como os inúmeros pátios, ruas-corredores, praças ou bulevares, reforçados pelas ideias de "reconstrução crítica". Mas sim, os espaços fechados internos, como a Praça Sony e a galeria comercial Arkaden do grupo Daimler-Benz. São "espaços públicos" condicionados e protegidos dos incômodos das ruas, no entanto, se transformam em espaços controlados, vigiados, preenchidos por atividades de consumo, como: lojas, cinemas, restaurantes e cafés. A preocupação dos projetos em resgatar o caráter de espaço público das cidades tracionais, no caso da Potsdamer Platz, foi traduzido de forma cenográfica para grandes espaços de interesse do mercado. (VÁZQUEZ, 2000, p.211)

Rem Koolhaas, que participou do júri, no primeiro concurso, já havia antecipado o caráter limitado e inferior ao que se esperava para um dos pontos mais importantes da cidade.

Berlim converteu-se na capital no exato momento que política, artística e ideologicamente está menos apta para assumir esta responsabilidade. [...] reflete a ideia de uma cidade suburbana, antiquada, reacionária, não-realista, banal, provinciana e, acima de tudo, amadora: um terrível desperdício de um potente empreendimento único na Europa do século XX. O que deveria ser o auge está se tornando um anticlímax. (KOOLHAAS, 1991)



Figura 3 – Projeto Hilmer & Sattler, 1º prêmio.
Fonte: A&V Monografias. Berlín Metrópolis, nº 50, Madrid, 1994, p.34.

7. Ibid.

8. Ibid.

Anti-clímax: o caso Potsdamer Platz

Gostaria de conduzir a reflexão ao projeto urbano da Potsdamer Platz através da exposição de dois argumentos que, apesar de uma distância de quase 20 anos entre suas primeiras publicações, conduzem discursos que se aproximam de uma perspectiva pluralista, de uma sensibilidade com as relações entre o tempo e de propostas que tomam a incerteza e o impreciso como positivo. O primeiro argumento – Colagens - está relacionado à teoria desenvolvida pelos arquitetos Colin Rowe (1920-1999) e Fred Koetter, como possível reflexão ao pensamento urbano fundamentado nos ideais do Movimento Moderno. E o segundo argumento - *Terrain vague* - pertence a uma das categorias do arquiteto e filósofo Ignasi Solà-Morales Rubió (1942-2001), que com uma narrativa contaminada por ideias pós-estruturalistas, constrói possibilidades alternativas de pensamento, não apenas ao movimento moderno, mas também, às críticas resumidamente chamadas de pós-moderna desenvolvidas na segunda metade do século.

Pretende-se desta forma relacionar esses dois conceitos - anterior e posterior à reconstrução da Potsdamer Platz – como a visão de um viajante que desconhece seu trajeto. No início da estrada encontramos a teoria de Rowe e Koetter, repleta de expectativas e possibilidades de rumos que o projeto poderia ter tomado. Já na outra ponta, no fim do caminho, temos a crítica de Solà-Morales, carregado pela frustração de uma viagem repetitiva e monótona, mas que, assim como os viajantes, não hesita em buscar caminhos mais sedutores.

1º Argumento: Colagens

É melhor pensar numa acumulação de pequenas peças formais ainda que contraditórias (como produtos de diferentes regimes) do que alimentar fantasias sobre soluções totalizadoras e “sem falhas”, que a estrutura política acabará abortando. (ROWE; KOETTER, 1975 in: NESBITT, 2008, p.306).

Colin Rowe e Fred Koetter em 1973-78, desenvolvem, pode-se dizer, o principal trabalho de suas carreiras, *Collage city* (Cidade-colagem). Estruturado em seis capítulos, o livro constrói uma narrativa de dualidades e comparações onde buscam demonstrar as deficiências das propostas do movimento moderno. E apontam a técnica da colagem e bricolagem, como possível saída ao discurso totalizante imposto pelo modernismo.

Influenciados pelo caráter de ambivalência da teoria da Gestalt, Rowe e Koetter armam um discurso fundamentado na necessidade das relações complementares. Escolher por uma postura ou por outra pode ser encarado como demasiado radical ou conservador dependendo do ponto de vista, o que os autores defendem é justamente a terceira opção que se encontra entre os opostos, capaz de dialogar com os dois extremos, uma reunião de fragmentos, partes que se adaptam e se acomodam a diversas visões. Desta forma, a narrativa perpassa por diversas dicotomias, como: utopia e tradição; totalidade e fragmento; o ouriço e a raposa; falso e verdadeiro; realidade e abstração; “design total” progressista e “bricolagem” culturalista; entre outros. Para o caso Potsdamer Platz, gostaria de elucidar três destas conjugações.

1. Memória-Profecia:

E, se nós vivemos no passado tanto quanto confiamos no futuro (o presente não passando de um episódio no tempo), parece razoável aceitar essa condição. De fato, se não há esperança sem profecia, sem memória não pode haver comunicação. (ROWE; KOETTER, 1975 in: NESBITT, 2008, p.297)

Proponho relacionar a citação a cima de Rowe e Koetter com a perspicaz reflexão sobre o tempo encontrada no texto Confissões de Santo Agostinho (1981, p.304): “Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de

contestação que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existira o tempo presente”.

Para S. Agostinho (1981) o tempo presente se coloca como uma permanente conjugação entre o tempo passado e o tempo futuro. Se experimentarmos mensurar o tempo, percebemos que o presente pode ser incessantemente fracionado – em anos, meses, dias, horas – mas ao tentarmos buscar sua essência, o que resta é um eterno fio tênue que une, em um indivisível elo, o passado ao futuro. A partir desta constatação, o autor ressalta a incapaz possibilidade de mensurar os tempos passado e futuro, visto que o passado já não existe mais e o futuro tampouco chegou, não podemos assim, medir o que não existe. Desta forma, o tempo, não pode ser compreendido por frações, divisões entre “antes” e “depois”, mas sim como um todo indivisível inerente ao presente.

S. Agostinho (1981) segue a narrativa propondo considerações sobre a memória e os vaticínios (profecias). A memória se apresenta como uma recriação dos fatos passados a partir de nossas percepções, e ao evocarmos esses objetos de memória - que pertencem ao tempo passado – estes são involuntariamente trazidos ao presente.

Já no que diz respeito ao premeditado, ou seja, antecipar os acontecimentos que ainda não existem, nada mais é do que uma projeção de fatos que já conhecemos, que já existiram. Da mesma forma que a memória, a profecia também só perdura no tempo presente.

Dentro do campo arquitetônico, o que Rowe e Koetter trazem como caminho para essa dicotomia memória-profecia, está justificada na ideia de colagem. Onde os elementos de memória e profecia de nossos imaginários convivem como parte de um todo, pertencente ao tempo presente.

2. Sólido-Vazio:

Voltando à questão da cidade formada de sólidos “dentro” de vazios e de vazios “dentro” dentro de sólidos, a comparação entre o Palácio dos Uffizi, em Florença, e o Unité d’Habitation, em Marselha, oferece uma valiosa analogia. (SHUMACHER, 1971 in: NESBITT, 2008, p.329)

O trecho a cima citado de Schumacher (1971) - aluno de Rowe em Cornell University – nos mostra umas das principais críticas ao movimento moderno, a inversão na proporção arquitetônica dos cheios e vazios. A relação de figura-fundo se modifica e o que era espaço construído, delimitador dos espaços públicos, passa a ser espaço vazio conformador do “objeto-tipo” moderno. Segundo Schumacher (1971), esse “fundo vazio” predominante no urbanismo moderno, favorece à distribuição do transporte viário, ao passo que o “vazio figurativo” gerado pelo construído das cidades tradicionais, facilita a reunião de pessoas.

Rowe e Koetter (1975) apontam a figura-fundo das cidades modernas como “soluções totalizadoras” e “sem falhas” e que esse modelo universal se mostra com instrumento de controle por parte do Estado, um controlador político e econômico da sociedade. O conceito de cidades-colagens se mostraria como solução de equilíbrio frente o urbanismo moderno. O caráter de pluralidade gerado pela conjugação dos planos modernos aos fragmentos encontrados seus contextos, faz da colagem um caminho de libertação para a arquitetura, capaz de se adaptar e abrigar diversas posturas e opiniões.

E os diversos jogos de tensões gerados nessas colagens, permite uma outra apreensão do espaço público. Através da heterogeneidade adquirida pela composição em fragmentos, Rowe aposta em um melhor equilíbrio entre público-privado; Estado-indivíduo; planejado-acaso. (BRONSTEIN, 1998).



Figura 4 –Figura-fundo de Parma;
Fonte: ROWE; KOETTER, Collage City, 1983, p.63.



Figura 5 – Figura-fundo de Saint-Dié, Le Corbusier;
Fonte: ROWE; KOETTER, Collage City, 1983, p.62.



Figura 6 –Giorgio Vasari, Palacio dos Uffizi, Florença
Fonte: NESBITT, 2008, p.328.



Figura 7 – Le Corbusier, Prédio de apartamentos,
Marselha. Fonte: NESBITT, 2008, p.328

3. Real-Imaginário

Partindo da imagem de Picasso, nos perguntamos: o que é “falso” e o que é “verdadeiro”, o que é “antigo” e o que é “de hoje”? E por causa da impossibilidade de dar uma resposta conciliatória a essa agradável dificuldade é que nos vemos obrigados, por fim, a identificar o problema da presença do composto em termos de colagem. (ROWE; KOETTER, 1975 in: NESBITT, 2008, p.315)

Essa última dupla (real-imaginário) é justamente a que amarra as duas anteriores, fundamentando o conceito de colagem. Ao citar as obras de Picasso, como *Cabeça de Touro* (1943) ou *Natureza morta com cadeira de palha* (1912), Rowe e Koetter (1975) nos mostram que a conjugação de elementos diversos, ou a mudança de seus contextos, possibilita a reciclagem se seus significados, a geração de novas percepções. Essa dificuldade em distinguir o real do imaginário, abre o caminho para infinitas possibilidades de interpretação que estão vinculadas as nossas referências de memória.

O método da colagem não deve ser visto de maneira limitada, apenas como uma composição formal de fragmentos, mas sim como um “suporte de ilusões utópicas” que pretende, a partir do que se tem disponível, configurar o novo, germinar mudanças, mesclar o passado e o futuro e associa-los a cidades mais equilibradas e sociedades mais abertas.

.Infelizmente, o conceito de colagem, em muitos casos, foi diluído em práticas “pasteurizadas” e limitadas. A crítica de Rowe às soluções “totalizadoras” e “sem falhas” do urbanismo moderno pode ser também utilizada para o que se tornou urbanismo da década de 70, uma massiva reconstrução da quadra periférica das cidades tradicionais, que ao escolher pelo resgate de um determinado passado, atua também como *tabula rasa* em cima dos rastros que se deseja esquecer. Este procedimento pode ser visto não apenas na reconstrução de Berlim, mas também na intervenção dos jogos olímpicos de Barcelona. (BRONSTEIN, 2012, p.163)

O caminho do meio sugerido nas colagens de Rowe, é um manifesto em prol de um urbanismo conciliador de diversos tempos e memórias, poderia ter sido uma tentativa democrática de acomodar os inúmeros “mundos” encontrados em Berlim unificada, uma mescla entre o real e o imaginário, um futuro diferente à Potsdamer Platz de hoje.



Figura 8 – Cabeça de touro, Pablo Picasso, 1944.
Fonte: ROWE; KOETTER, Collage City, 1983, p.138.

2º Argumento: *Terrain vague*

Só uma arquitetura do dualismo, da diferença da descontinuidade, instalada na continuidade do tempo pode fazer frente a agressão angustiante da razão tecnológica, do universalismo telemático, do totalitarismo cibernético do terror igualitário e homogeneizador. (SOLÀ-MORALES, 1995, in: SOLÀ-MORALES, 2002, p.192)

Se Colin Rowe parte de um discurso que faça frente ao “design total” gerado pelas práticas do movimento moderno, Ignasi Solà-Morales defende uma arquitetura do pluralismo capaz de combater os efeitos da globalização e da era cibernética.

Em artigo, publicado a primeira vez em 1995 na revista *Anyplace*, Solà-Morales expõe seus argumentos a favor dos vazios urbanos, conceituado por ele como *Terrain vague*. Para o arquiteto catalão o termo francês *vague* remete a significados de desimpedimento e liberdade, onde a ausência e a incerteza podem ser vistas como o caminho para possibilidades futuras.

Vague deriva de “vacuus”, o mesmo que “vago” e “vácuo”, que nos leva a “vazio, desocupado”, e também “livre, disponível, desengajado”. A relação entre a ausência de uso, de atividade, e o senso de liberdade, de expectativa, é fundamental para o entendimento do potencial evocativo dos *terrain vague* de uma cidade. Vazio, ausência, também promessa, o espaço do possível, de expectativa. (SOLÀ-MORALES, 1995, in: SOLÀ-MORALES, 2002, p.186)

São lugares esvaziados que, por algum motivo, foram subtraídos das dinâmicas produtivas da cidade, como por exemplo: zonas portuárias, áreas ferroviárias, setores residuais. No entanto, se revelam como espaços ambíguos onde se preserva um encontro entre o presente, passado e futuro. São carregados de memória e ao mesmo tempo com um potencial evocativo de promessa para o futuro. Solà-Morales (1995) atribui aos vazios, esses lugares à margem, uma “válvula de escape” para o crescente sentimento de “estranhamento diante o mundo”⁹, sentimento esse por consequência das velozes transformações sociais trazidas pelas práticas neoliberais. Diante, dessas situações, o papel da arquitetura deveria ser de preservação das ambiguidades encontradas nos *terrain vague*.

9. Solà-Morales cita os teóricos Odo Marquand e Hans Blumberg e Julia Kristeva.

O cineasta Wim Wenders (1994), utiliza justamente esses vazios urbanos, encontrados em Berlim na Guerra Fria, para compor as cenas do filme *Asas do Desejo* (1987). São lugares estranhos, mas carregados por sentimentos de liberdade e promessa, se mostram livres de funções, seu caráter fragmentado não data nenhum tempo específico, são completamente “anacrônicos”. Para o diretor, são essas “superfícies rugosas” que apresentam maior capacidade de germinar nossas memórias. O filme expõe pensamentos e interpretações de distintos personagens, onde a memória e a expectativa, o real e o imaginário, o individual e o coletivo se fundem pelo vínculo com o lugar e pela presença dos anjos.

Em *Asas do Desejo*, a promessa desses vazios é traduzida pela existência do circo, no caso da arquitetura, talvez projetos como o *Memorial às vítimas do Holocausto* (2005) de Peter Eisenman ou o *Museu Judaico* (2001) de Daniel Libeskind, sejam exemplos mais sensíveis à essas intervenções do que se mostrou o plano urbano para Potsdamer Platz. São propostas que buscam através presença do vazio, preservar a memória do que um dia foi, são arquiteturas que respeitam sua condição contemporânea, mas que não são omissas ao passado. Neste caso, convém citar as palavras de Solà-Morales (1995) - sobre o projeto de Mies para Alexander Platz (1928) - como referência a sua expectativa arquitetônica para as intervenções em vazios urbanos:

Nenhuma intenção de exemplificar a nova cidade, nenhuma hipótese que signifique a descontinuidade com a cidade existente. Ação; produção de um acontecimento em um território estranho; casual dispersão de uma proposta particular que se sobrepõe ao existente; repetido vazio sobre o vazio da cidade; silenciosa paisagem artificial tocando o tempo histórico, mas sem cancelá-lo e nem tão pouco imitá-lo.



Figura 9 – Fotografia extraída do Filme *Asas do Desejo*, Wim Wenders, 1987.



Figura 10 – Memorial às vítimas do Holocausto, Peter Eisenman, 2005;

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Memorial_aos_Judeus_Mortos_da_Europa/> Acesso: 02/11/2015.

Alan Colquhoun (1989, p.223), ao falar sobre espaços urbanos de Berlim no século XX, inicia sua narrativa expondo: “A tragédia de Berlim tem sido, de certo modo, sua oportunidade”. Poucas cidades carregam tantos traumas em sua história quanto Berlim. Esses hiatos fizeram de Berlim uma cidade amadurecida por contradições políticas, culturais, sociais e arquitetônicas. Inúmeras propostas para a reconstrução da cidade, se moldaram através de uma tentativa de regate às tradições formais das cidades pré-guerras, no entanto essa busca por uma unidade, que não existia mais, se mostrou de forma reduzida e superficial, como foi o caso da Potsdamer Platz. E tanto as propostas teóricas de Rowe como os conceitos de Solà-Morales apontam o projeto arquitetônico para caminhos que considerem e preservem o caráter de pluralidade cada vez mais presente nas cidades contemporâneas.

Gostaria de concluir este artigo, com a exposição de dois trabalhos cujo assunto principal está a Potsdamer Platz. O primeiro é a fotografia do muniquense Michael Wesely produzida a partir da técnica de longa exposição durante o processo de reconstrução do local. Essa técnica que por muitos anos foi considerada uma

limitação dentro da fotografia, neste trabalho de quase dois anos, nos permite materializar o tempo através da sobreposição dos acontecimentos.

E a segunda obra que desejo salientar, é um trecho do momento da queda do Muro de Berlim, encontrado no livro *Seduzidos pela Memória* do professor de literatura comparada Andreas Huyssen (2000), onde o desejo de preservação do vazio gerado é interpretado como melhor proposta de intervenção para o lugar.

Assim como o filme de Wim Wenders, são produções artísticas que nos fazem refletir sobre a passagem do tempo e como esses diversos tempos estão, paradoxalmente, diluídos e preservados em nossas memórias. Frente a esse contexto, a arquitetura deveria se posicionar também como um instrumento duplo impulsor dessas memórias e gerador de novas expectativas. Talvez Solà-Morales, em seus textos, já tenha nos sinalizado alguns possíveis rastros para a arquitetura:

Um caminho através de estruturas transitórias, líquidas, que apresentem em sua essência a capacidade de se dilatar e contrair conforme os fluxos do espaço. Ou talvez o caminho esteja na preservação do vazio, da ausência, onde o silêncio é preenchido por todas as possibilidades e o eterno caráter transitório do presente se une ao passado e ao futuro em um mesmo tempo. (SOLÀ-MORALES 1995; 1998)

No verão de 1991, quando a maior parte do Muro já havia sido removida, leiloada ou vendida aos turistas em lascas e pedaços, a área estava apinhada dos vergalhões de aço da muralha, deixados para trás pelos *Mauerspechte*, os vendedores de cacos do Muro, e decorados com bandeirinhas de papel colorido, que ficavam balançando ao vento; eles marcaram poderosamente o vazio como uma segunda natureza e como memorial. Essa instalação aumentava um estranho sentimento: o vazio saturado de história invisível, com memórias da arquitetura construída e não-construída. Isto fez florescer o desejo de deixar tudo como era, o memorial como uma página vazia bem no centro da cidade reunificada, centro que foi e sempre tem sido, ao mesmo tempo, o portal entre as partes leste e oeste da cidade, espaço que agora, com uma outra camada de significação, parecia ter sido chamado a representar o muro invisível da nossa cabeça, que ainda separava as Alemanhas e que foi antecipado por Peter Schneider bem antes do verdadeiro Muro vir abaixo. (HUYSEN, 2000, p.98)

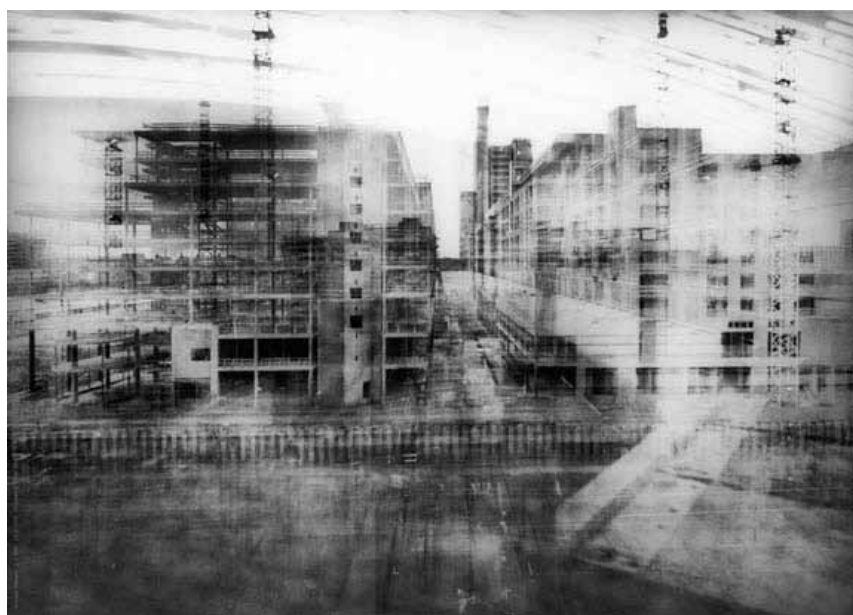


Figura 11 – Fotografia de Michael Wesely sobre o processo de reconstrução da Potsdamer Platz, iniciada em 27/03/1997 e terminada em 13/12/1998. Fonte: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.071/365/>> Acesso: 02/11/2015.

Bibliografia

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.

A&V **Monografías**. Berlín Metrópolis, nº 50, Madrid, 1994.

BRONSTEIN, Laís. **Rowe, Berlín, etc..** Barcelona: Revista DC, nº1, 1998.

BRONSTEIN, Laís. **A crise do urbanismo contextualista**. São Paulo: Revista Pós FAUUSP, nº32, 2012.

COLQUHOUN, Alan. Twentieth-century concepts of urban space. In: **Colquhoun, Alan. Modernity and classical tradition. Architectural essays 1980-1987**. Cambridge: MIT Press, 1989.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOOLHAAS, Rem. Berlin: the massacre of ideas. An open letter to the jury of Potsdamer Platz. Carta publicada no jornal **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, em 16/10/1991 e reproduzida em: VVAA. Politics-Poetics Documenta X – The Book. Kassel: Cantz, 1997.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1983.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. Collage City. Architectural Review 158, nº 942, 1975. In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2ª.ed, 2008.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Terrain vague. Anyplace, Cambridge: MIT Press, 1995. In: SOLÀ-MORALES, **Ignasi. Territorios**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Arquitectura líquida. Anyhow, Cambridge: MIT Press, 1998. In: SOLÀ-MORALES, **Ignasi. Territorios**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SHUMACHER, Thomas. Contextualism: Urban ideals and deformations. **Revista Casabella**, nº359-60, 1971. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2ª.ed, 2008.

TAVARES, Paulo. **Arquitetura e esquizofrenia ou “não encontro Potsdamer Platz”**. Arqtextos, São Paulo, ano 06, n. 071.07, Vitruvius, 2006.

VÁZQUEZ, Carlos García. Berlín – **Potsdamer Platz: Metrópoli y arquitectura en transición. Colección Arqithesis**, nº7. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000.

WENDERS, Win; KOLLHOFF, Hans. Entrevista. **Espaços e Debates**, nº38, 1994.

As Torres Satélite de Luis Barragán: entre arquitetura e escultura

Rafael Hanzelmann Teixeira Bastos¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

A partir do texto emblemático de Rosalind Krauss “A escultura no campo ampliado” (1979), onde ela elabora um esquema para pensar os novos limites da escultura, este trabalho aplica os conceitos propostos pela autora na obra de Luis Barragán, conhecida como as Torres Satélite (1957), que é reconhecidamente um elemento de limite entre arquitetura e escultura que se deu na parceria entre Barragán e o escultor Mathias Goeritz. As torres são resultado da fase madura do arquiteto, quando este supera o funcionalismo e mergulha na abstração modernista, e da postura clara do escultor sobre uma arquitetura emocional. Por isso, faz-se necessário olhar tanto para a obra quanto para o pensamento que conduziu os artistas. As Torres Satélite, dentro do esquema elaborado por Krauss podem ser vistas tanto como no limite entre arquitetura e não arquitetura, na categoria de estruturas axiomáticas, pois se utiliza de uma linguagem arquitetônica através da materialidade e da escala, quanto incluídas na categoria de escultura, uma vez que não tem função e não são torres de fato, mas um conjunto de objetos que estabelece relações com o corpo e convida a uma experiência contemplativa.

Palavras-chave: Torres Satélite; Arquitetura; Escultura; Luis Barragán; Mathias Goeritz.

Introdução

As Torres Satélite são uma das obras da modernidade que prenunciam o tema tratado por Rosalind Krauss em seu texto “A escultura no campo ampliado” em 1979. Neste artigo, Krauss trata das obras que não se inserem claramente em categorias, que estão alargando as fronteiras das disciplinas das artes.

Projetadas pelo arquiteto mexicano Luis Barragán e pelo escultor alemão Mathias Goeritz em 1957, estão localizadas na Cidade do México como marco da principal avenida da nova cidade satélite com o propósito de ser o referencial de modernidade a ser seguido.

A parceria entre arquiteto e escultor por si só já evidencia a razão do resultado ser uma obra de limite entre arquitetura e escultura, mas a postura crítica que ambos assumiram frente à arquitetura moderna foi decisiva. Para eles, a arquitetura precisava romper com o funcionalismo, sem cair no formalismo, no regionalismo ou num decorativismo vazio, sem deixar de assumir uma posição moderna, mas que devesse sempre emocionar.

Assim, as torres colocaram em xeque a função. Elas se apresentam como torre, mas não são de fato, pois só se pode ter uma visão delas e não a partir delas. Embora tenham escala e a materialidade arquitetônica e se apresentem como edifícios para a cidade, não são arquitetura, mas se aproximam da categoria das estruturas axiomáticas propostas por Krauss.

1. Arquiteto e Urbanista, Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura PROARQ-FAU-UFRJ – E-mail: rhanzelmann@gmail.com

Entre arquitetura e escultura

Rosalind Krauss em seu texto paradigmático “A escultura no campo ampliado”² (1979) tratou das mudanças na compreensão do sentido de escultura a partir da modernidade e seu desenvolvimento na pós-modernidade. Ampliaram o conceito de escultura abrigoando novas modalidades, a incorporação do pedestal, ou seu desaparecimento, e a perda da função monumental, que supõe um lugar específico para a obra, agora sendo esta auto referencial, uma construção com um fim em si mesma.

Assume-se, então, que houve uma extrapolação nas experiências escultóricas pelos artistas. Dessa maneira, na tentativa de definir escultura o observador deveria se colocar à certa distância e aquilo que não fosse arquitetura e também não fosse paisagem, seria a escultura. Seu sentido, obtido pela diferença, seria captado pelo conceito de negatividade, aquilo que não é uma coisa nem outra.

A partir desse raciocínio, Krauss, lançando mão do grupo Klein, um método da matemática, elabora um esquema lógico com a finalidade de obter sistematicamente as diversas categorias artísticas de limite entre arquitetura e paisagem, incluindo nele a própria escultura. Na relação entre arquitetura / não arquitetura, não arquitetura / não paisagem, paisagem / não paisagem e paisagem / arquitetura, surgiram respectivamente os seguintes termos: estruturas axiomáticas, escultura, locais demarcados e local construção (Figura 1). Estes termos visam sintetizar estruturas que não são puras, mas são dotadas de uma complexidade artística, que estão alargando fronteiras e estabelecendo novos limites.

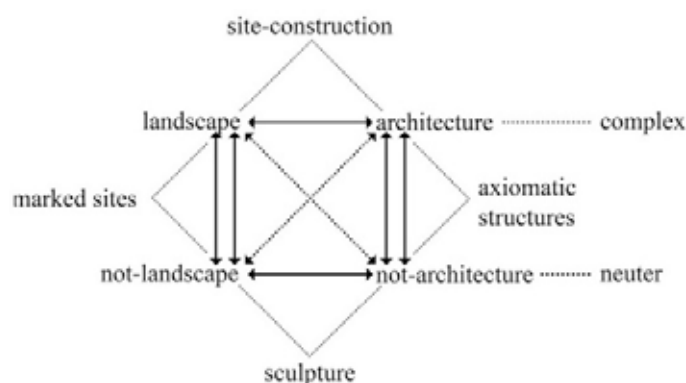


Figura 1 – Esquema de Rosalind Krauss
 Fonte: Fonte: KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field.

Para o desenvolvimento deste trabalho, dois termos são de vital importância: estruturas axiomáticas (*axiomatic structures*), categoria que se dá na soma de arquitetura e não arquitetura, e escultura, pela soma de não arquitetura e não paisagem. Estruturas axiomáticas, segundo Krauss (1979), podem ser entendidas como “intervenções no espaço real da arquitetura” e são identificadas quando há a possibilidade de “mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural”. Essas estruturas foram exploradas nos trabalhos de Robert Irwin, Sol Le Witt, Bruce Nauman, Richard Serra e Christo. A escultura seria então, de acordo com sua condição de negatividade, “aquilo que está no quarto que não é realmente o quarto” (KRAUSS, 1979).

Assim, após compreender como Luis Barragán pensa sua arquitetura a partir de meados da década de 1940, início de sua fase madura, e como este pensamento se alia à visão de escultura e arquitetura de Mathias Goeritz, será feita a análise da obra conhecida como Torres Satélite, a partir dos termos estabelecidos por Rosalind Krauss, reconhecendo seus limites entre arquitetura e escultura.

2. Originalmente publicado no número 8 de October, na primavera de 1979 (31-44), o texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*.

Luis Barragán

Luis Ramiro Barragán Morfin (1902-1988) estudou Engenharia Civil simultaneamente com cursos opcionais para obter grau como arquiteto. Após formar-se em 1923, sua trajetória será marcada pela influência de inúmeras viagens, seja por diferentes cidades no México, pelos Estados Unidos ou pela Europa, onde o arquiteto entrará em contato com diferentes arquiteturas, sejam as vernáculas do seu país, as mediterrâneas ou marroquinas, e também com diferentes arquitetos como Kenneth Frampton e Le Corbusier, os quais ele conhecerá pessoalmente.

Essas viagens não foram importantes para o arquiteto apenas pela influência no aspecto material de sua obra. Carlos Labarta (2011)³ afirma que Barragán fez muitas de suas viagens sozinho e se demorava em contemplar os lugares que visitava e as exposições que frequentava. Dessa maneira, os espaços que produzia instigavam o observador a contemplá-los, pois se apresentavam de maneira a oferecer uma viagem interior àqueles que os vivenciassem. Na ocasião quando recebeu o Prêmio Pritzker em 1980, em seu discurso disse: "Soledad. Sólo en íntima comunión con la soledad puede el hombre hallarse a sí mismo. Es buena compañera, y mi arquitectura no es para quien la tema y la rehuya."⁴

A primeira fase de sua produção é influenciada pelo Estilo Internacional e marcada por uma grande quantidade de obras em curto prazo de tempo. Em geral, projetava casas no subúrbio da Cidade do México para clientes ricos. Entre 1935 e 1940 está em intensa atividade como arquiteto, pois projeta e constrói muitos edifícios de apartamentos, escritórios e residências, experimentando o Estilo Internacional e a estética purista de Le Corbusier.



Figura 2 — Edifícios na Plaza Melchor Ocampo, Cuauhtémoc, México dos arquitetos: Luis Barragán/ Luis Barragán, Max Cetto e José Luis Creixell/ Augusto H. Álvarez e Juan Sordo Madaleno/ Enrique del Moral.
Fonte: <<http://luisbarragan.tumblr.com/page/18>> Acessado em: 19/11/2015

Entretanto a partir de 1940, graças ao capital que levantou com seus trabalhos, Barragán faz uma pausa na sua intensa atividade como arquiteto para repensar sua produção. A partir daí, o arquiteto começa a construir para si próprio e, além de casas, começa a projetar jardins, evidenciando a superação do funcionalismo. Considera-se que neste momento o arquiteto entrou em sua fase madura, pois desde então ficou clara sua preocupação em extrair do modernismo mais os aspectos poéticos e espirituais do que os aspectos técnicos e funcionais.

Sua obra na Cidade do México, executada em meados a fins da década de 1930, pertenciam claramente ao Estilo Internacional, mas ele logo ultrapassou este vocabulário escasso e planar em direção a uma arquitetura de maior peso visual, textura e presença emocional epitomizada nos seus projetos de paisagismo do El Pedregal (...) (CURTIS, 1986, p. 390)

3. LABARTA, Carlos. El viaje interior de Luis Barragán in Los Viajes de los Arquitectos: construir, viajar, pensar. GSAPP Books, 2011.

4. Solidão. Só em comunhão íntima com a solidão o homem pode encontrar a si mesmo. Ela é boa companhia e minha arquitetura não é para quem a teme ou evita.

Barragán empregou mecanismos de abstração modernistas para velar suas influências. A atmosfera dos espaços que criou, muitas vezes, foi inspirada na paisagem de Alhambra, sul da Espanha, assim como as paredes, pátios e jardins dos conventos mexicanos também serviam de inspiração. O arquiteto se posicionou contra o funcionalismo e como seu parceiro, o escultor, Mathias Goeritz, a favor de uma “arquitetura emocional”.

Certa vez o arquiteto defendeu que a arquitetura se move por sua beleza e que, por mais que possa haver muitas soluções técnicas, a alternativa válida seria aquela que transmitisse uma mensagem de beleza e emoção, afirmando categoricamente que qualquer trabalho de arquitetura que não seja capaz de expressar serenidade é precisamente um erro. É percebida aqui a defesa do belo e do sublime, mas obtidos a partir de uma visão moderna de mundo.

A fase madura do arquiteto foi marcada pela integração entre arquitetura, escultura e pintura. Barragán não mais trabalharia isolado, mas em parceria. Haja vista a participação de Goeritz em muitos de seus projetos. Assim, foram ultrapassadas as questões da matéria e começou a construir percepções, para além dos limites físicos, sendo necessário construir com a luz, o ar e a cor, segundo Carlos Labarta (2011).

A obra de arquitetura é, para Barragán, o meio para se formular novas relações entre opostos. Sua obra permite redescrever uma nova dimensão da estética a partir da qual se pode conceber a arquitetura como uma estrutura aberta que dissolve dicotomias patológicas (como tradição-modernidade, presença-ausência, sujeito-objeto, intuição-razão e local-universal). Por outro lado, opostos adquirem o seu verdadeiro significado na medida em que sua existência mútua permite a aceitação e interação recíproca. Assim, a arquitetura supera dualidades. O muro é simultaneamente fechamento e distribuição, escultura e arquitetura, forma e conteúdo de uma realidade múltipla. (LABARTA, 2011, p. 126)

A primeira obra que marcou a nova fase do arquiteto foram *Los Jardines de El Pedregal de San Ángel* (Figura 3), onde desenvolveu projetos de arquitetura e o fracionamento de um vasto terreno cuja terra e rochas eram de origem vulcânica.

Aqui, Barragán criou uma arquitetura de planos retangulares abstratos, paredes de rocha vulcânica e espelhos de água sucessivos, que reuniu uma percepção moderna de espaço com uma metamorfose de tipos mexicanos tão recorrentes como a sala ao ar livre, a plataforma e o interior secreto. A abstração moderna deu a Barragán meios para reinterpretar memórias e investigar o passado em vários níveis. (CURTIS, 1986, p.390)

A principal preocupação de Barragán para este loteamento era que este não perdesse sua essência natural, seu aspecto de parque. Qualquer intervenção deveria estar integrada à natureza, sendo até mesmo permitido utilizar das rochas existentes no terreno para a construção das casas de maneira a ressaltar a beleza das formações rochosas. Isto demonstra uma atitude que vai ser repetida em muitos projetos e amplificada com o tempo, quando o apelo emocional e contemplativo sobrepõe à percepção do funcionamento.



Figura 3 – Propaganda do Pedregal de San Ángel. Fonte: <<http://luisbarragan.tumblr.com/page/18>> Acessado em: 19/11/2015.

A Casa Prieto Lopez ou Casa Prieto (Figuras 4, 5 e 6), projetada e construída entre 1945 e 1950, evidencia a mudança da fase funcionalista para a fase madura do arquiteto. Esta casa fica localizada nos *Jardins de El Pedregal*, e é possível identificar claramente as diretrizes que Barragán seguiu: exterior com volumetria e materialidade que se integra a natureza, pátio interno com cores que evidenciam opostos: natural e edificado, céu e terra, que não se coloca como espaço funcional, mas contemplativo, e interior sóbrio, que expressa serenidade.



Figura 4 – Exterior da Casa Prieto

Fonte: < fundarqmx.tumblr.com> Acessado em: 19/11/2015



Figura 5 – Pátio Interno da Casa Prieto

Fonte: < fundarqmx.tumblr.com> Acessado em: 19/11/2015



Figura 6 – Interior da Casa Prieto

Fonte: < fundarqmx.tumblr.com> Acessado em: 19/11/2015

Mathias Goeritz

Werner Mathias Goeritz Brunner (Polônia, 1915 – México, 1990) se mudou para o México por ocasião da segunda guerra mundial e se tornou um dos escultores de maior importância na cultura mexicana. Antes de se mudar para o México se graduou na Escola de Artes e Ofícios de Berlim e fez doutorado em Filosofia e História da Arte. Em 1941 morou por um tempo no Marrocos e, a partir de 1945, viveu em Granada, na Espanha. Apenas em 1949 se mudou para Guadalajara, a convite do reitor da Universidade que queria incorporar professores europeus.

Em 1952, foi convidado para projetar o Museo El Eco (Figuras 7, 8 e 9) na Cidade do México. O escultor concebeu um espaço sem ângulos retos, onde até mesmo as paredes não apresentam espessura contínua em

toda a extensão. Uma assimetria que, até por vezes imperceptível, quer expressar uma verdadeira concepção espiritual moderna, pois não busca a imagem idealizada, mas assume as imperfeições existentes em qualquer ser vivo. No entanto, não nega o funcionalismo, é apenas uma tentativa de proporcionar emoções psíquicas ao homem sem cair em um decorativismo vazio e teatral, segundo o escultor.⁵



Figura 7 – Elemento escultórico que marca o acesso ao pátio; **Figura 8** – La Serpiente, Escultura de Mathias Goeritz; **Figura 9** – Pátio Interno.
Fonte: <www.arte-sur.org> Acessado em: 15/11/2015.

Goeritz, como escultor, projeta um edifício com o propósito de garantir a experiência dos espaços como um ato emocional. Assim, ele esculpe a edificação num ato escultórico-arquitetônico, selecionando para as superfícies suas formas, cores e texturas sem deixar de garantir o funcionamento dos espaços. O resultado foi uma edificação que se tornou um marco da arte moderna mexicana.

Por isso, na ocasião da abertura do Museu, em 1953, Goeritz publica o texto *“Manifiesto de La Arquitectura Emocional”*, onde esclarece as ideias que o levaram à concepção dos espaços do museu e escreve em favor de uma arquitetura que ultrapassasse o funcionalismo, sem cair no formalismo ou no regionalismo, e que proporcionasse uma elevação espiritual.

Simultaneamente às Torres Satélite, Goeritz cria em 1958 as Torres de Temixco (Figuras 10 e 11), que são elementos verticais de concreto, como obeliscos, expostos numa sala de exposições, onde é possível caminhar por entre elas. São “torres” triangulares de diferentes alturas e inclinações, onde se percebe numa escala menor a tentativa de exprimir as deformações das percepções do espaço real pelo corpo. O prisma de base triangular não se apresenta aos olhos humanos sempre de maneira clara. Dependendo da posição do observador, não é possível saber se a base é triangular ou quadrática.

Este recurso visual também será utilizado nas Torres Satélite, onde a forma triangular reflete uma maneira de pensar as perspectivas dos grandes prédios das metrópoles, que, devido à altura, se deformam e se assemelham a prismas triangulares.



Figura 10 e 11 – Torres de Temixco de Mathias Goeritz. Fonte: Michel Zabé

5. GOERITZ, Mathias. Manifiesto de La Arquitectura Emocional. Catálogo El Eco, México, 1953.

Luis Barragán e Mathias Goeritz

O arquiteto e o escultor se conheceram em 1949, no mesmo ano em que Goeritz chega ao México. A parceria inicia imediatamente pelas inúmeras afinidades. Do ponto de vista crítico, ambos defendem uma postura estética que reflita o pensamento moderno, mas que seja emocional e consiga superar o funcionalismo.

A palavra emoção é recorrente nos discursos do arquiteto e do escultor. Além disso, tanto Goeritz como Barragán haviam viajado para destinos semelhantes, como Marrocos, Espanha e Itália, e apreciavam coisas similares. Os dois artistas em suas obras exploravam os volumes e suas superfícies através do uso de cores e o concreto era o material utilizado, que, além de sustentação, oferecia sua textura aos objetos.

Em muitas casas que Barragán construiu e em muitos loteamentos que ele planejou, Goeritz teve a oportunidade de contribuir com esculturas. Nos *Jardines de El Pedregal*, Goeritz não apenas tem obras no parque como em muitas residências. Entretanto, foi entre 1952 e 1955, que realizaram o primeiro trabalho juntos desde a concepção, o projeto de reforma para a Capela de Tlalpan (Figura 12). Assim como nas Torres Satélite, haverá também a participação de Jesus Reyes Ferreira, o “Chucho”.



Figura 12 – Interior da Capela. Fonte: <www.origindesignstudio.co.uk> Acessado em: 15/11/2015

Neste projeto, foi fundamental a maneira como eles utilizaram a cor, a textura e a luz, pois criou-se uma atmosfera espiritual para o lugar, pois a iluminação natural indireta amplia o tom alaranjado do capela como se o divino estivesse presente.

Para Rosalind Krauss (1979), a ampliação do campo escultural se dá através de dois aspectos: a prática dos próprios artistas e seu meio de expressão. Os amigos Barragán e Goeritz, arquiteto e escultor, trabalharam juntos por quase duas décadas. Desta parceria surgiram obras ricas sob o aspecto da experiência.

Torres Satélite

A Cidade Satélite, que fica ao noroeste da Cidade do México, era um projeto ambicioso que visava o fracionamento da terra para fins habitacionais, e foi encomendado ao arquiteto Mario Pani. Este foi quem convidou Barragán para que projetasse um marco no acesso pela principal via da cidade. Barragán neste projeto tratou de outra escala, pois era uma obra que visava ditar a paisagem da nova Cidade Satélite e deveria ser exemplo da modernidade (Figura 13). Em 1957, com a colaboração do escultor Mathias Goeritz, foram propostas 7 torres, em forma de prismas triangulares, onde a maior atingiria 200 metros de altura, mas devido ao

orçamento, foram construídas apenas 5, com 31, 37, 40, 46 e 50 metros. São monólitos de concreto ocos e sem teto e originalmente foram pintados nas cores: branco, amarelo e ocre (Figura 14).



Figuras 13 e 14 –Foto Aérea; Foto da época da construção
 Fonte: <<http://luisbarragan.tumblr.com>> Acessado em: 15/11/2015.

A escolha das cores e a inspiração para a forma vieram das viagens dos autores à cidade de San Gimignano, na Itália. Nesta cidade as torres se escondem e saltam aos pedestres enquanto caminham por ela. A cidade italiana foi inspiração para o arquiteto e para o escultor que já haviam visitado a cidade durante viagem à Europa. Em 1968, as cores foram alteradas por ocasião das olimpíadas, e Goeritz propôs que deveriam ficar em tons de laranja para contrastar com o azul do céu (Figura 15). Apenas em 1989, um ano após a morte de Barragán, Goeritz escolheu novas cores, vermelho, branco, amarelo e azul, resultando na imagem tal como são amplamente conhecidas hoje (Figura 16). Porém o escultor também faleceu antes de vê-las pintadas.



Figuras 15 e 16 – Torres em 1968; Cores escolhidas por Goeritz em 1989
 Fonte: <<http://www.nervion.com.mx/web/casos/satelite.php>> Acessado em: 15/11/2015

As Torres como Escultura

Assim como uma obra de arte estabelece relações com o corpo, as torres tinham o propósito de intensificar a experiência do observador. Como se localizam numa avenida expressa, não se tratava do corpo que anda pela obra, mas da observação a partir de um veículo em movimento, que experimenta a cidade. Na medida em que o carro se movimenta, as torres se realinham constantemente. Como afirmou Curtis (1986), “num momento são maciças e sólidas, no seguinte, planas e imateriais”. Dessa maneira, se colocam como escultura para a cidade onde a experiência se dá pelo percurso através do veículo.

É possível traçar paralelos entre as Torres Sâtelite e as Torres Temixco de Goeritz, seja na materialidade, nas formas ou na experiênciã. Embora aqui a obra esteja exposta no espaço da cidade, ambas têm variações nos ângulos e inclinações das torres de maneira a desafiar a percepção, uma vez que é difícil para o olhar humano compreender grandes perspectivas devido à deformação. Esse efeito também foi encontrado nas irregularidades do *Museo El Eco*, que por vezes eram imperceptíveis, mas tentavam exprimir uma estéticã moderna, que segundo Barragán e Goeritz, deveria assumir as imperfeições do homem e da natureza. E para isso, utilizaram o recurso da ilusão da perspectiva, inspirado na arquitetura barroca italiana, presente, por exemplo, na Igreja *San Carlo alle Quattro Fontane*, do arquiteto Borromini, para provar que existe uma emoção que não deve estar ausente na prática arquitetônica.



Figura 17 – Experiência com a obra através do veículo. Fonte: <<http://luisbarragan.tumblr.com>> Acessado em: 15/11/2015

Segundo Krauss (1979), a escultura é identificada através da negatividade, aquilo que não é arquitetura e não é paisagem. A ausência de função da obra descarta a sua classificação como arquitetura, uma vez que não é abrigo. As torres também não são paisagem (natural), ideia reforçada em 1968 (Figura 18), quando foram pintadas em tons alaranjados para destacar o céu, marcando a oposição natural x artificial, abóbada x firmamento, cheios x vazios, que são dualidades que Barragán já buscava explorar nas suas obras, a exemplo da Casa Prieto localizada nos *Jardines de El Pedregal*.



Figura 18 – Torres em 1968. Fonte: <<http://luisbarragan.tumblr.com>> Acessado em: 15/11/2015.

As Torres como Estruturas Axiomáticas

Estruturas axiomáticas, como citado anteriormente, se utilizam de uma linguagem arquitetônica, mesmo que abstrata, para transmitir uma mensagem. No caso das Torres Satélite, elas têm escala e materialidade de objetos arquitetônicos, mas não são arquitetura de fato, ou seja, estão no limite.

O fator que impede classificar as torres como arquitetura é a função, uma vez que elas não são abrigo para o homem, não tem programa. Torres são edificações que permitem uma visão a partir delas para a paisagem. Neste caso, as torres não são mirantes, mas são elementos para serem vistos, são mais obeliscos que torres, propriamente ditas. Porém, como apresentam escala de torre, pode-se admitir que são torres para a cidade, pois a volumetria exerce a função de torre para a paisagem urbana. E, de fato, as torres como marco inicial, um monumento de fundação da Cidade Satélite, estavam ali para servir de exemplo às novas edificações como um *status* de modernidade para a arquitetura.

A ausência de função pode ser entendida como uma crítica de Barragán e Goeritz ao modernismo funcionalista, que por vezes abdicou da emoção em favor da arquitetura da máquina. Dessa maneira, o *Manifesto de La Arquitectura Emocional* foi um texto que influenciou a prática de ambos por muito tempo e se reflete nas torres como crítica à arquitetura moderna.

Por mais que a forma triangular não seja comumente parte do repertório moderno, esta acaba por ser uma simulação dos arranha-céus, devido aos pontos de fuga que são gerados na observação das torres.

Considerações Finais

A parceria entre o arquiteto Luis Barragán e o escultor Mathias Goeritz foi de extrema relevância para a arquitetura e a arte moderna mexicana. As afinidades nas referências dos lugares que visitaram, da estética que produziram através do uso de cores e do concreto e uma postura semelhante frente à modernidade resultaram nesta obra mundialmente conhecida como as Torres Satélite.

As torres são mais do que um elemento escultórico na paisagem, elas refletem uma crítica à arquitetura funcionalista. Esta crítica já estava sendo feita por Barragán desde meados da década de 1940, quando fez uma pausa na sua produção que pertencia ao Estilo Internacional para pensar uma arquitetura que fosse emocional e o projeto dos *Jardines de El Pedregal* foi o marco inicial desta nova etapa, que embora seja reconhecida pelas cores, busca o belo e o sublime para o homem moderno, sem deixar de expressar serenidade.

Goeritz, após chegar ao México, foi convidado para projetar o Museo El Eco, cujos espaços abdicavam de ângulos retos, mesmo que as angulações fossem imperceptíveis, pois para Goeritz a estética moderna deveria assumir as ligeiras imperfeições presentes no homem e na natureza. Na ocasião da inauguração do museu, também publicou seu texto emblemático *Manifesto de La Arquitectura Emocional*, que vai estar em consonância com a prática do escultor e do arquiteto.

Esta busca pela arquitetura emocional, que ultrapassasse uma visão funcionalista da arquitetura, que assumisse uma postura estética moderna de fato, sem cair no formalismo, no regionalismo ou no decorativismo, vai culminar no projeto das Torres Satélite. Por isso, elas não se tratam apenas de prismas triangulares de concreto, ocós, pintados em diferentes cores e de diferentes alturas, como um monumento à fundação da Cidade Satélite, mas são, sobretudo, um manifesto por uma arquitetura moderna e emocional.

Referências

CURTIS, William J. R. **La arquitectura moderna desde 1900**. Editora Blume. Madri, 1986.

GOERITZ, Mathias. **Manifiesto de La Arquitectura Emocional**. Catálogo El Eco, México, 1953.

KRAUSS, Rosalind. **Sculpture in the Expanded Field in October** n. 8. 1979.

LABARTA, Carlos. **El viaje interior de Luis Barragán in Los Viajes de los Arquitectos: construir, viajar, pensar**. GSAPP Books, 2011.

NOELLE, Louise. **Luis Barragán: búsqueda y creatividad**. UNAM. México, 1996.

RIGGEN, Antonio. **Luis Barragán: escritos y conversaciones**. El Croquis Editorial, Madri, 2000.

O uso de artefatos africanos em decorações contemporâneas de residências brasileiras

Rodrigo da Silva Marques¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

A África subsaariana tem servido de fornecedora para decoradores, designers, arquitetos e artistas ao redor do mundo, inclusive no Brasil, que utilizam artefatos africanos para decorar residências e seguir uma tendência contemporânea do design de interiores. Na África, cada etnia possui regras para a confecção de objetos, calcadas nos valores culturais, morais e na cosmologia local (Salum, 1999). São confeccionados para cumprir funções específicas e são carregados de simbolismos. Nas pinturas, assim como nas esculturas, a presença da figura humana identifica a preocupação com os valores étnicos, morais e religiosos. As esculturas são confeccionadas em barro, marfim e metais, e principalmente madeira e por ventura servem de atributo a certas divindades, podendo ser cabeças de animais, figuras alusivas a acontecimentos e fatos circunstanciais pessoais que o homem coloca frente às forças. Outro artefato muito utilizado, são as máscaras, que normalmente são utilizadas em rituais e funerais e fora do seu contexto se tornam objetos de contemplação. Esses artefatos têm sido trazidos há séculos para o Brasil, nem sempre de forma legal, sendo ressignificados e utilizados como objetos de contemplação nos interiores domésticos. No artigo analisaremos se existe um consenso sobre esses artefatos, quais são suas similaridades e o motivo do desejo despertado no uso dos artefatos africanos como objetos decorativos pelo mercado brasileiro.

Palavras-chaves: África; Artefatos; Design de interiores.

Introdução



O estético e o utilitário sempre andaram juntos na confecção dos artefatos africanos, pois ali não existe o conceito de arte pela arte, já que os objetos são produzidos para cumprir finalidade utilitária específica; mas, como fazem parte da vida tribal, devem cumprir também os requisitos estéticos. Cada etnia possui regras para a confecção de objetos, calcadas nos valores culturais, morais e na cosmologia local (Salum, 1999).

A arte africana é concebida por Blier (2001) como a totalidade das artes visuais do continente africano, e deveria englobar os povos ao norte do Saara, por exemplo os egípcios, e os povos ao sul do deserto, da chamada África Negra. Entretanto, hoje em dia, o conceito é comumente aplicado às artes visuais produzidas apenas pelos povos situados ao sul do Saara; nesse sentido é que este trabalho de pesquisa adota o termo arte africana.

1. Mestrando em Arte e Cultura contemporânea pela UERJ, pós-graduando em ensino das artes pela UERJ/EAV, produtor cultural pela IFRJ e designer de interiores pela UFRJ. E-mail: rodrigomarquesufrj@hotmail.com.

A arte africana subsaariana surge há seis mil anos na arte rupestre da área do Saara do Níger, mas as primeiras esculturas em terracota foram feitas em 500 a.c. pela cultura Nok, na atual Nigéria. Cada região evoluiu de forma diferente, na habilidade de trabalhar o barro, a madeira e o metal. A partir do século XV, quando os conquistadores europeus entraram em contato com os povos da África Negra, estes já produziam artefatos utilitários com técnicas avançadas e beleza artística.

A priori, os europeus não consideravam tais artefatos obras de arte. Eram vistos como artesanato, produtos de menor valor, curiosidades para o olhar europeu, símbolos da vida primitiva das tribos africanas (Salum, 1999). Belk e Groves (1999) relembram que, quando os viajantes europeus começaram a adquirir objetos de arte dos povos nativos da África, das Américas, da Austrália e da Oceania, consideravam esses objetos mais como curiosidades, souvenirs ou artefatos exóticos do que obras reais de arte.

Apenas no início do século XX, durante os movimentos avant-gard coordenados por artistas modernos como Picasso, Matisse ou Modigliani, os objetos africanos foram elevados à categoria de arte. Mesmo assim, eram considerados como arte por diminuta parcela do mundo artístico, admiradores da pureza e concisão estética que os objetos africanos apresentavam. Para estes, a arte africana, assim como outras artes do mundo “primitivo”, tinham a chave para a quebra das restrições artísticas vigentes na Europa do século XIX, das quais queriam libertar-se. Esses artistas contemplaram na arte africana perfeição e sofisticação formal associadas a um forte poder expressivo, sem o comprometimento com as formas realistas. Essas artes respondiam ao sentido da visão e tato e também à imaginação, emoção, misticismo e necessidade do simbólico. O cubismo é exemplo de movimento artístico de grande repercussão no mundo ocidental que promoveu, em sua base, intensa pesquisa sobre a arte africana.

Apesar de ganhar status de arte em vários mercados, as artes tradicionais não foram logo consideradas de alto nível. Bourdieu e Darbel (1990) afirmam que, quando as artes tradicionais entram nos museus, elas ainda não estão aptas a ser tratadas como arte de alto nível, ao contrário das artes contemporâneas geradas pelos movimentos modernistas e pós-modernistas.

Durante o século XX, o interesse pela arte africana cresceu bastante. Museus da Europa e dos Estados Unidos passaram a organizar coleções pela procedência étnica e valor utilitário dos objetos e também pelo valor estético. A arte africana passou a ser apreciada por colecionadores e diletantes da arte, antropologia e história. O crescimento da arte africana no mundo europeu dinamizou trabalhos acadêmicos relativos ao tema, na produção de teorias e classificação de obras, do ponto de vista antropológico e artístico. As galerias e butiques de arte incorporaram, ao produto final, histórias ligadas a cada peça comercializada. Belk e Groves (1999) tratando da arte tradicional aborígine australiana – que passou pelo mesmo processo da arte africana –, afirmam que se tornou difícil vender uma dessas obras sem o acompanhamento de documentação historiando a peça, seu significado e origem étnica. Os autores mostram ainda que as histórias originais passam por distorções e reduções, para se adequar às necessidades do comprador final ocidental, que muitas vezes se satisfaz, e até prefere, versões das histórias das peças mais condensadas e adaptadas ao entendimento ocidental.

Um dos temas em debate do século XX girou em torno do processo de ressignificação dos objetos africanos. O estético e o utilitário sempre andaram juntos na arte tradicional africana, pois ali não existe o conceito de arte pela arte, já que os objetos são produzidos para cumprir finalidade utilitária específica; mas, como fazem parte da vida tribal, devem cumprir também os requisitos estéticos. Cada etnia possui regras para a confecção de objetos, calcadas nos valores culturais, morais e na cosmologia local (Salum, 1999).

Quando o objeto é vendido para o mundo ocidental, ele adquire significado diferente: passa a ser obra de arte, desprovida da função utilitária original. O objeto ganha dimensão estética e simbólica diferente da simbologia original.



Nok head, terracotta

Dependendo da subcultura que a gerou, a arte africana passa assim a ser vinculada ao exotismo, ao gosto refinado, à vida aventureira ou à religiosidade – esta, relacionada não ao simbolismo original, mas ao universo de crenças do comprador da obra (Dutton, 1993). Há, por exemplo, quem adquira peças africanas porque acredita no poder desses objetos para espantar “maus espíritos”, mesmo que, no contexto tribal, tais objetos não estejam associados a essa função. Da mesma forma, alguns objetos africanos podem ser símbolos de status na África (bancos, por exemplo), não o sendo no mundo ocidental. Já outros objetos, como uma porta de madeira inteiramente esculpida com figuras da mitologia africana, podem se tornar símbolos de sofisticação e status para o comprador ocidental. Os significados da arte tradicional africana original são diluídos e re-conceituados à medida que passam por múltiplos canais de distribuição, desde os artistas produtores até ao público consumidor, num processo denominado “comoditização” de um recurso cultural (Appadurai, 1986).

Assim, criou-se durante o século XX um mercado consumidor de objetos de arte africana, feitos, em geral, em madeira (máscaras e esculturas), barro (esculturas), metal (vários adornos e painéis) ou algodão (tecidos em geral). O crescimento e sofisticação desse mercado é avaliado pela multiplicação de exposições em museus de alta qualidade (Grasskamp 2005), pela proliferação de galerias de arte orientadas para a arte étnica e pela crescente quantidade de peças adquiridas nos leilões (Geismar, 2001). Os preços também aumentaram bastante nas últimas três décadas. A Sotheby’s (www.sothebys.com), por exemplo, registrou nos últimos dez anos cifras antes inimagináveis: uma cobriçada peça africana atingiu, por sete vezes, valores acima de um milhão de dólares em leilão.

Segundo Steiner (1994), o consumo crescente de objetos de arte africana no mundo ocidental fez aumentar a procura desses objetos no início da cadeia de consumo, ou seja, nas vilas africanas, onde os artistas perceberam que poderiam ganhar dinheiro reproduzindo objetos africanos idênticos aos produzidos para rituais e uso doméstico. Assim, objetos desprovidos de significado simbólico original para a tribo, mas idênticos em forma e beleza, começaram a ser trabalhados pelas etnias africanas, ampliando bastante a oferta dessas obras nas lojas e vitrines ocidentais.

A diáspora africana, o grande movimento de populações escravizadas e transportadas à força da África Negra para outras partes do globo, principalmente para as Américas, divulgou a arte africana e seu valor. Em países como Estados Unidos, Cuba, Haiti, República Dominicana e Brasil, a partir de meados do século XX tem havido, entre descendentes da diáspora, a redescoberta das raízes africanas, o que tem provocado crescente valorização da arte da África negra.

No Brasil, apesar da onda de revalorização do negro como elemento positivo na formação da sociedade brasileira (Sansone, 2000), há forte rejeição das origens africanas, principalmente nas classes mais altas da população. Um regime colonialista escravocrata de mais de três séculos, associado ao preconceito contra os negros e os mais pobres, produziu um país em grande parte envergonhado de suas raízes negras e, portanto, depreciador das qualidades do negro e da arte africana.



Ambiente residencial situado no Rio de Janeiro decorado com motivos africanos e utilizando de artefatos de diferentes áreas da África sub saariana. Além da utilização do artefato, é notório a construção de decoração com padrões, cores e texturas com uma visão ocidental do continente Africano.

O redescobrimto da arte africana demorou a chegar ao Brasil. Na França, enquanto galerias para venda dessa arte se multiplicavam já em 1970, no Brasil somente em 2002 surgiu a primeira galeria especializada na venda de objetos de arte africana: a Mundo Étnico (www.mundoetnico.com.br). Havia, até então, apenas galerias e lojas que comercializavam, entre outros produtos, também objetos africanos, além das lojas especializadas em artigos associados a religiões de origem africana, como a umbanda e o candomblé. Os fundadores da empresa Mundo Étnico resolveram criar uma firma especializada em importar objetos de arte africana e revendê-los ao consumidor brasileiro que passou a incorporar os artefato africanos a decoração residencial.



Ambiente residencial situado em São Paulo

Arte tribal da África e da Indonésia é exposta em São Paulo



A Galeria Estufa, em Pinheiros (São Paulo), apresentou a exposição O Poder das Formas. De 16 de outubro de 2013 à 30 de outubro de 2013, a Galeria Estufa realizou a exposição “O Poder das Formas”, na qual foram apresentadas peças de arte tribal garimpadas na África e na Indonésia. O acervo pertence aos colecionadores Christian-Jack Heymès, Adriano Pena e Marcelo Pallotta. Com 150 peças expostas, o trabalho representa manifestações artísticas e simbologias de povos que se comunicavam através de objetos e seus artefatos. A exposição exibirá máscaras, estatuetas e objetos do cotidiano que reproduzem as práticas do dia a dia e a hierarquia desses povos.

As máscaras africanas

A palavra Máscara tem origem no latim *masculus* ou *masca* = “fantasma”, ou no árabe *maskharah* = “palhaço”, “homem disfarçado”.

Principais funções de uma máscara são: disfarce, símbolo de identificação, esconder revelando, transfiguração, representação de espíritos da natureza, deuses, antepassados, seres sobrenaturais ou rosto de animais, participação em rituais (muitas vezes presente, porém sem utilização prática), interação com dança ou movimento, fundamental nas religiões animistas e mero adereço.

Uma das sociedades que mais se expressam simbolicamente através de suas expressões artísticas e tornou-se conhecida através de suas máscaras são as etnias africanas. Dentro da África encontram-se várias sociedades, onde cada uma possui traços específicos e particulares respeitando seu contexto cultural.



Dentro da arte africana, as esculturas são as expressões de maior destaque e mais conhecidas universalmente. Diferente da concepção artística ocidental, a arte africana possui um teor e um sentido mágico religioso. Para os africanos, as esculturas são objetos rituais, comunicação com os deuses e uma maneira de se mostrar e distinguir-se das demais comunidades. O continente africano é enorme e habitado por várias etnias, por isso apresenta diferenças culturais, estéticas e religiosas de uma região para outra. Consequentemente, a máscara africana não tem traços homogêneos, cada comunidade possui seu próprio estilo artístico.

A maioria das máscaras é feita em madeira, afinal para os africanos a árvore é guardiã de poderes mágicos. A artista parte de um tronco cilíndrico e vai afinando com o auxílio de suas ferramentas. A madeira escolhida deve ser verde e para que não rache, ele a carboniza jogando óleos de palmeira. Além da madeira, outros materiais podem ser usados nas esculturas, como pedra, marfim, ouro, cobre e bronze.

Não é qualquer um que pode esculpir máscaras em uma sociedade africana. O artista não é um ser individual, pois através de suas mãos a coletividade fala. Cabe a ele o papel de interpretar os valores de todos e concretizar em sua obra. Atualmente as máscaras estão sendo produzidas de forma desenfreadas e sem seguir o processo original, sendo produzidas apenas para fins comerciais.

A comercialização do artefato africano no Brasil

Não é difícil encontrar na internet sites que vendem artefatos ditos africanos, sendo que é difícil comprovar a veracidade de sua origem.



As empresas Brasileiras que comercializam artefatos africanos têm dificuldade na identificação dos seus consumidores, como é o caso da Mundo Étnico. É necessário criar um esboço das crenças e valores de pessoas interessadas na arte africana, ampliando assim a compreensão sobre o universo do consumidor dessa arte, permitindo que as empresas desse setor construam suas estratégias de marketing com base nos dados obtidos diretamente dos interessados em arte africana.

Apesar dos altos preços que os objetos de arte tradicional têm atingido nos mercados americano e europeu (www.sothebys.com e www.christies.com), é praticamente inexistente a produção bibliográfica internacional que trate da arte africana como produto, sob o enfoque do marketing. A maior parte dos trabalhos é de cunho antropológico, sociológico ou artístico. Os trabalhos que mais se aproximam de uma visão da arte como produto de mercado são os ligados aos estudos sobre simbologia, valor e cultura material (Geismar, 2001; Belk e Groves, 1999; Belk, Steiner, 1994). Poucos tratam a arte africana como produto, e nenhum a estuda em relação ao Brasil. As publicações brasileiras, por sua vez, concentram-se na produção dos afro-descendentes, e possuem um caráter histórico-antropológico, não um enfoque no mercado.

É necessário compreender melhor os produtos de consumo hedônico, como são os objetos de arte africana, e, portanto, a desenvolver estratégias de marketing mais eficazes para esse tipo de produto, cujo valor simbólico é alto. Hirschman (1980) ressalta a necessidade pragmática desse tipo de pesquisa, já que todos os anos somas substanciais de dinheiro são gastas na tentativa de lançar no mercado novas gravações em CDs, novos objetos de moda, pinturas, filmes e produções teatrais, que são aparentemente significativos para seus criadores, mas muitas vezes não o são para os consumidores, o que gera prejuízos enormes para a indústria do entretenimento.

Os produtos hedônicos têm características próprias, dentre elas um papel bastante relevante das emoções dos consumidores e um sistema de julgamento holístico, baseado em aspectos simbólicos e atributos intangíveis. São produtos cada vez mais presentes no cotidiano do ser humano contemporâneo.

No entanto, conhece-se pouco sobre eles, especialmente no campo das artes visuais. A maioria dos estudos em marketing volta-se para a análise econômica dos produtos, na qual o comportamento e a atitude são medidos por funções utilitárias. O estudo dos produtos de consumo hedônico, como é o caso dos produtos estéticos, é fundamental para ressaltar características não-utilitárias da preferência por marcas e objetos, que são desprezadas na análise utilitária pura, mas estão presentes mesmo nos produtos tidos como utilitários, como sabonetes, por exemplo. As dificuldades do estudo do consumo hedônico, pelo seu caráter abstrato, subjetivo e holístico, são justamente os motivos pelos quais ele deve ser estudado. É necessário ampliar os conhecimentos sobre a contribuição dos aspectos simbólicos e subjetivos na análise do comportamento do consumidor, inclusive em relação aos objetos de consumo utilitário. Estudar os objetos que, por excelência, são de consumo hedônico é uma maneira de entrar mais fundo nesses conhecimentos e significados.

Os efeitos de um filme, de uma série de televisão ou de um quadro de Rembrandt não podem ser medidos em termos de atributos quantificados, tangíveis, como o número de atores, tamanho da tela ou duração da apresentação. O consumo desses produtos é caracterizado quase inteiramente pela resposta subjetiva, pelo conjunto de atributos intangíveis que o consumidor projeta no produto para provê-lo de significados. Até que se compreenda melhor de onde esses atributos subjetivos surgem, e quais processos cognitivos e afetivos estão envolvidos na associação com o estímulo de um produto específico, uma grande e importante faceta do consumo estará sendo ignorada (Hirschman, 1980).

As revistas de decoração têm um papel fundamental na construção do fetiche pelo consumo do artefato africano, ratificando que ambientes que possuem artefatos africanos são, em suas palavras: "alegre, exótico e de muita personalidade".

Em uma decoração inspirada na cultura africana predominam os tons terrosos do continente, como amarelos, laranjas, ocre, marrom e vermelho. Grafismos em preto e branco também são muito presentes, principalmente em estampas de tecidos e em pinturas. Esculturas, máscaras, tapetes, peles (artificiais!), móveis em madeira rústica, couro e palha também fazem parte do conceito. É um estilo alegre, exótico e de muita

personalidade. Sendo assim, optar pelo look total pode ser arriscado, a não ser pra que se identifica muito com a cultura africana. Porém, como na maioria das fotos que selecionamos, dá pra usar algumas peças e estampas apenas como referência, como esculturas isoladas ou em coleções, almofadas, algumas cores ou materiais, mas misturados a estilos e peças modernas. O resultado é uma decoração bem contemporânea e sofisticada. (CASA CLAUDIA. São Paulo: Editora abril, n. 48, jul./dez. 2014).



Ambiente residencial situado em São Paulo

Referências

GILLON, Werner. **Breve historia del arte africano**. Madrid: Alianza Forma, 1989.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A Globalização Imaginada**. Brasil: Editora Iluminuras, 2003.

FOSS, Perkins. **Where Gods And Mortals Meet**. Estados Unidos: Snoeck Publishers, 2010.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense S.A, 1993.

LOUP, Jean. **An Anthology Of African Art: The Twentieth Century**, 2006.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

STEPAN, Peter. **World Art Africa**. Estados Unidos: Prestel Publishing, 2001.

TEEL, Bertha. **Art of the Senses**. Estados Unidos: MFA Publications, 2010.

OLIVER, Roland. **A experiência africana – da pré-história aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Editor, 1994.

A questão do ornamento na obra de Venturi

Vanisa Almeida Silva¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

O problema da decoração e do ornamento na arquitetura ocidental tem sido alvo de diferentes abordagens ao longo da história, desde sua importância simbólica na arquitetura tradicional e posterior negação pela arquitetura funcionalista, até sua retomada pela chamada crítica pós-moderna. Como parte dessa crítica, Robert Venturi assume um papel importante, tendo sido apontado como responsável pelo retorno dessa discussão a partir da década de sessenta. Em sua trajetória, Venturi teve dois momentos marcados pelas publicações de *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, em 1966, e *Aprendendo com Las Vegas*, em 1972. Contudo, entre esses trabalhos, ocorreram mudanças de posicionamento. Em sua primeira fase, o ornamento é tratado como elemento que dialoga com a obra, como parte integrante das operações de complexidade e contradição, participando na expressão do conjunto como um todo. Já na segunda fase, a valorização da imagem é considerada acima do processo ou da forma, logo, há a defesa do ornamento como composto por signos comunicativos na fachada. Partindo do estudo das obras mencionadas e das abordagens de Karsten Harries (1997) e Alan Colquhoun (1978) sobre a produção de Venturi, – este por explorar a mudança de postura entre suas duas fases e aquele por avaliar sua participação nas discussões sobre o ornamento em arquitetura – objetivou-se compreender de que forma a questão do ornamento é tratada em seu discurso e prática projetual, através da análise de alguns exemplos selecionados de edifícios.

Palavras-chave: Ornamento; Robert Venturi; Arquitetura pós-moderna.

1. A discussão sobre o ornamento em arquitetura

O problema do ornamento na arquitetura ocidental tem sido alvo de diferentes abordagens ao longo da história, desde sua importância simbólica na arquitetura histórica e negação pela arquitetura funcionalista, até sua retomada pela crítica pós-moderna.

Ao tratar do tema em seu *The Ethical Function of Architecture* (1997), Karsten Harries argumenta que a ornamentação cumpriu a função de traduzir e representar a visão de mundo de sua época até por volta do início do século XIX. Porém, posteriormente, houve uma transição de posturas onde o ornamento, em estilos como o *Art Nouveau*, já não comunicava uma visão abrangente de mundo, sendo traduzido em mera decoração.

Como consequência dessa perda de significação, a condição da decoração na arquitetura constituiu-se num tópico de discussão bastante vivo no início do século XX, tendo Adolf Loos como figura central e como um dos arquitetos que contribuíram efetivamente para a formação do corpo de idéias que sustentou o chamado Movimento Moderno. (BANHAM, 1979)

1. Arquiteta, mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ – UFRJ).vanisaalmeidas@gmail.com

Com a publicação de *Ornamento e Crime*, em 1908, Loos vai de encontro ao desejo de incorporação pela arquitetura de um novo entendimento de mundo, científico-tecnológico, como mais adequado a sua época, na qual o uso do ornamento não seria mais justificável:

Agora que o ornamento não está mais organicamente integrado em nossa cultura, ele cessou de ser uma expressão válida dessa cultura. O ornamento que é desenhado hoje não tem relevância para nós, para a humanidade em geral, nem para o ordenamento do Cosmos. Ele é não-progressista e não-criativo. (LOOS, 1908 apud BANHAM, 1979, p.144)

Seu posicionamento influenciou as gerações posteriores, ampliando as bases da ideia de que construir sem decoração é construir de uma maneira adequada à Idade da Máquina (BANHAM, 1979).

No entanto, a partir da década de sessenta, Venturi retoma essa discussão, assumindo um papel importante na defesa do uso do ornamento e da decoração em arquitetura:

De certa forma, foi Venturi quem retomou o emprego do ornamento tal como conhecemos hoje. Os ensinamentos de Venturi, mal entendidos por uma pós-modernidade eclética e retórica, reinterpretavam as experiências da arte pop, incorporando à cultura arquitetônica um leque infinito de possibilidades enriquecidas pela aceitação do complexo e do contraditório. (TUÑÓN, 2002, p.30, tradução nossa)

Nesse sentido, Tunón (2002) ressalva que seu trabalho representou uma expressiva contribuição a grande parte da produção arquitetônica posterior, afirmando que o que ele classifica como novo ornamento europeu - exemplificado pelos experimentos de Rem Koolhaas, pelas investigações de Herzog & de Meuron e algumas obras de Frank Gehry - não deixa de ser mais que outra volta, domesticada, das propostas pop feitas no final dos anos sessenta. Logo, o estudo da obra de Venturi se mostra de grande relevância para a compreensão da dimensão artística da arquitetura contemporânea.

Sendo assim, a partir do estudo das obras *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (1966) e *Aprendendo com Las Vegas* (1972), e das abordagens críticas de Alan Colquhoun (1978) e Karsten Harries (1997) sobre a produção de Robert Venturi, – o primeiro por explorar sua mudança de postura entre as duas obras citadas e o segundo por fazer uma avaliação de sua participação nas discussões sobre o ornamento em arquitetura – objetivou-se compreender de que forma a questão do ornamento e da decoração é tratada em seu discurso e prática projetual, através da análise de exemplos representativos de edifícios projetados por Venturi que marcaram a evolução de sua abordagem.

2. O ornamento em Venturi

Em sua trajetória como arquiteto e crítico de arquitetura, Venturi teve dois momentos marcados pelas publicações de: *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, em 1966, e *Aprendendo com Las Vegas*, em 1972. Ambas foram reconhecidas como notórias por sua crítica, a partir da qual Colquhoun (1978) aponta que foi inaugurada uma mudança na teoria da arquitetura moderna, ajudando a abrir um novo caminho para o discurso e o projeto arquitetônicos.

Na primeira delas:

(...) iniciava uma crítica contundente ao chamado Movimento Moderno, que repercutiria com extremo vigor nos anos 1970 e 80. O seu “*less is bore*”, paródia do indefectível “*less is more*” de Mies van der Rohe, era ao mesmo

tempo uma resposta e um primeiro item de uma carta de intenções. (...) Venturi procurava mostrar que não mais era possível reduzir a arquitetura à simplicidade anódina que era praticada pelo chamado Estilo Internacional. (COLIN, 2010, p.04)

Da mesma forma, *Aprendendo com Las Vegas* também teve grande repercussão e:

(...) despertou uma grande reação contrária, que muito deve às idéias fortes defendidas pelo texto, exortando os arquitetos a tomarem como referência não mais as formas industriais dos elevadores de grãos e transatlânticos, fonte imagística do Movimento Moderno em sua fase heróica, mas as formas vernaculares comerciais da *Main street*, cuja expressão máxima seria a *Strip* de Las Vegas. Este era o lado acadêmico da polêmica, porém haveria um outro, menos acadêmico, mas extremamente poderoso. É o que Las Vegas representava, e ainda representa, com relação aos valores morais americanos. Las Vegas é a capital dos interesses envolvidos com jogo, diversão adulta sem constrangimentos morais e tudo o que se lhes associa. (COLIN, 2010, p.22)

Apesar das diferenças de abordagem, muitas ideias se mantiveram em comum entre as duas fases. Porém, ocorreram algumas mudanças de posicionamento por parte de Venturi, cuja alteração de ponto de vista representou mais uma ênfase do que a introdução radical de novos conceitos, onde ideias que eram secundárias na primeira se tornam centrais na segunda (COLQUINHOUN, 1978). Ademais, essa mudança de visão foi bastante significativa e isso se reflete em seu trabalho, o que será tratado a seguir.

2.1 Complexidade e contradição em arquitetura

Em sua primeira fase, em *Complexidade e Contradição em Arquitetura (1966)*, Venturi trata de método de projeto. A partir de seus estudos da arquitetura histórica², identifica e elabora mecanismos e artifícios que podem ser usados para expressar complexidade e contradição no espaço construído. Assim, descreve e exemplifica as noções de trabalho com as ferramentas que definiu como: *tanto... como* e *elemento de duplo funcionamento*; *ambiguidade*; *elemento convencional*; *contradição adaptada*; *contradição justaposta*; *o interior e o exterior*; e *o compromisso para com o todo difícil*.

Colquinhoun (1978) argumenta que a proposta principal na primeira fase era refutar a ideia de que a organização funcional do edifício obedece a uma lógica unitária que constitui sua expressão estética, onde Venturi mostra que muitas lógicas estão envolvidas no desenho de um edifício e que o projeto de arquitetura é mais um processo de acomodação que de dedução.

Nesse contexto, o ornamento é tratado como elemento que dialoga com a obra, com a configuração de seus espaços, como parte integrante das operações de complexidade e contradição participando na expressão do conjunto como um todo. O que pode ser observado na descrição da Residência Vanna Venturi, em Chestnut Hill (1962) (fig.1), pela inclusão da moldura de madeira na porta e da barra em lambri que percorre sua fachada:

A casa é grande e pequena. Com isso, quero dizer que é uma pequena casa numa grande escala. (...) No exterior, as manifestações de grande escala são os principais elementos, grandes e poucos em número e centrais ou simétricos em posição, assim como a simplicidade e consistência da forma e da silhueta do todo, como já descrevi. (...) Na frente, a *loggia* é ampla, alta e central. Sua grande escala é enfatizada por seu contraste com as outras portas, menores no tamanho, mas semelhantes na forma; (...) A moldura de madeira aplicada sobre

2. "(...) cujo espectro ele estendeu desde a arquitetura bizantina, passando pelo barroco, e mesmo em alguns exemplos da arquitetura eclética de Sir Edwin Lutyens e Frank Furness, com o contemporâneo representado por Alvar Aalto, Louis I. Kahn e em alguns momentos Le Corbusier." (COLIN, 2010, p.04)

a porta também aumenta sua escala. A barra lambrizada aumenta a escala do edifício em toda a volta, porque é mais alta do que se espera que seja. Essas molduras afetam a escala ainda de outro modo: elas fazem com que as paredes de estuque fiquem ainda mais abstratas, e a escala, geralmente sugerida pela natureza dos materiais, fique mais ambígua ou neutra. (VENTURI, 1966, p.182)

E acrescenta, ao final:

Essas combinações complexas não realizam a harmonia fácil de um punhado de partes temáticas baseadas na exclusão – ou seja, baseadas em “menos é mais”. Pelo contrário, logram obter a difícil unidade de um número médio de diversas partes baseadas na inclusão e no reconhecimento da diversidade da experiência. (VENTURI, 1966, p.184)



Figura 1 – Residência Vanna Venturi
(COLIN, 2010, p.19)



Figura 2 – North Penn Visiting Nurse Association
(COLIN, 2010, p.03)

Da mesma forma, no Edifício-Sede da North Penn Visiting Nurse Association (1960) (fig. 2) as molduras de madeira exercem um papel nas operações de complexificação do projeto:

(...) No exterior, a escala das janelas inferiores é aumentada pelo artifício de uma extensa moldura – nesse caso, uma moldura de madeira justaposta que acomoda a contradição entre as escalas interior e exterior. O complexo posicionamento das janelas e aberturas dessa fachada também contrabalança a simplicidade da caixa. Não são posições aleatórias, mas, antes, uma série rítmica originalmente regular, distorcida por complexidades e circunstâncias interiores. (VENTURI, 1966, p.158)

Já o projeto de renovação de um restaurante na Zona Oeste da Filadélfia (1962) (fig. 3) inclui a ideia da defesa do uso de elementos vulgares, banais, da cultura pop, em composições complexas como o caminho para a arquitetura de seu tempo, o que Venturi (1966) justifica usando, entre outros, o argumento de que a Psicologia da Gestalt afirma que contextos diferentes levam o mesmo elemento a diferentes significados.

(...) optamos pelo uso de meios e elementos inteiramente convencionais, mas de tal maneira que as coisas mais comuns assumissem um novo significado em seu contexto. (...) Para os principais equipamentos de iluminação usamos grandes *plafonniers* R.L.M. de porcelana branca – um antiquado equipamento industrial que é sólido, mas barato e, no contexto que lhe demos, elegante. (...) A tubulação do ar-condicionado ficou exposta por economia e para criar a mesma espécie de ornamento casual funcional que se desenvolveu a partir dos antigos ventiladores de teto mecânicos. (VENTURI, 1966, p.164)

Além disso, nesse projeto, Venturi posiciona um “letreiro com superfície de porcelana esmaltada no nível do segundo andar” (VENTURI, 1966, p.166), incluindo também a ideia da arquitetura como comunicação. Comunicação esta que é realçada pela presença de uma xícara:

A xícara atrai também o olhar por ser simultaneamente unificadora e desintegradora. Com ela, o letreiro evolui de duas para três dimensões, de modo que pode ser visto pelos transeuntes que se aproximam paralelamente à fachada em contraste com a parte plana do letreiro que só pode ser vista à distância. (...) A aparatosa escala das letras é apropriada a sua função publicitária. E a divisão da palavra explora a dualidade e prende os olhares relutantes em ler anúncios. (VENTURI, 1966, p.166)



Figura 3 – Restaurante, Zona Oeste Filadélfia (VENTURI, 1966, p.163)

Sendo assim, esse último exemplo de obra já inclui aspectos das mudanças que Colquhoun (1978) descreve para a segunda fase de Venturi, apresentadas em dois pontos de vista: em primeiro lugar, o populismo, que é apenas mencionado em *Complexidade e Contradição*, se torna o tema central em *Aprendendo com Las Vegas*; e, em segundo lugar, o ato arquitetônico não é mais defendido como visando a um objeto estético integrado, mas como um objeto cuja unidade estética é, *a priori*, impossível, onde função e estética, substância e significado agora são vistos como incompatíveis, embora igualmente importantes.

2.2 Aprendendo com Las Vegas

Em *Aprendendo com Las Vegas* (1972), Venturi, Scott Brown e Izenour tratam fundamentalmente do conceito de arquitetura como comunicação. Assim, como símbolo desse conceito, denominam de vernacular comercial a arquitetura de Las Vegas, e defendem a valorização desse tipo de expressão arquitetônica popular como uma das formas de incorporação pelo arquiteto do aprendizado da paisagem existente.

Nesse sentido, consideram a valorização da imagem, acima do processo ou da forma, partindo do princípio de que a arquitetura depende “de experiências passadas e associações emocionais, e que esses elementos simbólicos e representacionais podem, com freqüência, contradizer-se à forma, à estrutura e ao programa com os quais estão associados no mesmo edifício” (VENTURI, 1972, p.117).

A partir dessa ideia, elaboram dois conceitos como forma de estabelecer uma dualidade na classificação de obras de arquitetura: o *pato* e o *galpão decorado*, onde: “O pato é a edificação especial que é um símbolo; o galpão decorado é o abrigo convencional a que se *aplicam* símbolos.” (VENTURI, 1972, p.118)

Partindo dessa classificação, são apresentados argumentos em defesa do *galpão decorado* e em oposição ao uso da arquitetura figurativa, *pato*, onde o ornamento e a decoração tem papel central nas discussões levantadas.

Dessa forma, Harries vai de encontro aos argumentos de Venturi sobre os edifícios *pato*:

Mas porque tais construções devem ser proibidas? Venturi toma como certo que a decoração deve servir a estrutura de apoio, deve servir a construção. Como já mencionei, pela sua própria natureza, a decoração é antes

de tudo uma forma de arte dependente. Construir decoração é fazê-la autônoma, é criar um objeto estético auto-suficiente. Com sua advertência final, Venturi desafia mais uma vez a abordagem estética: qualquer ponto de vista da arquitetura que vê a sua tarefa principal como a criação de objetos estéticos auto-suficientes vai acabar construindo decoração. Tal abordagem é incompatível com os requisitos do habitar. Nesse ponto temos que concordar com Venturi. (HARRIES, 1997, p.73, tradução nossa)

Sendo assim, o ornamento é abordado, em sua segunda fase, como expressão das dualidades: “signos e símbolos, denotação e conotação, heráldica e fisionomia, significado e expressão” (VENTURI, 1972, p.128), tomando o projeto para o Conjunto Habitacional para idosos da Sociedade Quacre, na Filadélfia (1960-1963), a Guild House (fig. 4), como exemplo ilustrativo de emprego dessas idéias:

Tomamos emprestada a distinção literária entre sentido “denotativo” e “conotativo” e os aplicamos ao elemento heráldico e fisionômico na arquitetura. Para deixar mais claro, a placa que diz GUILD HOUSE denota significado por meio de suas palavras; enquanto tal, é o elemento heráldico por excelência. Porém, o caráter do grafismo conota dignidade institucional, ao passo que, contraditoriamente, o tamanho das letras conota comercialismo. A posição da placa talvez conote também entrada. Os tijolos brancos denotam decoração, como um rico e único aplique sobre o tijolo vermelho normal. Por meio da localização das áreas e faixas brancas na fachada tentamos sugerir, de modo conotativo, andares associados a palácios e, portanto, escala e monumentalidade de palácio. As janelas de guilhotina denotam sua função, mas seu agrupamento conota domesticidade e significados banais. A denotação indica um sentido específico; a conotação sugere significados gerais. O mesmo elemento pode ter sentido denotativo e conotativo, que podem ser mutuamente contraditórios. Em geral, na medida em que é denotativo em seu significado, um elemento depende de suas características heráldicas; na medida em que é conotativo, depende das qualidades fisionômicas. (VENTURI, 1972, p.130)



Figura 4 – Guild House (COLIN, 2010, p.22)

Da mesma forma, no projeto para o Posto do Corpo de Bombeiros nº 4, em Columbus, Indiana (1968) (fig. 5), Venturi demonstra como elementos sobrepostos à fachada podem comunicar simbolismos e, ao mesmo tempo, mensagens literais:

A imagem total do nosso posto do corpo de bombeiros F&B – imagem que implica caráter cívico, bem como uso específico – provém das convenções da arquitetura de beira de estrada; da falsa fachada decorada, da banalidade por meio da familiaridade do marco de alumínio comum e portas de enrolar, e do mastro de bandeira na frente –

para não mencionar o letreiro conspícuo que o identifica com palavras, o mais denotativo dos símbolos: CORPO DE BOMBEIROS nº 4. Esses elementos atuam como símbolos e como abstrações arquitetônicas expressivas. Eles não são meramente banais, mas representam simbólica e estilisticamente a trivialidade; também são enriquecedores porque acrescentam uma camada de significado literário. (VENTURI, 1972, p.163)



Figura 5 – Posto do Corpo de Bombeiros nº 4 (COLIN, 2010, p.30)

Sendo assim, Venturi não faz uma abordagem meramente estética da arquitetura, e sim textual, ao argumentar em favor da arquitetura como comunicação (HARRIES, 1997). Contudo, assume importante papel em relação ao uso do ornamento e da decoração:

Muito em Aprendendo com Las Vegas de fato questiona a recusa modernista da decoração e chama por sua restauração ao lugar que tinha sido atribuído pela arquitetura tradicional. Nesse sentido, o trabalho é representativo de uma renovação de interesse reemergente na decoração e no ornamento: em *art nouveau*, por exemplo, ou nas decorações fantásticas de Sullivan, ou no ornamento do Barroco e do Rococó. O mesmo interesse encontra expressão no tratamento decorativo das fachadas dos arranha-céus atuais. (HARRIES, 1997, p.71, tradução nossa)

Nessa segunda fase, há a defesa do ornamento como composto por signos comunicativos na fachada, enquanto antes, em *Complexidade e Contradição*, o mesmo era parte de um sistema de expressão estética mais complexo e comunicava sua mensagem em conjunto com a conformação espacial dos ambientes e com suas formas de fechamento e estrutura.

3. Considerações finais

Em ambas as obras teóricas referenciadas, Venturi defende fortemente a valorização e consideração das possibilidades de significação simbólica da arquitetura: na primeira, aborda a significação do espaço como um todo, onde “o significado da fachada decorada ainda era visto como se referindo obliquamente à estrutura por trás dela, (...) considerando forma e função como interdependentes” (COLQUINHOUN, 1978, p.30, tradução nossa), enquanto na segunda, argumenta pela significação promovida pela inclusão de elementos comunicativos sobre a forma da edificação, sem necessariamente estabelecer uma correspondência com a mesma.

Nesse sentido, Venturi (1972) aponta que o Movimento Moderno, apesar de condenar o ornamento e a função simbólica da arquitetura em nome da funcionalidade, no entanto, acabava evocando a fábrica como símbolo e significado. Logo, defende a volta da expressão simbólica da arquitetura e de sua expressão comunicativa trabalhada de forma consciente através do uso de referências clássicas, modernas e vernaculares, tanto como da cultura pop, além de elementos decorativos e letreiros informativos.

Em sua argumentação em defesa da arquitetura como *galpão decorado*, Venturi usa o artifício de tomar alguns exemplos da arquitetura tradicional como justificativa. Porém, parece cometer um equívoco de interpretação em relação à mesma:

Comparada com a extravagância escultural da arquitetura expressionista moderna, as estruturas tradicionais e os espaços que elas articulam parecem extremamente simples. Mas não são por essa razão galpões no puro senso pragmático no qual Venturi usa a palavra. Neles encontramos uma destilação sutil de uma longa tradição na qual o ofício prático de edificar, os usos para os quais o edifício é pretendido e o sistema de representação estética estão intimamente conectados. É a partir dessa interconexão que o mais rico na arquitetura – suas complexidades, ambiguidades, e múltiplos significados – foi desenvolvido. Ao reduzir essa complexa tradição em duas partes não relacionadas – os edifícios como “galpões” e o desenvolvimento de “signos” em sua superfície – Venturi propõe uma redução tão simplista como o tipo da arquitetura moderna, que ele tão efetivamente atacou em *Complexidade e Contradição*. (COLQUINHOUN, 1978, p.35, tradução nossa)

Sendo assim, afinal, qual é o significado do ornamento na forma como foi empregado por Venturi? Harries (1997) define a abordagem de Venturi em relação à estética e ao ornamento como similar ao que foi produzido no Ecletismo e no *Art Nouveau*, como mera decoração, um conjunto de elementos que não correspondem ao sentido comum de sua época acerca da arquitetura, diferente da arquitetura tradicional. E acrescenta:

A tentativa de curar a perda de voz da arquitetura incluindo signos como decoração estética não é a resposta para o problema de linguagem encarado pela arquitetura moderna. Os edifícios que, frequentemente, desaparecem debaixo ou atrás destes sinais não são transformados por eles em arquitetura. A “obra de arquitetura = edifício funcional + decoração” de Ruskin ou Pevsner não podemos substituir por “obra de arquitetura = edifício funcional + signos”. (HARRIES, 1997, p.81, tradução nossa)

Dessa forma, apesar de o ornamento em Venturi cumprir a função de comunicação tanto simbólica como literal, não representou exatamente um retorno ao significado e ao papel que ele tinha na arquitetura tradicional. Já que, diferente desta, sua concepção não é em conjunto com o todo da obra, não dialoga, necessariamente, com o programa, a forma e a estrutura da edificação³, sendo, dessa forma, apenas decorativo, com edifícios adornados com misturas de elementos distintos, arbitrariamente pelo arquiteto.

3. Apesar de ter sido feito um esforço nesse sentido, em *Complexidade e Contradição*: As contradições nos edifícios de Venturi e Rauch não são como na arquitetura tradicional, sujeita a uma síntese estética global. Eles permanecem deliberadamente não resolvidos, em uma dialética contenciosa de popular versus high; banal versus sutil; arquitetura como meio de comunicação versus arquitetura dos arquitetos. (COLQUINHOUN, 1978, p.36, tradução nossa)

Referências

BANHAM, Reyner. *Adolf Loos e o problema do ornamento*. In: **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COLIN, Sílvio Vilela. **A poética das diferenças na obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown**. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ/PROARQ/Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2010.

COLQUHOUN, Alan. *Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin*. **Oppositions, A Journal for Ideas and Criticism in Architecture**, Fall 1978: 14. Published for The Institute for Architecture and Urban Studies, By The MIT Press. P. 26 – 37.

HARRIES, Karsten. **The Ethical Function of Architecture**. Massachusetts Institute of Technology – MIT Press, 1997.

TUÑÓN, Emilio. **Venturi vigente**: Las geometrías ocultas de la memoria. *Arquitectura Viva*, n.87, novembro 2002, p. 28-31.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas: O simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Publicação original: *Learning from Las Vegas*. The Massachusetts Institute of Technology, 1972.

VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Publicação original: *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nova York: Museum of Modern Art, 1966.

ARTIGOS EIXO TEMÁTICO

CINEMA E AUDIOVISUAL



/// GT ANÁLISE DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

DATA: 25 DE NOVEMBRO DE 2015
COORDENAÇÃO: ÁLVARO DYOGO PEREIRA (UFJF)



Recursos audiovisuais nas artes cênicas: a potência do diálogo entre memória e inovação

Álvaro Dyogo Pereira¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O presente artigo pretende abordar as possíveis relações entre cinema e teatro, principalmente a partir da utilização das tecnologias cinematográficas nas artes cênicas e seus processos criativos, à luz dos pensamentos de autores como Béatrice Picon-Valin (2009), com contribuições de Robert C. Allen e Douglas Gomery (1985), Jean Claude Bernardet (2009), Mike Featherstone (2007), Luís Milanesi (1997) e outros. A partir da reflexão sobre a importância dada à tradição para a história canônica do teatro, trataremos de ilustrar algumas inovações experimentadas nas artes cênicas graças ao advento de aparatos tecnológicos que surgiram ao longo dos anos e das possibilidades que eles representaram. O papel da imagem em vídeo nas cenas será discutido, com olhar especial ao fim do século XX. Por fim, observaremos o impacto da chegada da cena digital e os desdobramentos que a utilização das chamadas tecnologias de ponta pode proporcionar às artes da cena.

Palavras-chave: Teatro; Cinema; Memória; Inovação; Tecnologia.

Intersecções

Discorreremos, neste artigo, sobre as intersecções entre teatro e cinema, especialmente no que tange às possibilidades de utilização das tecnologias cinematográficas nos processos criativos das artes da cena e seus impactos. Para tanto, situaremos o teatro histórica e tecnologicamente, resgatando as inovações e experimentações em seus contextos, até chegarmos ao século XX, em que se situam as artes digitais e as chamadas “tecnologias de ponta” (PICON-VALLIN, 2009, p. 331).

Trata-se, portanto, de um resgate histórico das artes cênicas, que culminará, no final do século XX, com as tecnologias digitais, com a finalidade de perceber a utilização da tecnologia disponível em experiências teatrais. Nosso trabalho se inicia com a contextualização do problema apresentado e sua aplicação ao longo do período estudado.

Com o propósito de investigar as relações entre arte e tecnologia, estabelecemos este recorte de modo a orientar nosso pensamento para organizarmos a pesquisa e as fontes a serem consultadas. Nossa matriz metodológica teórica está ligada à arte e à cultura em torno da ideia da interdisciplinaridade, especificamente no que tange à relação entre cinema e teatro, e nos interessa compreender como essas linguagens artísticas transversais se fundamentam conceitualmente e são atravessadas pela tecnologia.

A reflexão temática parte da mobilização e interlocução de repertórios e subsídios provenientes de diferentes domínios de pesquisa no campo das artes, levando em consideração a atualização da sociedade através da tecnologia e o impacto que essa modificação tem gerado no campo das artes.

1. Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF), especialista em Comunicação e Arte do Ator (UFJF/2012) e bacharel em Comunicação Social (UFJF/2009).

Em um contexto em que há uma tendência à fusão das manifestações artísticas como forma de experimentação de novos processos criativos, resgatar o que já foi feito nesse sentido pode apontar caminhos para que se encontrem e se vivenciem novas possibilidades. No que se refere especificamente ao diálogo entre cinema e teatro, refletir sobre as experiências anteriores pode ser importante, inclusive para que cineastas e dramaturgos contemporâneos possam ser estimulados a pesquisar e experimentar esse intercâmbio diante das práticas que são realizadas em cada uma das áreas.

Se “os países sem lenda estão condenados a morrer de frio” (SAINT-POL-ROUX apud PICON-VALLIN, 2009, p. 319), é fundamental, para o homem de teatro, conhecer a história das artes do espetáculo. Sem alguma informação sobre as bases históricas do conhecimento acerca de uma área de saber específica, caminhar adiante passa a ser um desafio maior.

A compreensão das origens do conhecimento tende a provocar a necessidade de ruptura ou a busca por um novo caminho a ser explorado. No que diz respeito ao teatro, é possível refletirmos sobre as suas tradições, a maneira como se colocaram as inovações nas artes cênicas e os reflexos dessas inovações nas performances de hoje, munidas de novos aparatos tecnológicos.

Função social e memória das artes

Sem função utilitária óbvia, uma discussão latente à sobrevivência e renovação das artes diz respeito à sua importância. Se não se considerar seus aspectos, objetivos e possibilidades subjetivos, quiçá idealistas, pode-se entender que a arte não é necessária. Com este entendimento, caberia aos próprios artistas lutar pela valorização de suas obras e continuidade de seu trabalho estético, enxergando oportunidades a partir de parcerias com pessoas e instituições às quais essa discussão interesse menos que o entendimento de que é necessário haver espaço para que se tenha acesso à arte e sobre ela se reflita.

Se, porém, os artistas enxergam no Estado, por exemplo, um possível parceiro para o fomento de suas obras e viabilização política e financeira da continuidade de seus trabalhos, como Bernardet (2009) descreve ter ocorrido no campo do cinema no Brasil diante da dificuldade de se consolidar uma indústria cinematográfica nacional, é possível que esbarrem com algumas questões. Inserir na agenda pública a discussão sobre o fomento às artes pode não ser interessante para o Estado, ou pode sê-lo apenas estrategicamente, com vistas à própria promoção. Esse desinteresse pode ser motivado pela própria demanda utilitária que situamos.

No campo das artes cênicas, o entretenimento pelo entretenimento transforma o fazer artístico em uma manifestação estética descompromissada com alguma leitura da sociedade e com o viés político que defenderam Brecht e tantos outros homens de teatro ao longo das décadas. Companhias que vislumbram o que Peixoto (1992) defende como teatro de grupo² se utilizam desses processos multiculturais em suas criações, numa tentativa de manter o diálogo com o tempo em que atuam e estabelecer, simultaneamente, em meio às virtualidades, espaços públicos de encontro, fundamentais para ativar o engajamento ativado pelo olhar crítico do mundo.

Nesse sentido, o teatro, ao compartilhar uma leitura da sociedade, se estabelece como um meio de informação alternativo, fortemente conectado ao público e à sua recepção. Em outras palavras, as artes da cena comunicam mensagens diferentes a espectadores diferentes. Não nos referimos apenas à composição da plateia em determinada apresentação, mas, e principalmente, ao comportamento dessa plateia diante desse tipo de obra de arte. Isso porque “a recepção de uma obra artística está em sintonia tanto com a tradição cultural e estética, quanto com as circunstâncias do momento em que o trabalho é veiculado.” (PATRIOTA, 2006).

É mister entendermos, portanto, que, como dito, o comportamento do espectador diante da obra de arte está fortemente atrelado à conformação da cultura social em que ele se insere. Na contemporaneidade,

2. Para Peixoto (1992, p. 1), o termo “teatro de grupo” denota um coletivo de trabalho capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas.

superada a expectativa de passividade do público, há, ao contrário, o convite à interação, a conexão direta entre receptor e espetáculo, muitas vezes interferindo no andar da narrativa e causando impacto direto no outrora objeto de mera contemplação.

Outro ponto que deve ser considerado é a importância da preservação do patrimônio artístico no sentido de garantir a possibilidade de transmissão histórica, o acesso a relações entre arte e sociedade traçadas em momentos passados e contextos diferenciados. Picon-Vallin (2009) defende a necessidade da criação de repertório para a visão crítica da arte, vez que todo engajamento implicaria, necessariamente, em diálogo com o passado e olhar para o futuro, pois “o contemporâneo não é, em nenhum caso, um puro presente” (PICON-VALLIN, 2009, p. 321).

Meyerhold pode ser considerado um bom exemplo de como esse resgate histórico é importante. Figura fundamental para o desenvolvimento do teatro do século XX, o diretor e estudioso das artes cênicas fez parte do Teatro de Arte de Moscou e fundou a Companhia de Artistas Dramáticos Russos. Por ter sido perseguido pela ditadura stalinista na extinta União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), teve sua obra apagada da história por cerca de vinte anos. Considerado o pai da teoria biomecânica,³ que propõe o corpo do ator como ferramenta – e que influencia fortemente algumas vertentes artísticas, especialmente o teatro contemporâneo e o teatro-dança –, poderia ter tido seus pensamentos e contribuições estéticas, teóricas e metodológicas completamente ignoradas caso seu nome não tivesse sido recuperado do ostracismo a que foi lançado por razões políticas.

O aprimoramento dos aparatos tecnológicos, nesse sentido, contribui imensamente para que se possa almejar a construção de um acervo que vise a essa preservação. Os instrumentos possíveis para o registro de uma peça teatral sofreram transformação considerável em consonância com a evolução da técnica: passou-se dos registros orais e escritos às fontes iconográficas – cada vez mais sofisticadas –, e às ferramentas audiovisuais – que conseguem captar traços não somente do texto e elementos cênicos, mas da própria encenação, atuação e direção do espetáculo. Com a internet, a disseminação desse material pode ser ainda mais ampliada, como quando se permite o acesso ao repertório artístico de determinado autor ou grupo através da disponibilização na rede, como faz o Théâtre du Soleil (Figura 1).



Figura 1: Home do website do Théâtre du Soleil.

Fonte: Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php?lang=fr>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

3. Sobre a biomecânica de Meyerhold, Cavaliere (1997, p. 121) nos diz se tratar de “um novo sistema para a interpretação do ato: os tablados e andaimes da cena construtivista serviram de base para a exploração do virtuosismo cênico de um novo ator. A teoria da biomecânica oferecia, ao invés de 'emoções verdadeiras', um conjunto de saltos, flexões, simulações, golpes, enfim, toda uma linguagem corporal que pretendia substituir o ator da intuição, do perejevanie (“vivência interior”), por um ator-ginasta, um ator acrobata que, em última análise, simbolizaria com seus dotes físicos o homem ideal da época”.

É fato que a abertura à possibilidade de criação de acervos através das tecnologias do século XXI não garante a preservação da memória do teatro. Há, ainda, importantes lacunas a serem preenchidas nesse sentido. Seria necessário algum esforço, partindo dos próprios artistas e pesquisadores da área, para dar robustez e publicidade ao repertório de obras disponíveis, através da criação, por exemplo, de centros culturais específicos, por mais que, como aponta Milanesi (1997), haja certa imprecisão no que diz respeito às demandas e objetivos de um espaço como esse.

Como dissemos, estudar o passado pode apontar caminhos para que, a partir do conhecimento adquirido, se vislumbre possibilidades de inovação ou releitura crítica daquilo que já foi feito. Para Picon-Vallin (2009), parte do desafio de se criar o que poderíamos chamar de museus de teatro, por falta de melhor termo, está no fato de que estabelecimentos como esse implicariam a conservação de muitos objetos diferentes e procedimentos de exposição mais complexos, sem que a obra em si esteja presente. Isso porque um espetáculo é efêmero, mas sua apresentação deixa traços importantes, tangíveis e mnemônicos, que podem ajudar a construir a história dessa modalidade artística.

Apropriar-se do saber acerca de determinada corrente artística ou figura importante do passado para a conservação do patrimônio denota especial preocupação com as questões que levantamos. Não podemos deixar de pontuar, entretanto, que toda escolha feita neste sentido – mesmo que ancorada em critérios relevantes, como a possibilidade de desaparecimento iminente de determinada obra e consequente necessidade de garantir possíveis pesquisas futuras –, esbarra na definição prévia de histórias que merecem ser resgatadas, ficando clara a hierarquização, ainda que pretensamente involuntária, das contribuições artísticas.

Algumas conexões entre história e inovação

Como vimos, os caminhos históricos são uma possibilidade – por vezes uma necessidade – para o desenvolvimento da arte. Entretanto, diante da infinidade de referências do pós-modernismo que, como nos diz Featherstone (2007), apaga as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana, os artistas contemporâneos tendem a recusar a tradição.

As transferências culturais podem ser estabelecidas através da conexão direta entre história e contemporaneidade. Quando a trupe do *Théâtre du Soleil*, capitaneada por Ariane Mnouchkine, se debruça sobre tradições do *bunraku*⁴ (Figura 2) e leva a Paris, em 1999, através do espetáculo *Tambours sur la digue* (Figura 2), a apropriação das técnicas japonesas pela companhia, integrando-as às do balé clássico, não há senão a conformação desse fenômeno.



Figura 2: À esquerda, exemplo da utilização da técnica do buranku. À direita, imagem do espetáculo *Tambours sur la digue*, do Théâtre du Soleil.

Fonte: Disponível em: <<http://www.innovateus.net/innopedia/what-bunraku-theater>> e <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/images/photos/tambours-sur-la-digue-1999-683?lang=fr>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

4. Espécie de teatro de bonecos japonês tradicional.

Mnouchkine já transitou, com o *Théâtre du Soleil*, por diversas propostas de linguagem e experiências, explorando espaços de encenação alternativos e processos colaborativos de montagem. Fica claro, desta forma, que a personalidade do artista e o contexto no qual ele se insere estão diretamente relacionados à propensão para buscar a inovação nas artes cênicas.

Um dos enfoques tradicionais sob os quais podemos refletir sobre a história da arte é a tecnologia. A partir deste ponto de vista, Allen e Gomery (1985) destacam a teoria do grande homem, inventor que converte ideias em aparatos, e a “determinação tecnológica” (p. 148, tradução nossa), que impulsiona as transformações necessárias à evolução das possibilidades tecnológicas. Embora os autores estejam concentrados na discussão específica sobre cinema, essa característica pode se verificar em outras modalidades artísticas – como o teatro – e em na própria relação dessas com o cinema.

Antes do advento da energia elétrica, por exemplo, as condições de criação cênica e recepção eram profundamente diferentes. Alguns séculos mais tarde, a chegada do cinema transformaria o contexto técnico, de tal modo que os próprios pontos de vista do espectador poderiam ser explorados e manipulados no teatro com a utilização de projeções das imagens em movimento.

Além de vislumbrar o emprego das projeções no palco, uma vez que se considera que “em arte não há técnicas proibidas, há somente técnicas mal utilizadas” (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2009, p. 323), é necessário defender a incorporação das tecnologias cinematográficas nas artes cênicas de forma estética, inclusive na própria interpretação teatral, e não partir da ideia de que as inovações são um “mal necessário”. O diálogo com a contemporaneidade, nesse sentido, pode não ser suficiente para garantir a poética da tecnologia.

Picon-Vallin (2009) destaca que o diálogo entre as artes da cena e as tecnologias contemporâneas acontece em três etapas principais. Nos anos 1920, havia a proposta de introdução direta do cinema em espetáculos teatrais. Alguns filmes eram rodados especificamente para o palco. Muitas vezes, a própria ambientação das peças se dava através de imagens projetadas. Na década de 1960, passa a ocorrer intersecção entre as artes de forma mais intensa e generalizada, com as propostas de instalações e performances intermediáticas pela vanguarda americana, que incluíam conexões entre modalidades artísticas como teatro, dança, cinema, música, poesia, escultura, arquitetura, canto etc.

Por fim, nos anos 1980, os diálogos já se estabeleciam em um tempo de incorporação acelerada de novos aparatos tecnológicos. Josef Svoboda, cenógrafo, conhecia as experimentações precoces com projeções realizadas na República Tcheca. Suas pesquisas interdisciplinares, que se iniciam no Teatro Nacional de Praga, tiveram como resultado, entre outros, a invenção da *lanterna magika* e do *polyekran* (Figura 3) e aplicação dessas técnicas ao teatro. Jacques Polieri, arquiteto de salas de espetáculos, por sua vez, investe nos acontecimentos interativos, concebendo lugares, como o teatro do movimento total⁵ e, depois *ciberteatro* ou *cibercinema*.



Figura 3: Exemplificação da utilização das tecnologias lanterna magika (à esquerda) e polyekran (à direita).

Fonte: Disponível em: <<http://www.avantgarde-prague.com.br/sair-em-praga/concertos-e-espetaculos-em-praga/lanterna-magika/>> e <<http://www.teatroforma.lt/2012/03/vaizdu-invazija-arba-tustumos-formavimas-scenografijos-pionieriai/svoboda-polyekran-1958/>>.

Acesso em: 30 mar. 2014.

5. Conforme Isaacsson (2012, p. 16), trata-se de um espaço concebido por Polieri no intuito de compor magia cênica, “onde câmeras e projeções em vídeo se integram para a criação de cenas móveis e a imersão dos espectadores em projeções sonoras e visuais em 360°”.

As experiências de Svoboda e Polieri estão em intrínseca conexão com os caminhos explorados pelos processos criativos do teatro no século XXI. Enquanto o primeiro se concentra na exploração do material teatral de maneira multimidiática, utilizando projeções e tecnologias digitais, o segundo se concentra na hibridação espaço-temporal, trabalhando com a ideia de palco e plateia em movimento, tendo em vista, ainda, a perspectiva de ativar novos modos de realização dos espetáculos, através da inclusão das redes (internet), de projeções fixas e móveis, de cenas que transbordam do palco à plateia etc.

A tecnologia a favor da leitura crítica do mundo

Das imagens fixas ou filmadas projetadas nos espetáculos na década de 1920, que inseriam o mundo exterior à peça assistida, às captações diretas e outras tecnologias exploradas nas últimas décadas, que podem fazer o espectador mergulhar em acontecimentos íntimos alheios à presença dos atores, na mente dos personagens, ou em ações complexas de se levar à cena, mas viáveis cinematograficamente, percebemos a transformação do material artístico teatral em consonância com o aprimoramento dos aparatos tecnológicos.

Atualmente, a técnica permite que se criem, com muita verdade cênica, atores-espectros, fantasmas que não se sabe se reais ou ilusão, animações em corpos inanimados. Os planos de realidade se estabelecem através de imagens-artefato. O intérprete se multiplica graças à tecnologia. O olhar do espectador é convidado a contemplar imagens de diversas fontes, confrontá-las, questioná-las.

A experiência da recepção artística é modificada graças às tecnologias digitais, alcançando um novo patamar sensorialidade que independente de qualquer simbolização. As camadas de realidade são híbridas: vivida e visual. Estamos diante da telepresença, da vida artificial, dos androides, e não podemos negligenciar a invasão destas criaturas aos palcos. Se “todo ser que tem a aparência da vida sem ter vida remete a poderes extraordinários” (MAETERLINCK apud PICON-VALLIN, 2009, p. 331), há que se refletir sobre estes poderes e sobre a ideia de percepção a partir da tensão entre realidade biológica e realidade tecnológica.

Como espaço de reflexão crítica, o próprio teatro coloca seus atores e espectadores vivos diante de seus duplos digitais, holográficos, virtuais. Já é possível contracenar consigo mesmo no palco, diante do público, como quando um mesmo intérprete dá vida a irmãos gêmeos com o auxílio da tecnologia audiovisual. A execução da técnica ao vivo, de forma indetectável – o que, convém lembrar, pressupõe um intenso trabalho com a qualidade das imagens –, ressignifica a possibilidade das artes da cena de propor enigmas e deixar que o espectador com eles se intrigue.

A exploração das possibilidades artísticas proporcionadas pelas tecnologias é ativada através do diálogo entre os diretores – que conceberão as propostas a partir dos aparatos disponíveis – e dos técnicos especialistas nesses aparatos – que farão o estudo de viabilidade e a engenharia das cenas. Em outras palavras, os limites dessa parceria entre criatividade e técnica esbarram apenas em dois fatores: a existência da tecnologia para realizar o que se propõe e a disposição para que esse diálogo interdisciplinar ocorra eficientemente.

Considerações finais

Procuramos discutir, neste artigo, alguns aspectos que consideramos importantes para tratar das possibilidades de intersecção entre os processos criativos das artes, especialmente o teatro e o cinema, a partir do viés da tecnologia. Discorreremos sobre os questionamentos acerca da utilidade da arte e destacamos a importância da criticidade como elemento imperioso para que se estabeleça uma conexão entre arte e sociedade.

Chamamos a atenção para a evolução artística a partir do resgate das tradições históricas. Detectamos as possibilidades dos aparatos tecnológicos, tanto no que se refere à ampliação da preservação dos materiais produzidos quanto no que diz respeito à utilização dos mesmos na própria composição das obras de arte.

Demos especial enfoque à percepção das transformações sociais e estéticas graças à evolução tecnológica, e procuramos mostrar que a arte e a tecnologia estão em constante diálogo com o público e o contexto em que se inserem.

É preciso que examinemos com mais cuidado, portanto, o potencial artístico das imagens tecnológicas. As experiências têm mostrado que a dinâmica dessa relação tende a ser profícua e cada vez mais intensa. A utilização de aparatos tecnológicos nas artes das cenas pode vir a influenciar, inclusive, a própria linguagem teatral e o modo de se pensar a dramaturgia. Contudo, todo esse olhar para o futuro não deve encorajar, como dissemos, um desencontro entre tradição e inovação. A potência está justamente no diálogo.

Referências

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. **Enfoques tradicionales de la historia del cine**. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAVALIERE, Arlete Orlando. Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo. **Literatura e Sociedade**, n. 2, 1997: 119-125. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13885>>. Acesso em: 10 maio 2014.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Estúdio Nobel, 2007.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. **Artcultura**, v. 13, n. 23, 2012: 7-22.

MILANESI, Luís. **A casa da invenção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

PATRIOTA, Rosângela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos / Nouveaux mondes mondes nouveaux / Novo Mundo Mundos Novos / New world New worlds**, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org%22www.nuevomundo.revues.org/1528>>. Acesso em 10 maio 2014.

PEIXOTO, Fernando. Teatro de grupo: significado e necessidade. **Máscara Revista de Teatro**, Ribeirão Preto, SP, ano 1, n. 1, 1992: 1.

PICON-VALLIN, Béatrice. Tradições e inovações nas artes da cena. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9:319-332, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57415/60397>>. Acesso em: 27 maio 2014.

O gesto no cinema: Flusser, Agamben e Benjamin

Igor Alexandre Capelatto¹

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

Este artigo, através de uma análise semiopragmática, investiga o que aproxima ou distancia o espectador de um filme, tomando a liberdade de propor o *gesto* como signo comum entre todos os fatores que criam ou rompem estes vínculos; utilizando o conceito de Pausa segundo FLUSSER, dialogando sobre o hiato entre duas realidades, que se opõe (no caso, filme e espectador) e que se aproximam quando se constrói uma ponte sobre esse hiato, que é, senão, o espaço onde surge o gesto; o Gesto segundo AGAM-BEN, o qual propõe que, no cinema, o gesto enquanto reflexão e expressão é capaz de aproximar signos fílmicos e espectador, através de uma memória-corporal; e o cinema-psicanálise segundo BENJAMIN que propõe que o espectador vai a sala de cinema para se encontrar.

Palavras-chave: Cinema; Flusser; Agamben; Benjamin

Gestos estão submersos em ações

Por mais que conheçamos o modo de andar das pessoas em seus traços mais gerais, nada sabemos de seu comportamento na fração de segundos em que dão um passo. Embora nos sejam familiares, *grosso modo*, os gestos de pegar um isqueiro ou uma colher, pouco sabemos do contato real entre a mão e o metal, para não mencionar como nossos diferentes estados de espírito são capazes de mudar esse contato. Aqui intervêm a câmera e seus acessórios, subindo e descendo, cortes e closes, sequências longas ou rápidas, ampliações e reduções. Ela nos abre pela primeira vez o inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos revelou a experiência do inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 2012, p.30)

Quando pensamos sobre o que o cinema pode nos proporcionar enquanto construção imagética, observamos a sua capacidade de mostrar detalhes os quais nós não somos capazes de reparar ao visualizarmos uma ação. Um dos fatores que faz com que não identifiquemos esses detalhes, é a submissão ótica das ações. Ações são movimentos que alçam resultado, resultado enquanto alvo. O movimento gera um efeito ótico de continuidade que não nos permite perceber seu entremeio. O que Benjamin (2012) coloca é que a ferramenta e a técnica cinematográfica, a câmera e a edição, concedem a possibilidade de destacar esse instante, o 'comportamento na fração de segundos'². O que o cinema faz é colocar o comportamento em suspensão e, com

1. Igor Alexandre Capelatto - Mestre em Multimeios, Unicamp, doutorado em Multimeios, Unicamp. E-mail: capuccinoprod@gmail.com.

2. Ao falar desta capacidade de registro deste instante não perceptível pelos nossos olhos, não podemos esquecer, que antes do cinema, a fotografia (estática) já o fez, mas ao suspender este instante, a fotografia nos concede uma imagem estática, enquanto o cinema permite, com a câmera lenta, a repetição de planos e outros recursos, reter uma sequência gestual.

isso, dilatar o gesto. O registro daquele instante do gesto que não somos capazes de ver sem o advento da câmera ou da edição torna-se tão fascinante que acaba por si só, dominando aquela sequência fílmica. É o que fica marcado na nossa memória. Por mais que este instante elevado do gesto ainda esteja em movimento, ele, ainda assim, causa uma sensação de pausa, é como se extraíssemos um *frame* ou um seguimento de *frames* da sequência e o congelássemos. E nossa mente faz isso.

Para Flusser (“Da pausa”, s/d, p.2-3) pausa é o hiato entre duas realidades, que se opõe. Se opor não no sentido apenas de antônimos, de polos opostos, mas também no sentido de realidades (signos) desconexas. A imagem em movimento, registra a ação na tela do cinema. Ela é apenas uma ordem de com começo e fim que dispersa no tempo-espço fílmico. Ela fica no passado da trama, uma sensação de ‘já aconteceu’. Mas o que a personagem vivencia nesta ação? Quais os sentimentos esta ação está sugerindo? Para compreender este afeto, essa emoção, o espectador necessita do instante auge do comportamento entre o início e término da ação, ele necessita experimentar a pausa. É na pausa que dar-se-á o ápice do gesto. E o gesto máximo na pausa, criará a conexão entre as realidades supostamente opostas: entre o filme e o espectador.

A sensação máxima do gesto causa no espectador uma relação de equivalência, mesmo que a personagem não seja humana, ela expressa algo que nos toca, cria vínculos. Flusser (2014, pp.16-17) coloca que gesto é a movimentação de partes do corpo humano, de certa forma, o gesto é a impressão da movimentação humana. É identificar na personagem (reforçando a ideia de que essa personagem pode ser um animal, como em *Planeta dos Macacos*, um robô, como em *Eu, Robô*, um objeto como *Rosebud*³ em *Cidadão Kane*) o comportamento humano e identificar-se na personagem, como um mergulho no espelho, visto que o espectador vai ao cinema para encontrar-se, e podemos assim dizer, encontrar-se no gesto, uma vez que “gestos são movimentos pelos quais se manifesta uma maneira de estar no mundo” (FLUSSER, 2014, p.111).

Então, posto que a sociedade reflete em suas produções esse ambicioso crescimento social, numa corrida desenfreada de ações, podemos estabelecer que o que destaca um filme dentre tantos outros, é senão a presença da pausa, e com ela o gesto. Agamben (2015, p.21) coloca que “no cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda”. Talvez, por essa razão, o espectador encontra-se no cinema. O gesto mostrado no filme, reflete aquilo que o espectador ‘não mais encontra’. É a expressão que lhe dá conforto, segurança, esperança. No cinema é permitido gritar, chorar, sorrir. O avanço acelerado da sociedade (a tecnologia e a informação) faz com que o ser humano deixe de viver a pausa, ele não para, está em constante ação, e desta forma não encontra o gesto. Muitas vezes, a ação é tão intensa que o gesto deixa de existir. O cinema, como descrevemos, faz essa pausa, resgata o gesto.

Mas apenas uma expressão gestual basta para existir o gesto no cinema? Para Agamben (2015, p.24), em relação aos movimentos corporais “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal”; ele reforça a observação de Varrão (ibid, p.23), diferenciando o fazer (*facere*) do agir (*agere*). Ambos são gestos, mas em terrenos distintos: um está no ato da *poiesis* e o outro no da *práxis*. Ambos estão criando, mas o fazer está no âmbito da instrução e o agir no ser instruído⁴. No cinema, o gesto é a composição entre o fazer (o roteiro) e o agir (a interpretação corporal e o enquadramento dado pela câmera).

Para que possamos respirar a pausa, é necessário que além do comportamento, haja a história, e que ambos estejam entrelaçados. Quando você assiste a um filme, não é apenas a expressão marcante da personagem na pausa do gesto que a eterniza. Você se lembra dela porque ela suspendeu-se no tempo-espço fílmico, mas manteve-se conectada a narrativa dramática do filme. O olhar do robô Sonny em *Eu, Robô* (PROYAS, 2004), demonstra sua capacidade de não somente de agir e mas também de fazer (ele se torna autônomo) e essa expressão somente torna-se permanente, por estar agregada a trama. Na história do filme, robôs são criados

3. Em *Cidadão Kane* (WELLES, 1941), *Rosebud* é um enigma ao longo do filme, nunca é mostrado. Seu gestual enquanto imagem fílmica não existe, mas nas palavras da personagem Charles Foster Kane e do jornalista Jerry Thompson, o gesto de *Rosebud* se faz presente. Há detalhamentos emocionais que criam comportamentos a cerca de *Rosebud*, os quais podemos de certa forma imaginar, concretizar imagem em nossa mente, mesmo que não saibamos se *Rosebud* é uma pessoa ou objeto.

4. Quando falamos em instruir e ser instruído, no cinema, remetemos ao roteiro, ele é o guia que instrui o câmera, o ator, etc. Ele está no âmbito do fazer, desta forma, não é texto interpretável, mas texto já interpretado, ele não intui, ele instrui. E ele direciona a imagem. Segundo Flusser, “[...] os roteiros são um duplo engano: eles simulam ser textos, quando de fato são programas de imagens” (2010, p.150). Os roteiros guiam à imagem, mas não somente à imagem técnica; se há toda uma memória *éthos* (vide nota de rodapé 5) e corporal, é o gesto que o roteiro deve programar.

para servirem aos humanos, e ‘todos’ os robôs saem de fábrica iguais (produção em série), mas um detetive, ao investigar um assassinato, descobre que há um robô, Sonny, que rompe com a ‘lei’ e está agindo por conta própria (ele tem controle da própria ‘mente’, uma espécie de ‘livre arbítrio’). Em *O Planeta dos Macacos: a origem* (WYATT, 2011), observamos dois gestos distintos de Ceasar - a evolução da passividade (figura 2) para a agressividade (figura 3), que mostram sua transformação ao longo da trama: ele é um macaco que estava sendo usado como cobaia em um experimento científico para descoberta da cura de uma doença, torna-se o animal de estimação, amigo, do cientista (humano) que estava desenvolvendo a pesquisa e depois vira líder dos primatas rebelando contra os humanos. Ambas expressões imortalizam, e explicam como ‘gestos falam por si só’. Eis então a relação entre o comportamento e o enredo, que permitem que o gesto seja suspenso e nesta sensação de pausa fílmica fique registrado na memória ‘para sempre’.

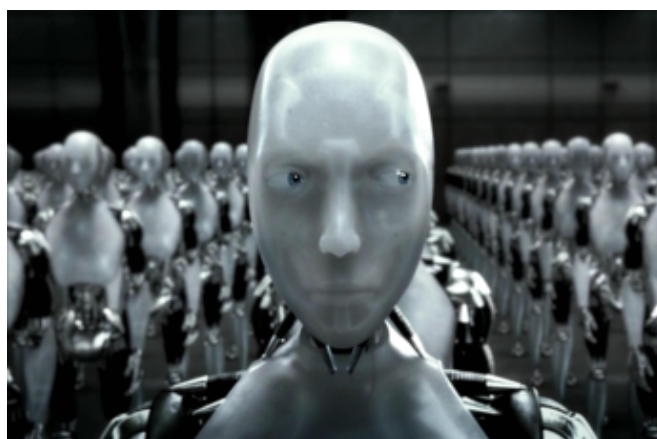


Figura 1: frame do filme *Eu, Robô* (PROYAS, 2004)

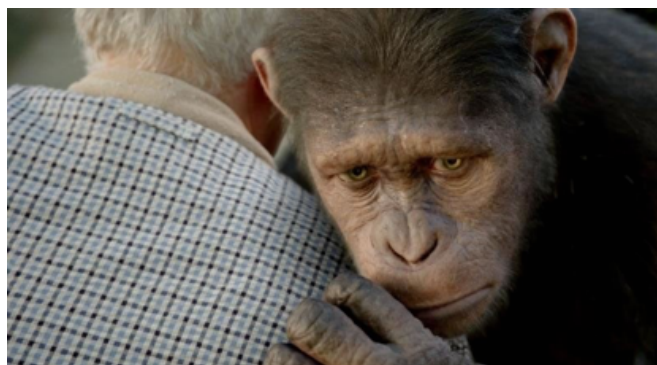


Figura 2: frame do filme *O Planeta dos Macacos: a origem* (WYATT, 2011)



Figura 3: frame do filme *O Planeta dos Macacos: a origem* (WYATT, 2011)

Gestus: ato memorável

Se gesto é, etimologicamente, ação, não haveria sentido diferenciar ação e gesto. No entanto, enquanto ação vem do latim *actio*, que designa *ato de colocar em movimento, de fazer, de realizar*; gesto vem do latim *gestus*, que significa *ato ou feito memorável*. Desta forma observamos que ação é uma palavra que podemos aplicar ao movimento, ao ato que inicia e termina, que transita de um ponto à outro, e que é passageiro, enquanto que gesto não esvaece, torna-se memorável. No cinema, a ação expira, esgota-se. O gesto, grava uma imagem imortal. Você talvez não lembre de como Sonny foge ou ataca o detetive Spooner, mas com certeza se lembra da expressividade emotiva de Sonny. No entanto, colocando desta forma, remetemos a sensação de que gesto é expressão corporal inerte, na sua maioria, facial (o olhar, o movimento dos lábios, a testa enrugada, a sobrancelha alta ou baixa), todavia, gesto é ato, e ato vem do latim *actus*, que traduz-se como *algo que se fez ou esta se fazendo*. Algo no sentido de atitude, e atitude não necessariamente ligada à expressão emotiva-facial. Gesto é, assim, entendido como qualquer movimento que diferente da simples ação, não apenas acontece, mas se representa algo além do movimento, e eterniza-se. Como o osso arremessado em *2001: uma odisséia no espaço* (KUBRICK, 1968).



Figura 4: frame do filme *2001: uma odisséia no espaço* (KUBRICK, 1968)

Mas por qual motivo estamos investigando o gesto como caráter aproximador entre espectador e filme? Muitos fatores estão entrelaçados na construção destas relações: suas presenças criam vínculos, a ausência, distanciamento. Categoricamente não é possível afirmar que há um signo comum que unifique todos os fatores, do tipo, esta imagem é marcante por causa de determinado elemento e este mesmo elemento determina porque a trama de outro filme tornou-se eterna na memória dos espectadores, uma vez que lidamos com variáveis de níveis distintos: do texto, da imagem, do som, da poética, da técnica e assim por diante. Todavia, se fosse possível determinar um coeficiente comum, arrisco-me a afirmar que seria o gesto. O gesto porque ele é como uma assinatura, uma carimbo, ele registra-se na memória, instaura-se como elemento representativo do filme.

Uma vez sendo o filme relação entre *facere* e *agere*, em todas as suas camadas objetivas e subjetivas, o gesto é elemento capaz de reafirmar o fazer e o agir. O ator não representa a ação, pois a ação é fluxo contínuo resultante de elo entre a ação que antecede o instante em questão e a reação posterior; ele representa o gesto, no ápice do instante. A câmera não registra o antes e o depois, a ação passa pela câmera, o que ela acompanha é o gesto. Podemos pensar em um *travelling*, por exemplo, que é um movimento de câmera em que ela se desloca no espaço, usualmente, acompanhando uma personagem. Supostamente, em um caráter técnico, a câmera segue a ação da personagem. No entanto, o conjunto da imagem registra não a ação, essa está em um plano de senso tão comum que não desperta atenção, como se estivesse num alicerce ao subsolo, oculto, apenas servindo de suporte para a estrutura arquitetônica – paisagismo e design – que vão aparecer e registrar na memória. Em *Os Incompreendidos* (TRUFFAUT, 1959), um *travelling* acompanha Antoine por quase 80 segundos, quando o garoto foge de um reformatório. O

que vemos não é a corrida, a fuga, Antoine correr por ruas, bosque, pular cercas, mas sim a apatia do personagem, sua busca pela liberdade⁵.



Figura 5: frames do filme *Os Incompreendidos* (TRUFFAUT, 1959)



Figura 6: frame final do filme *Os Incompreendidos* (TRUFFAUT, 1959)

A identificação que fazemos com o gesto no filme, é refletida por uma memória-corporal, ou seja, como coloca AGAMBEN (2015, pp.19-25), o gesto não é traduzido por palavras ou ações que sucedem-no, mas, por uma identificação dele próprio, o gesto é expressividade corporal que traz significância por si só. Imagine um par de mãos que bate palma, se bate aceleradamente, percebemos a euforia, a alegria de alguém que se emocionou, se o faz pausadamente e intensificando o ruído do bater, entendemos a conotação do cinismo. No entanto, memória-corporal depende de uma cultura político-social: gestos refletem uma sociedade, e tal qual, regida por tradições e leis. Sendo assim, o gesto entendido através da memória-corporal, não está ligado apenas à imagem.

5. Esta cena de aproximadamente 80 segundos em *Os Incompreendidos* (TRUFFAUT, 1959) faz parte da sequência final do filme. Por pertencer à um movimento artístico chamado *Nouvelle Vague*, o qual, dentre outras características, prioriza a poética das construções de planos e enquadramentos e reforça através da imagem a estrutura metalinguística, outro tópico admirado pelos cineastas da *Nouvelle Vague*, a sequência, e por assim o filme, termina com um plano congelado de Antoine correndo. Truffaut assim, reafirma a pausa e desta forma reconsolida o gesto.

O elemento do cinema é o gesto e não a imagem

O elemento do cinema é o gesto e não a imagem. Uma vez que tem o seu centro no gesto e não na imagem, o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política (e não simplesmente àquela da estética). [...] O gesto abre a esfera do *éthos* como esfera mais própria do homem. (AGAMBEN, 2015, pp. 22-23)

Quando falamos na suspensão dos *frames*, congelar a imagem, ou reter a imagem na memória, fica a ideia da imagem fílmica, ou seja, da fotografia do filme, a imagem que está 'impressa', reproduzida na tela do cinema (ou nos aparatos digitais), no entanto estamos discursando sobre a imagem que se articula na nossa mente: a imagem resultante do gesto expresso no filme. Essa imagem que é carregada de signos culturais, que infere a nossa memória imagética subjetiva e corporal. O gesto mostrado no filme não nos atinge pela sua imagem 'impressa', mas pelos significados e referências que ela gera e que nos afetam.

Gestos assim, podemos dizer, são resultantes da associação entre o comportamento mostrado no filme e a vivência cultural a qual o espectador está submerso, abrindo assim, a esfera do *éthos*⁶ (carater moral: o conjunto de hábitos ou crenças que definem uma comunidade ou nação) como coloca Agamben (2015, pp.22-23).

Considerando então esta imagem que se forma na mente, associação entre *éthos* e corpo, posterior a percepção direta da imagem fílmica, é possível afirmar neste contexto, que a imagem manifestada pós gesto fílmico é autônoma, ou seja, não é um espelhamento imagético direto da imagem fotográfica do filme. De toda maneira, foi um gesto que expresso na tela gerou esse gesto-resultante.

Algumas vezes resultante de uma imaginação simbólica, outras de uma lógica racional que cria uma espécie de ilusão-gestual⁷. É o clássico caso de *Psicose* (HITCHCOCK, 1960) em que na cena que Norman Bates assassina Marion, vemos o gesto de pavor de Marion, o gesto premeditado do assassinato (a mão de Norman com uma faca) e o sangue escorrendo ralo abaixo. Uma sequencia cuja montagem (cortes de planos) que não revelam o instante exato da faca ferindo o corpo da vítima. A potência dos gestos⁸ revelados é tamanha, que a memorável cena é capaz de criar no espectador a impressão de ter visto na tela do cinema o gesto do corte da faca na pele de Marion. Mas não, esta imagem suspensa numa pausa eternizada é apenas fruto deste processo de ilusão-gestual.

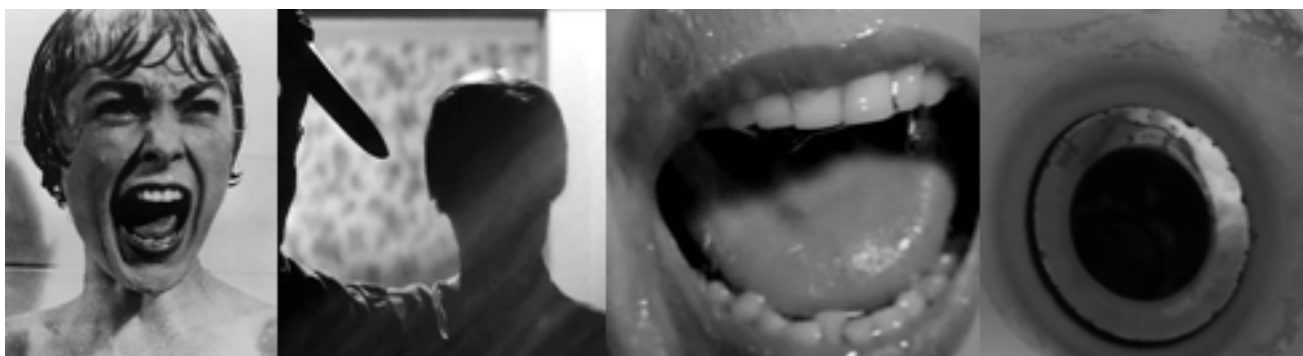


Figura 7: frames do filme *Psicose* (HITCHCOCK, 1960)

O cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Traum und Nacht*, de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor. (AGAMBEN, 2015, p.23)

6. Devemos considerar o fato de *éthos* define também o comportamento corporal: modos de sentar, caminhar, deixar, comer, cumprimentar etc.

7. O termo que propus utilizar, *ilusão-gestual* tem uma analogia com ilusão ótica, porém, não se limita a imagem, incluindo assim a ideia de corpo sensível (sensações) e o *éthos*.

8. No caso específico desta cena em *Psicose* (HITCHCOCK, 1960), o recurso da repetição foi utilizado como potencializador do gesto.

O significado da imagem deixa de ter função determinadora de comportamento, não basta a imagem para elucidar uma significação. O simples rosto indolente de Marion, ou o plano detalhe da faca na mão de Bates não configuram significado algum, exceto, o de principiar uma ação. Mas o rosto munido de emoção de Marion ou o comportamento aterrorizante de Bates conduzem sentido. O elemento representativo não é a 'estética' da imagem, talvez a forma da imagem (sua composição⁹) mas o gesto que nela está embutido. A imagem passa a ser apenas uma das ferramentas utilizadas para elucidar o gesto. Utilizadas pelo diretor, que podemos inferir sobre a observação de Agamben (a cerca do pensamento de Beckett) é quem tem a capacidade no âmbito da criação-produção fílmica de conceber os vínculos entre filme e espectador. De conceber gestos.

Como funciona o processo de identificação quando não há suspensão do gesto? Tira-se o gesto, sobra a técnica. Tira-se o gesto, sobra a imagem, uma 'imagem vazia'. Um filme sem gestos, por uma falha na montagem, ou porque o ator não 'expressou' gesto algum ou ainda porque o comportamento mostrado não fez vínculo com a trama¹⁰ é um filme vazio. Não estamos dizendo que o filme tenha que ter signos e mais signos, que tenha que ser um filme 'para se pensar', mas que sendo um filme analítico ou uma simples comédia de entretenimento, o que vai fazer com que o filme não seja vazio é o gesto. Todavia, o gesto por ser resultante da soma entre *éthos* e corpo, é algo particular, ou seja, o que punge em um espectador, não necessariamente punge no outro. O gesto que vai atingir um espectador no Oriente Médio por exemplo, não é o mesmo que vai atingir na América. Assim, a grosso modo, o gesto memorável é instruído de acordo com o público-alvo a ser atingido.

O cinema é subjetivo

Por meio de grandes planos, do foco em detalhes oculto nos objetos familiares e da investigação de ambientes comuns graças à direção genial da câmera, o filme amplia a visão sobre as coerções que regem nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo de ação enorme e insuspeitável! (BENJAMIN, 2012, p. 29)

Podemos então dizer que ensaiar sobre o gesto e identificá-lo nos filmes é um exercício um tanto particular, assim como qualquer estudo que analise subjetividade. E o cinema é subjetivo. Certo que seja impossível, desta maneira, levantar regras e técnicas absolutas para elaboração fílmica; no entanto, torna-se cabível tomar liberdade de criar regras subjetivas¹¹, assim como outrora cineastas e teóricos do cinema o fizeram (e fazem), como por exemplo, Vertov e Eisenstein que propuseram que seus glossários técnicos provinham de experiências particulares, da própria vivência de cada um, sem pretensão de serem regras¹² universais, desta forma não sendo normas, mas sugestões de significâncias fílmicas. Enfim, o que me punge ao falar em gesto no cinema, é que o gesto encontra-se em conexão com todos os campos do cinema, com todas as camadas internas do filme (sua estrutura) e com as camadas externas através do espectador. O gesto está representado na fotografia, na trilha sonora, em um diálogo e assim por diante. E que o gesto é elemento que permite a pausa e a conexão entre o filme e o espectador. E, desta forma, através do gesto, encontramos relações entre filme e espectador, fazendo um recorte que permite identificarmos signos que aproximam ou distanciam o espectador do filme.

9. Para elucidar o gesto como signo prevalecente da imagem (deixando a composição da imagem apenas como ferramenta técnica) basta observar quanto eternas e por que não em mesmo patamar ('hierarquia cultural') se encontram a *Monalisa* (que sustenta-se por regras clássicas da pintura renascentista) e *Guernica* (que rompe com as 'normas' clássicas do desenho e da pintura).

10. Neste caso, talvez seja a *falha* em programar imagens técnicas e não imagens gestuais que gere o distanciamento entre o espectador e o filme (vide nota de rodapé 3)

11. O que venho a intitular *regras subjetivas* se aproxima de uma metodologia semio-pragmática de Roger Odin (vide ODIN, Roger. "Filme documentário, leitura documentarizante." Significação: Revista de Cultura Audiovisual 39.37 (2012): 10-30.

12. Ainda, ao falar em regras, é importante lembrar que numa visão *kantiana*, até mesmo a ideia de regra dos terços aplicada na pintura e na fotografia (por conseguinte no cinema), não seria universal, eis que ela segue um padrão harmônico, ainda que pareça ao longo da história da arte, que seja um modelo dominante, segue um protótipo estético regado por uma sociedade específica, referenciada por uma cultura particular (uma vez que por fatores sociais, cartográficos, etnológicos etc, seja improvável a existência de uma cultura universal).

Arrisco-me numa breve conclusão dizer que gesto é cultura (por isso é particular), assim sendo, é o elemento representativo da imagem, é o elemento da suspensão, da pausa, é o comportamento com o qual nos identificamos, é a mais pura sensação; e que o gesto seja o signo capaz de permear na região que Flusser (2007, p.44) chama de perigosa, e que aventuro dizer, é a região da pausa, da suspensão, do abismo que existe entre filme e espectador.

Cultura não é questão de chuva (seja controlada e programada ou não), mas é questão da sensação que provoca nos que a observam pela janela. Em outros termos: se observo a chuva pela janela, vejo que a única justificativa de engajamento em cultura é aumentar o terreno da liberdade (aumentar a sala a partir da qual observo a chuva). A chuva ensina que a dignidade humana não se resume na luta contra a natureza. Há, entre natureza e cultura (entre chuva e sala), uma região eticamente neutra, mas potencialmente perigosa, a região da programação isenta de valores. (FLUSSER, 2007, p.44)

Referências

AGAMBEN, G. **Notas sobre o gesto**. In: FREITAS, R., GARCIA, D. e IANNINI, G.. Artefilosofia. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FLUSSER, Vilém. **A escrita: há futuro para a escrita?** 1a. Edição. São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Da pausa**. Disponível em: www.flusserbarsil.com/art320.pdf, acesso em: 15 de setembro de 2015.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Natural:mente**. São Paulo: Annablume, 2007.

Referências Filmográficas

HITCHCOCK, Alfred. **Psicose**. Título original: Psycho. Vídeo. DVD. PB. 109 min. Paramount, 1960.

KUBRICK, Stanley. **2001: uma odisséia no espaço**. Título original: 2001: a Space Odyssey. Vídeo. 70mm e DVD. Cor. 148 min. Warner, 1968.

PROYAS, Alex (dir.). **Eu, Robô**. Título original: I, Robot. 35mm e Vídeo. DVD. Cor. 115 min. Warner, 2004.

TRUFFAUT, François (dir.). **Os Incompreendidos**. Título original: Les quatre cents coups. Vídeo. DVD. Cor. 99 min. Les Film du Carrosse e Sédif Productions, 1959.

WELLES, Orson (dir.). **Cidadão Kane**. Título original: Citizen Kane. Vídeo. DVD. PB. 119 min. RKO radio Pictures, 1941.

WYATT, Rupert (dir.). **Planeta dos Macacos: a origem**. Título original: Rise of the Planet of the Apes, . Vídeo. 35mm e DVD. Cor. 105 min. Fox, 2011.

O ator na telona: a trajetória do artista cênico na construção cinematográfica

João Carlos de Oliveira Júnior¹

Alessandra Brum²

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O presente artigo busca tecer um panorama sobre o trabalho do ator no cinema, sobretudo no que diz respeito ao seu processo de preparação – tema relativamente novo no Brasil e carente de estudos específicos. O texto se desenvolve a partir de pensamentos que discutem a construção da lógica cinematográfica, utilizando-se de autores como Vsevolod Illarionovich Pudovkin, Andre Bazin e David Bordwell, entre outros. Parte-se da questão da mediação tecnológica que incide sobre o trabalho do ator, tanto em sua preparação quanto nas filmagens – assunto já desenvolvido por Pudovkin em 1933 com a publicação de “O ator no cinema” – e que modifica de maneira relevante aspectos de sua performance. Na sequência são abordados diferentes casos: o *Star System*, alimentado pelos *pictures personalities* e pelo avanço das adaptações do Sistema Stanislavski em Hollywood – exemplos como Lee Strasberg, Sanford Meisner, David Mamet e Judith Weston; o neorealismo italiano marcado pela inserção de não-atores, fato recorrente na atualidade do cinema brasileiro com os trabalhos de Fátima Toledo; no Brasil, o novo paradigma formado a partir da redefinição o papel do *coach*, que o desloca da carreira do ator para o processo de construção individual. Por fim, nos debruçamos sobre as atuais técnicas empregadas na preparação do elenco buscando compreender o atual contexto deste processo. Ao analisar os métodos empregados pelos profissionais da preparação, eventualmente se faz necessário recorrer a teóricos primários de preparação, os quais pertencem ao campo do Teatro. Tal abordagem se faz necessária para que se possa compreender a necessidade da adaptação das técnicas e as interferências geradas sobre o trabalho do artista cênico em sua performance. Destaca-se, ainda, que o atual artigo é parte do estudo que compõe a dissertação de mestrado desenvolvida pelo discente sob orientação da Prof. Dra. Alessandra Brum, cujo objetivo geral é realizar um mapeamento das técnicas de preparação de atores aplicadas às telenovelas da TV Globo.

Palavras-chave: Cinema. Preparação de atores. Interpretação.

Introdução

A práxis do ator ganha nova configuração com o advento cinematográfico. Antes, restrito aos palcos teatrais, munido de amplos volumes vocais e larga expressão corporal, o artista cênico vê-se diante de um novo modelo de atuação. Luiz Carlos Maciel, em seu artigo “O ator e o novo realismo do cinema” (1966), discute

1. Mestrando do PPG em Artes, Cultura e Linguagens – Linha de Pesquisa Cinema e Audiovisual – do Instituto de Artes e Design – Universidade Federal de Juiz de Fora, email: joaotaero@gmail.com.

2. Orientadora do trabalho. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

inúmeras questões relacionadas ao ofício do artista cênico mediante a nova práxis cinematográfica, destacando, sobretudo, a aplicabilidade do Sistema Stanislavski. O autor chama a atenção para o fato de, agora, o ator ser controlado pelo meio, ao invés de controlá-lo, como acontecia no ambiente teatral (1966, p. 59). Além de reconfigurar o corpo do ator para as novas configurações técnicas, demais fatores interferem diretamente na execução de sua performance. O cinema evoca a necessidade de adaptar uma técnica – antes voltada para o realismo estilizado do teatro – para um padrão naturalista; de contracenar sem a presença do *partner*; de dominar técnicas de dublagem utilizadas no processo de pós-sincronização, ou mesmo seguir rigorosamente marcações espaciais que implicam em alterações específicas no que diz respeito ao enquadramento e fotografia.

O ator deve saber adaptar exatamente seu comportamento perante a câmera de filmagem, segundo as exigências das diversas tomadas [...] saber representar trechos afastados, separados por qualquer espaço de tempo, cabendo a conexão dos mesmos somente ao diretor, que é o único capaz de imaginar o futuro do filme completamente realizado (PUDOVKIN, 1956, p. 40)

Vsevolod Illarionovich Pudovkin foi um dos primeiros diretores a repensar a atuação mediante o aparato tecnológico. Em “O ator no cinema” (1956), o autor lança olhar sobre pormenores que caracterizam o trabalho do ator a partir da mediação da câmera. Mediação esta que, para a pesquisadora Isabel Orofino (2009, p. 1), constitui a principal diferença no trabalho do ator. Em suas pesquisas, a autora aponta que, embora a técnica de preparação não se altere de maneira significativa, reconstruindo sistemas, sua aplicação é remodelada para cada linguagem ao explorar novos conceitos que não eram demandados pela abordagem teatral da atuação.

Neste ponto, o teórico do cinema David Bordwell intervém afirmando que no início do cinema falado, “os estilos de atuação ficavam mais rudes. [...] Confrontando com o que só podia parecer uma completa regressão à teatralidade” (2013, p. 56). Se isso de fato aconteceu, em pouco tempo a regressão foi superada. Nos Estados Unidos, a crescente demanda por estilos próprios de atuação deslocou inúmeros profissionais da Broadway para Hollywood. A solidificação da indústria cinematográfica abriu novos campos de trabalho e pesquisa para profissionais da área que se dedicavam a entender como funcionava a nova dinâmica e quais processos poderiam ser desenvolvidos para sanar as dificuldades enfrentadas pelos artistas neste período.

Este artigo dedica-se a fazer um breve panorama do trabalho do ator no cinema ao debruçar-se sobre períodos significativos da história do cinema. Trata-se de um estudo exploratório realizado a partir de pesquisa bibliográfica que, de acordo com Gil (2002, p. 44) “é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. A leitura desenvolvida é de caráter interpretativo que “fixa-se nos dados, [...] e vai além deles, mediante sua ligação com outros conhecimentos já obtidos” (idem, p. 79). Respeitando a ordem cronológica dos fatos, são apresentados: o advento do modelo *Star System* do cinema americano; as adaptações do Sistema Stanislavski para a cena cinematográfica; o neorealismo italiano e a exploração da categoria do não ator; e a convergência desses processos no panorama do cinema brasileiro.

Star system: primeiras experiências de preparação

Os filmes de Hollywood muitas vezes têm a aparência do estúdio que os produziu [...] por causa da política do estúdio [...] e, é claro, devido à presença do plantel de astros, para o qual o material era muitas vezes comprado. (KAEL, 2000, p. 134)

A hegemonia hollywoodiana no cinema não está ligada apenas à qualidade técnica de suas películas. Desde o início de seu desenvolvimento, o cinema em Hollywood dispensou atenção especial à preparação de artistas. O conceito de *Star System* surge do *modus operandi* dos estúdios que sempre exigiu a presença de personalidades interessantes, como aponta Maciel (1966, p. 56).

Uma relação intrínseca era desenvolvida entre os estúdios e os atores: os estúdios atrelavam sua imagem a dos artistas e, portanto, ditavam o modo de vida de seus contratados, cuidando de sua imagem social e, em contrapartida, garantiam subsídios para uma vida de alto padrão. Por outro lado, os atores submetiam-se ao controle dos estúdios através de contratos de exclusividade que incluíam cláusulas de cunho pessoal. Nasce aí um modelo ideal de ator/personagem, que atua diretamente na carência das massas (PAULA, 2001, p.25), fato que pode ser observado em um viés duplo: primeiramente, temos o protagonista fílmico apresentado com suas carências e deficiências, um ser passível de erros e que se vê diante da necessidade de fazer escolhas, tal como um indivíduo do cotidiano. A construção desse tipo de personagem provoca na audiência o sentimento de catarse, desencadeando um processo de identificação que fideliza o espectador à figura do artista e, conseqüentemente, ao estúdio. Num segundo aspecto, constrói-se um modelo de personagem de alto apelo sexual, convertendo o artista em objeto de desejo, hábitos, regras de comportamento e padrões estéticos, atuando como “espelho” para indivíduos que desejam se assemelhar aos astros. Através deste duplo processo, garante-se o sucesso e a rentabilidade das películas.

Assim sendo, os filmes desta época foram apelidados de *pictures personalities*, devido à associação direta entre personagem e ator, levando os espectadores a acreditarem que os artistas interpretavam suas realidades pessoais na tela, tais quais eram idealizadas nas revistas de celebridades editadas sob influência dos estúdios. Pudovkin, (1956, p.107) evidencia tal prática ao afirmar que no cinema, ao contrário do teatro, era comum encontrar atores que representavam apenas a si mesmos. Assim aconteceu com James Dean, Marlon Brando e Marilyn Monroe, entre tantos outros. Os astros tornam-se modelos que serão seguidos por toda uma classe social, assegurando o ritmo da produção industrial (PAULA, 2001, p.22).

Para auxiliá-los, surgiu a figura do *coach*, responsável por conduzir o trabalho do ator segundo as demandas estabelecidas pelos novos personagens, desenvolvendo as nuances requeridas por cada um deles. Cabe a ele, segundo as diretrizes do diretor e do produtor, preparar as faculdades criativas do artista para o desenvolvimento pleno da personagem. O trabalho de criação é compartilhado por ambos através de um processo que envolve observação, experimentação e descobertas – tanto do ator quanto da personagem. Habitualmente, o mesmo *coach* acompanhava o ator em toda sua carreira. O mentor de Dean, Brando e Marilyn era Lee Strasberg, um dos fundadores do *Actor's Studio*.

A compreensão do *Actor's Studio* é fundamental para entender o processo de preparação realizado no cinema americano. É a partir dele que o Sistema Stanislavski se dissipa por toda a América, criando um estilo próprio de atuação intimista (SELDES, 1924 apud BORDWELL, 2013).

Sistema Stanislavski: desdobramentos na cena cinematográfica

Métodos desenvolvidos para atores de teatro foram adaptados para o cinema, com maior ou menor sucesso, e fazem parte do repertório de muitos realizadores. O mais completo método de interpretação para teatro foi criado por Stanislavski. [...] A sua mais famosa adaptação foi executada por Lee Strasberg, no Actors Studio. (GERBASE, 2007, p.10)

Constantin Stanislavski fundou o Teatro Popular de Arte em Moscou no ano de 1897 e lá desenvolveu a proposta de um sistema de interpretação que revolucionaria as Artes Cênicas. Stanislavski viajou com sua companhia pela Europa e Estados Unidos entre os anos de 1922 e 1924, o que contribuiu para a difusão mundial de seu método. Em 1925 publicou “Minha vida na Arte”, uma espécie de autobiografia que narra a trajetória de sua carreira; posteriormente, em 1936, publicou nos Estados Unidos “A preparação do ator”, na ocasião traduzido por Elizabeth Hapgood, e que foi editado em seu país natal somente em 1938. O segundo volume da série, “A construção da personagem”, foi lançado treze anos depois. O primeiro trata sobre o trabalho interior do ator; o segundo sobre aspectos interno – seu trabalho corporal; o terceiro e último volume do estudo proposto por ele, “A criação do papel”, discorre sobre a preparação de papéis específicos, aplicando a teoria descrita nos

livros anteriores, e alguns novos conceitos. Stanislavski foi pioneiro não apenas no desenvolvimento de um método, como também ao organizar uma publicação que garantisse a difusão mundial de suas ideias.

“Coube a Stanislavski a importante tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e de explicar ao ator contemporâneo como agir no momento da criação ou da realização” (GONÇALVES, 1999 in STANISLAVSKI, 2002, p.8). É Stanislavski quem vem inaugurar um sistema de trabalho aplicado às Artes Cênicas: um conjunto de técnicas que visam nortear o trabalho do ator e dar-lhe segurança durante o processo criativo. É ele também quem institui a figura do diretor-preparador no processo de criação cênica. São inúmeros os procedimentos e exercícios descritos pelo autor ao longo da trilogia.

Segundo o autor, durante a representação, ator lança mão de suas próprias emoções em prol da personagem. Ele deve viver a si mesmo no palco, adaptando-se às circunstâncias do roteiro. É a vida do ator que dá forma à da personagem. A isso Stanislavski chama de a pessoa no papel. Não é possível traçar um limite entre essas duas entidades. Há aqui um processo de fusão. O procedimento de resgate da memória afetiva é o principal elemento que confere veracidade à interpretação e que desencadeia o processo de inspiração.

Richard Boleslavski, um dos mais brilhantes alunos de Stanislavski, mudou-se para os Estados Unidos na década de 1920, após a turnê realizada pelo grupo de Moscou. Instalou-se em Nova Iorque, onde fundou o *American Laboratory Theatre*, responsável por disseminar o Sistema Stanislavski na América. Com o desenvolver de sua função, Boleslavski vem a criar uma das primeiras ramificações do Sistema, a qual chamou de “As seis primeiras lições”, com ênfase nas ações físicas de Stanislavski. Essas lições compreendem, respectivamente: a concentração, a memória da emoção, a ação dramática, a caracterização, a observação e o ritmo.

É neste momento que Lee Strasberg entra em cena. Ele foi aluno de Boleslavski, a quem confere o caráter renovador da cena americana – seja no teatro ou cinema – através da introdução do Sistema Stanislavski no país. Foi a partir dos estudos que fez com Boleslavski que Strasberg começou a edificar o Método, responsável pela renovação no modo de condução do ator no cinema americano e que logo se espalharia pelo mundo inteiro. Como afirma o próprio Strasberg (1990, p.24), o Método é um desdobramento do sistema desenvolvido por Stanislavski que vem a contribuir com indicações de técnicas não alcançadas pelo diretor russo. A partir disso “o sistema de Stanislavski revelou-se então, o estilo de interpretação *par excellence*, para a tela. [...] O ator stanislavskiano, preparado, não apenas para ‘representar’ mas para ‘viver’ o seu papel, é o objetivo natural da fotografia animada” (MACIEL, 1966, p. 66).

Strasberg iniciou suas experiências como diretor no *Group Theatre*, onde trabalhou até assumir o cargo de diretor artístico do *Actor’s Studio*, onde finalmente traçou, ainda que involuntariamente, a figura do preparador. Através do *Studio*, Strasberg aprimorava o trabalho de atores profissionais através de exercícios que realizavam uma prática de flexibilização da personalidade do artista. Ele acompanhava a carreira desses profissionais, dando indicações para circunstâncias específicas de seus personagens. Instituiu-se definitivamente a figura do *coach*, responsável por treinar o ator em sua carreira artística.

Assim como Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler, Judith Weston, Harold Guskin, e outros, trilham caminhos de preparação pautando-se no sistema de Stanislavski, ainda que nem sempre confluentes. Todos esses profissionais buscam dar suporte ao trabalho do ator que se efetiva de maneira fragmentada, não apenas no sentido de continuidade de ação, como também de repetição e cronologia do roteiro. Aprimoramentos dessas técnicas se fizeram necessários para preparar o ator e deixá-lo apto para o exercício de sua função mediante a configuração logística se estabelece a partir do cronograma de uma produção e da mediação tecnológica existente no campo audiovisual que o difere do teatro. O Sistema Stanislavski, base para todos esses métodos, desperta no ator o senso criador, estimula sua inspiração, o que leva Pudovkin (1956, p. 115) a afirmar que sua aplicação é ainda mais adequada para uso de atores cinematográficos.

Neorrealismo italiano e o não ator

Muitos dos melhores filmes neorrealistas italianos tentaram provar [...] que a câmera é capaz de transformar, em princípio, qualquer pessoa num personagem de ficção. [...] A partir dessas experiências, muitos realizadores defendem mesmo – e até hoje! – a utilização de atores amadores (ou não-atores). (MACIEL, 1966, p. 54)

Se o Star System norte-americano primava pela profissionalização dos atores, o neorrealismo italiano, por sua vez, defendia a performance de não atores. Cyro Siqueira (1954, p.3), em sua “Revisão do método crítico”, nos coloca que o neorrealismo italiano surgido no período pós-guerra ligava-se com exatidão a conceitos do realismo verista. Apreende-se que, além do uso de não atores, a estética neorrealista preconizava uma realidade não estilizada com o uso de locações e cenários urbanos ao invés de estúdios, câmera na mão e temática cotidiana tomada de maneira não ficcional, como aponta Fabris (2006, p. 207).

A opinião quanto ao uso de não atores é contraditória, mesmo na época. Pudovkin (1956, p. 121), sobre esse aspecto, opina que o trabalho com o não ator a partir de ensaios, por exemplo, é inviável. A preparação do pseudo-ator neste sentido resultaria em uma atuação forçada de gestos mecanizados e excessiva preocupação. Sendo assim, a esperada atuação naturalista seria negativamente influenciada pelo deslocamento do indivíduo de seu ambiente cotidiano para uma situação ficcional que desencadearia um novo padrão de comportamento diante da câmera. “É preciso opor-se energicamente à idéia de que um não-ator possa desempenhar um papel grande e complicado num filme. [...] De certo modo, portanto, mesmo o ator não profissional deve seguir as indicações do diretor e, em outro termos, deve representar” (PUDOVKIN, 1956, p. 108-109). O pensamento de Pudovkin ainda encontra eco em pensamentos atuais: Nikita Paula (2001, p. 110), cujo estudo concentra-se no trabalho do ator no cinema brasileiro, reconhece que a performance de um não ator pode ser satisfatória em um ou dois filmes, mas certamente deixará a desejar quando lhe exigirem determinados comportamentos.

A presença da câmera na rua, longe do formalismo do estúdio é outro fator determinante para a inserção de atores não profissionais nas películas neorrealistas. Ao deslocar a produção para uma locação real, por muitas vezes o diretor munia-se dos populares para a figuração ou desempenho de papéis menores. O pressuposto para o trabalho com não atores é que a ausência de técnicas de interpretação e ideias pré-fabricadas confeririam ao intérprete maior liberdade e naturalidade na representação, desde que estivesse familiarizado com a presença da câmera. Neste sentido, para o crítico Andre Bazin (1962 *apud* Fabris 2006), a questão principal do neorrealismo não está ligada à presença de um ator ou de um não-ator. O argumento central desta corrente é um cinema sem interpretação baseado na relação de identificação entre intérprete e personagem.

Ao discutir o Neorrealismo italiano, Mariarosaria Fabris (2006, p. 2013), além de questões estilísticas, levanta a hipótese de que o uso do não ator pelo neorrealismo italiano também poderia estar ligado a fatores econômicos de produção, haja vista a escassez de recursos financeiros, tomando em consideração a recessão do período pós-guerra.

Brasil: o vôo míope do ator

No cinema americano os atores ensaiam. Isso seria fundamental existir entre nós. Mas não existe porque nosso cinema é muito pobre (Walter Lima Jr. in PAULA, 2001, p. 78)

O cinema brasileiro sempre encontrou dificuldades para se estabelecer, seja pelo domínio do império cinematográfico americano, seja pelo rápido desenvolvimento da televisão no país, ou pela falta de uma sólida política nacional que assegurasse seu desenvolvimento. Todas essas questões são discutidas por Jean-Claude Ber-

nardet (2009) ao analisar a produção de cinema no Brasil, evidenciando seu caráter nacionalista no ensejo de participar do movimento mundial de modernização, embora carecesse de subsídios técnicos e financeiros para tal.

O conceito de *Star System* não se desenvolveu no cinema brasileiro, uma vez que a grande vitrine para as celebridades nacionais sempre foi a televisão, como aponta o cineasta Carlos Gerbase (2007, p. 22). A preferência da população pela ficção seriada televisiva alimenta a *affair* entre celebridades e emissoras em detrimento do cinema. A garantia de longos contratos e a exposição cotidiana proporcionada pela ficção seriada faz com que a maioria dos artistas inicie sua carreira na televisão migrando posteriormente para o cinema, realizando filmes entre um trabalho televisivo e outro.

Na mesma linha adotada pelos *coaches* americanos, que abraçaram o Sistema Stanislavski como proposta ideal para o treinamento do ator cinematográfico, no Brasil, Anselmo Duarte se destaca por sua proposta naturalista, dizendo que “o ator no cinema precisa viver a cena, não representá-la. [...] o ator tem que observar a vida, as pessoas na vida, basear-se nelas ou imitá-las para representar” (PAULA, 2001, p. 56-57). Tal afirmativa vem de encontro com o pensamento norte-americano desenvolvido, sobretudo, por Strasberg e Meisner: o ator deve viver a si mesmo adaptando-se às circunstâncias do roteiro que, por si, desenvolverão a personagem.

O trabalho com não atores também é comum no cinema brasileiro, sobretudo quando discutimos seu atual panorama. O maior expoente da preparação de atores no país é Fátima Toledo. A preparadora iniciou seus trabalhos em *Pixote, a lei do mais fraco*³, no qual preparou o menino de rua Fernando Ramos da Silva, na época com 12 anos, para o papel principal. Para ela, a função do preparador no Brasil é diferente. Em entrevista concedida ao jornalista Emílio Fraia, Toledo ressalta que o preparador americano ajuda o ator a “superar problemas específicos, como montar a cavalo, aprender um sotaque ou plantar bananeira” (2009, p.3), e que ela tem maior liberdade para discutir o roteiro com o diretor e estimular o ator a criar suas próprias cenas. “O preparador de elenco é um assessor da direção em relação aos atores [...] no sentido de deixá-los prontos, livres, para o diretor conduzi-los da melhor maneira possível” (TOLEDO in PEREIRA, 2012, p. 178). Embora lance mão de práticas não ortodoxas, a preparadora tem alcançado destaque no cenário nacional. Durante seus ensaios, Toledo, faz uma bricolagem de diversos métodos, buscando junto ao ator meios que possibilitem sua plena criação artística. Tal prática pode ser observada no discurso de Pudovkin no momento em que o diretor esclarece que seu “dever permanece, evidentemente, o de encontrar caminhos, formas e métodos de ensaios tais que nada tirem do filme quanto às suas possibilidades de amplo e rico desenvolvimento” (1956, p. 60).

Considerações finais

O cinema de ficção nasceu alimentado pela tradição teatral que, além de fornecer histórias, emprestou-lhe artistas e métodos de treinamento. Neste percurso, “podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis” (BAZIN, 2014, p. 85). Daí a necessidade de descoberta de uma linguagem própria que se constrói a partir da presença do ator mediada pelo aparato tecnológico que o cerca; atores que deixam de ser vistos no plano geral do palco teatral – no qual existe a necessidade de tornar expressivo todo seu corpo – para dar lugar a um palco fragmentado, lugar que suscita uma nova técnica de gestos, expressões e falas contidas, cuja tarefa de captação tais nuances não cabe exclusivamente ao olho do espectador, mas em primeiro lugar, ao olho da câmera.

No auge do *Star System*, grandes personalidades eram construídas com o intuito de alimentar o imaginário popular, garantindo assim a rentabilidade das películas e fidelização aos estúdios. Nessa época, as discussões sobre a construção da personagem ainda eram rasas, uma vez que os astros hollywoodianos eram conduzidos a papéis que se assemelhassem ao seu tipo – tipo este fabricado pelos próprios estúdios através da manipulação da imprensa especializada na indústria de celebridades. Desta maneira, criava-se um artista ideal

3. Hector Babenco, 1981.

que suscitava certo fetichismo público, não só pelo artista, como por todo o universo que o circunda.

Por outro lado, a presença de Lee Strasberg enquanto responsável pela difusão do Sistema Stanislavski nos Estados Unidos (com destaque à aplicação na indústria cinematográfica), proporciona aos atores um novo viés de criação pautado pela investigação emocional e pelo aprofundamento da compreensão das personagens. Pudovkin (1956, p. 102) destaca que seu trabalho no set deve ser conduzido de maneira mais natural possível. Tal observação desperta a reflexão sobre o emprego indiscriminado do Sistema Stanislavski, concebido para o realismo estilizado do palco teatral. Daí a necessidade de constantes adaptações e releituras do método, que o desloca de um realismo espontâneo, para um naturalismo espontâneo perante a câmera, segundo Maciel (1966, p. 63). Além de Lee Strasberg, outros tantos profissionais se destacam na cena americana, a saber, por exemplo, Sanford Meisner, Stela Adler, Harold Guskin. Para a crítica de cinema Pauline Kael (2000, p. 14), adaptações desta natureza estão susceptíveis a equívocos. O caminho do ator é preenchido por descobertas subjetivas, podendo ser trilhado de diversas maneiras, o que exige, primeiramente, um dedicado trabalho de experimentação.

Neorealismo italiano desconstrói o discurso do cinema industrial americano, na medida em que se aproxima ainda mais da realidade. Inserido no contexto italiano do pós-guerra, buscava uma maior aproximação da realidade, seja através de suas narrativas cotidianas, do uso de locações e, sobretudo no que nos toca, o uso de não atores. Para os neorealistas, o indivíduo comum pertencente à classe retratada seria capaz de transmitir com maior fidelidade o contexto almejado pela história. As opiniões sobre este tipo de prática é ambíguo; ao mesmo tempo em que a presença de um não ator naturalmente enraizado em determinado ambiente confere maior realidade à cena, a mediação do aparato cinematográfico pode intimidá-lo e forçá-lo a uma atuação mecânica inconsciente, ou mesmo apresentar dificuldades na execução de uma tarefa incomum em sua rotina.

No Brasil, tem-se avançado nos últimos anos no sentido de fornecer ao ator bases mais sólidas de criação. O trabalho do preparador vem sendo reconhecido e requisitado pelos diretores que buscam parcerias visando o melhor desenvolvimento do elenco. É o caso de Fátima Toledo que se estabelece como preparadora desde a década de 1980. No caso brasileiro, este profissional assume funções diferentes do *coach* americano: geralmente ele é contratado pelo diretor/produtor do filme para dar suporte aos atores e não necessariamente acompanha o ator durante toda sua carreira, como acontece nos Estados Unidos.

Atuar é uma exploração constante, sendo impossível ser pautada por métodos infalíveis que possam de responder de maneira imediata a todas as indagações postas. O trabalho do ator vem sendo constantemente aprimorado mediante as novas vicissitudes da cena cinematográfica que, por sua vez, dispõe cada vez mais de novos recursos que mediam a performance artística.

Referências

BAZIN, Andre. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: **O que é cinema?: cinema, teatro e modernidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 82-104.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2. ed. São Paulo; companhia das Letras, 2009.

BORDWELL, David. Defendendo e definindo a sétima arte: a versão padrão da história estilística. In: **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: UNICAMP, 2013, p. 29-73.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 191-219.

- FRAIA, Emílio. Como não ser ator. **Revista Piauí**. São Paulo, ed. 28, jan. 2009.
- GERBASE, Carlos. **Cinema: direção de atores**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.
- KAEL, Pauline. Lixo, arte e o cinema. In: **Criando Kane e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 129-162.
- MACIEL, Luiz Carlos. O ator e o novo realismo do cinema. In: COSTA, Flávio Moreira (Org). **Cinema moderno, Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro editor, 1966, p.53-77.
- MAMET, David. **Sobre direção de cinema**. Tradução. Paulo Reis. 3. ed. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2011.
- OROFINO, Isabel. **Em primeiro plano e na tela pequena: uma reflexão sobre o trabalho do ator no vídeo**. (Artigo). Florianópolis: CEART/UDESC, 2009.
- PAULA, Nikita. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas**. Belo Horizonte: Annablume/FUMEC, 2001.
- PERALES, Francisco (Ed.). **El método Brando**. Madrid: T&B Editores, 2009.
- PEREIRA, Josias. Direção de atores entrevista; Fátima Toledo. **Revista Orson**. Pelotas, n. 3, p. 177-186, 2012.
- PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovich. **O ator no cinema**. Tradução. Wilma Lucchesi. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- ROCHA, Maria Mourão Carneiro. **A preparação de elenco no cinema brasileiro**. Belo Horizonte: PUC-MG, 2009. Disponível em: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:0VQ0KUpuClkJ:scholar.google.com/+prepara%C3%A7%C3%A3o+de+atores&hl=pt-BR&as_sdt=0,5&as_vis=1>. Acesso em 29 mar. 2015.
- SIQUEIRA, Cyro. **A revisão do método crítico**. Revista de Cinema. Belo Horizonte, n.1, 1954, p. 3-13.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução. Pontes de P. Lima. 18 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- WESTON, Judith. **Directing actors: creating memorable performances for film and television**. Studio City; Michael Wiese Productions, 1996.

Possíveis aproximações entre o cinema de William Lustig e Claude Chabrol

Martinho Alves da Costa Junior¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Este trabalho se insere em uma perspectiva comparatista na qual o objetivo principal é apresentar o cinema de William Lustig (1955) e colocá-lo em relação com aquele de Claude Chabrol (1930-2010). Certamente, de chofre, os diretores aparentam pertencer a mundos antagônicos: da produção B de filmes de horror americana ao status de filmes de arte do segundo, especialmente por sua filiação e seu papel frente à Nouvelle Vague. Se por esta via os diretores se diferem inatacavelmente, por outra, esta relação se faz perfeitamente cabível: a crueza e os distanciamentos e proximidades com a qual o tema e os personagens são encarados. Para tal análise, elencam-se duas produções na carreira dos dois diretores. O horror psicológico de 1980, *Maniac*, de William Lustig e o thriller que não julga nem condena de 1960, *Les bonnes femmes*, de Claude Chabrol. A inserção de um assassino corroído pelo ódio às mulheres é, em um e noutro caso, tratada de modo ríspido, mesmo que em Chabrol, longe de psicologismos, tenha um papel pequeno mais preponderante na trama. Um universo outro daquele pensado pelo assassino em *Maniac*, inundado pelo peso do passado traumático que dilacera física e moralmente o personagem. Assim, tem-se como objetivo central para a apresentação traçar paralelos possíveis entre os cineastas a partir da análise dos dois filmes indicados.

Palavras-chave: William Lustig, Claude Chabrol, Serial Killer

Psicologismo e distanciamento

Para iniciar, algumas primeiras impressões de *Maniac*: o detalhe de um objeto óptico, conhecido como *Tower Optical* é focalizado, logo na sequência, mãos enluvadas aparecem inserindo uma moeda, a alavanca é então acionada e aos poucos a câmera é levada a visualizar uma praia, o espectador com os olhos da câmera, é de uma só vez o voyeur ator e espectador e avista um casal sozinho, abraçados e aparentemente namorando. No próximo corte o olho da câmera é dubio, a relação com o aparelho óptico aparentemente é deixada de lado, estamos muito próximos ao casal. A vegetação que se põe em frente ao olhar sugere a presença de alguém, entre os galhos o olho do voyeur vê o casal deitado. Somos testemunha de um duplo assassinato de crueza e crueldade dilacerantes. Tudo é descortinado no seguimento, tudo parte de um pesadelo do protagonista do filme. Depois desta misteriosa cena, não há dúvida. O peso psicológico dos traumas do personagem, externados visualmente em seu apartamento são postos sem delongas à vista do observador e é inatacavelmente elemento central na trama. São claramente indicados, por exemplo, no macabro altar para uma mulher, que se descortina como sua mãe no decorrer da história, ou nos manequins ensanguentados com cabelos humanos, cujo primeiro está na cama onde ele dormia: existe uma explicação, mesmo que não justificável dos atos de crueldade do *serial killer*.

1. Professor de História da Arte no Instituto de Ciências Humanas da UFJF. Doutor em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. E-mail: martinhoacjunior@gmail.com.



Figura 1: *Maniac* (1980). William Lustig.

Por outro lado, na ambientação apresentada por Chabrol, a cidade aparece com forte descrição, os monumentos, o trânsito e os transeuntes possuem um peso equiparável. A anotação da Paris noturna para na presença masculina. De luvas, a figura está de pé bem diante de uma moto. Jaqueta de couro e de pelos, cigarro sendo aceso: há certo incomodo na aparição deste motociclista. Corte em *contra-plongée*, e a porta de um teatro é exibida com o porteiro a abrindo para que um cliente aparentemente carrancudo, saia. No canto direito, o mesmo homem aparece e maliciosamente afaga a imagem fotográfica de uma mulher pregada na porta do estabelecimento. Nada é descrito acerca da relação deste homem com aquela mulher, o básico foi realizado, e o restante está ligado ao desfecho da história.

São com essas duas descrições das cenas iniciais de, em primeiro lugar, *Maniac*, 1980, de William Lustig e depois, *Les bonnes femmes*, 1960, de Claude Chabrol que se iniciam os argumentos para este texto. Em primeiro lugar é preciso salientar as diferenças que norteiam as duas produções: de um lado a aproximação em demasia do personagem principal, grandes closes, a feição quase sempre suada de um personagem atormentado, cujas imagens buliçosas que o habitam ganham corpo o tempo todo em imagens-fetiches; ao passo que do outro lado o distanciamento se agiganta, possui papel preponderante na concepção do filme. Desta forma, não há aprofundamentos e estamos longe de qualquer traço ou inferência psicológica dos personagens: não há vontade em realizar qualquer julgamento, nem mesmo algum diagnóstico.



Figura 2: *Les bonnes femmes* (1960). Claude Chabrol.

Entretanto, mesmo com diferenças bem visíveis, facilmente identificáveis, estes objetos são relacionáveis. De fato, trata-se de duas visões aparentemente antagônicas e que tratam de assuntos parelhos, com objetivos muito próximos. Não é de se negligenciar, por exemplo, o fato do prazer calado relacionado intimamente com o toque no vidro: seja por um lado na imagem do pôster exibindo a mulher, em Chabrol ou nos devaneios das relações nos manequins na loja de moda em Lustig.

Maniac

Maniac (1980) de William Lustig, certamente é um dos filmes mais reconhecidos do diretor, juntamente com sua trilogia *Maniac Cop* (1988, 1990, 1993). Poderíamos mesmo indicar que os personagens com uma carga traumática e com peso psicológico, em maior ou menor grau, sempre estiveram presentes em sua produção. É, sem dúvidas, mais identificável em *Maniac* ou *Maniac Cop*. Contudo, este fator, mesmo quando pensamos em seus primeiros longas-metragens se faz presente. E para isso, permitam-me uma pequena digressão.

William Lustig iniciou sua carreira apresentando duas obras de cunho pornográfico. Momento profícuo e de grande popularização da indústria pornô. *The violation of Claudia*, 1977 e *Hot honey*, do ano seguinte são as primeiras aparições de Lustig como diretor. Sob o pseudônimo de Billy Bagg, apresentou personagens que, sem a profundidade características de suas futuras produções, flertou com a ideia de papéis sob um grande abalo psicológico. Ele mesmo argumenta sob esses filmes iniciais:

Bem, nos anos setenta, especialmente em Nova York, houve um boom de filmes adultos sendo feitos como resultado direto do sucesso de *Deep Throat* (1972) e *The Devil in Miss Jones* (1973). Eram filmes rodados em 35 milímetros, produções destinadas à versão em salas de cinema e foram providos por pessoas que também eram envolvidas com filmes *main stream*. Servi em um aprendizado trabalhando em filmes adultos, em várias etapas, em várias áreas, e logo eu tive a oportunidade de obter o financiamento para fazer a minha própria produção. E eu fiz duas (LUSTIG, 2008).

São anotações importantes, o aprendizado, o primeiro filme os quais foram realizados a partir de produções eróticas. Infelizmente, na mesma entrevista, a conversa logo muda de tom e foge de uma possível análise de tais filmes. Há sempre um mal-estar ao se comentar estas produções quando saem do escopo daquilo que se tem como *cult*, tal qual *Emmanuelle*, 1974, de Just Jaeckin ou *Salon Kitty*, 1976, de Tinto Brass. Mas, por outro lado, uma análise destes filmes, como os de Lustig ou de *The Fireworks Woman*, 1975, de Wes Craven (que assinou o filme sob o pseudônimo de Abe Snake) é certamente muito mais rara.

Seja como for, a personagem principal de *The violation of Claudia*, está longe de ser sem interesse ou passível de desprezo, sobretudo se tais categorias forem pensadas pelo gênero do filme. A personagem, instável e sentindo-se desprezada pelo marido, entra em um caso sexual com seu professor de tênis. A partir deste ponto, torna-se uma espécie de objeto desejante em busca de prazer cujo fim é impactante, mas não julga e nem é moral.

No filme de 1980, diferentemente do mundo de *Claudia*, o personagem principal é banhado integralmente por suas mazelas da infância, o ser humano é encarado como um receptáculo cumulativo de traumas, sempre em farrapos, e o resultado disto pode ser devastador dependendo da pessoa que sofre e nisto o filme é bem claro.

No caso específico de *Maniac*, Frank Zito, interpretado pelo admirável Joe Spinell, é um assassino em série que aniquila uma após outra, mulheres que cruzam seu caminho (ou mesmo que são perseguidas por ele).

O filme em seu conjunto tem um forte acento de cruzeza, tanto nos diálogos, no roteiro ou mesmo na câmera. Filmado com um grau de realidade quase documental, estamos o tempo inteiro afunilados pela imagem de Zito e filtrados pelo seu olhar corrosivo – quer seja encarando a câmera, quer pelo olhar, quase sempre,



Figura 3: Joel Spinell, interpretando Franck Zito em *Maniac* (1980). William Lustig.

subjetivo. Não há saídas, o filme neste sentido é inteiramente claustrofóbico. O quarto apertado, os pés-direitos muito baixos corroboram para a atmosfera pesada e suja cuja atmosfera criada para o seu quarto não deixa este caráter escapar, um pouco como De Roover indica em seu texto sobre o filme:

Mesmo nos dias de hoje, a atmosfera perturbadora e severa, com um olhar quase de documentário no filme acabado é tão perverso que você vai provavelmente sentir vontade de tomar banho imediatamente depois de assisti-lo (DE ROOVER, 2009).

Este comentário de Seve de Roover é plausível em diversos pontos. O filme é tão intensamente pesado e denso, sem muitas pausas para o olhar, com o vermelho-sangue que percorre não apenas as vítimas como também impregna na fotografia, que se torna fortemente nauseante. A cama de Zito tem cheiro, assim como seus densos pijamas, o ar é pesado e nisso o filme é extremamente cuidadoso. E, por este mesmo motivo, é bem diverso da refilmagem de Franck Khalifoun, de 2012, cujo *serial killer* é interpretado por Elijah Wood.

Há, entre tantos, outro elemento que merece ser posto em liça neste momento. Ao cometer um assassinato, Zito possui, como a maioria dos *serial-killers* um ritual que deve ser rigorosamente cumprido. Logo, escalpela a vítima e insere os cabelos em manequins em seu apartamento. O manequim, este duplo, ganha vida junto com os cabelos postos: o boneco para Zito, deixa de ser resina plástica, passa a ser habitado por uma alma. Esta alma, a rigor, é de todas as mulheres, de qualquer mulher, ou a imagem específica da mãe castradora, que acaba por ser todas elas, uma poderosa metonímia. Estamos próximos ao mundo pulsional de Freud, em que o ódio e o desejo sexual pela mãe caminham juntos em uma idade adulta traumatizada.



Figura 4: *Maniac* (1980). William Lustig

Esta ideia do manequim animado, ou da alma ou da carne posta no boneco humanoide, atraiu a história do cinema por diversas vezes. Para tanto, basta lembrarmos primeiramente de *Ensayo de un crimen*, 1955, de Luis Buñuel – na cena na qual a personagem é confundida pelo manequim, *Tourist Trap*, de 1979, de David Schmoeller ou mesmo nas aparições em *A casa de cera* e seus congêneres, incluindo neste conjunto o filme de Giorgio Ferroni, *Il molinello delle donne di pietra*, 1960, cujo embate com os manequins possui propriedades espetaculares, dignas de uma produção de ópera.

No filme de Lustig, ele possui um caráter doentio, diverso do fetiche de Schmoeller ou no ato de extravasar a violência em Buñuel, e corrobora para a ideia central do desequilíbrio infantil. Ou visto de outro modo, da fraqueza e fragilidade do ser humano. O duplo em *Maniac* é constituído para além dos manequins: o reflexo do personagem principal na loja dos manequins é poderoso. Há dois Frank Zito que são descortinados, o seu reflexo nesta loja olha diretamente para o seu duplo e é como se sua vida interior, dos devaneios e dos pesadelos comandassem sua vida exterior, das superfícies captadas pelo olho objetivo daqueles que o circundam.

A imagem da mulher / mãe castradora dá o ritmo psicológico do filme, que não se perde mantendo-se extremamente centrado na figura de Zito.

Les bonnes femmes

O filme de 1960, de Claude Chabrol, como indicado no início se difere, especialmente pelo tom distanciado que os personagens são tratados. Não interessa, de fato, a Chabrol psicologismos, profundidade dos traumas ou das alegrias ou fardo que poderiam nortear as ações dos personagens.

Pelo contrário, nunca adentramos a qualquer tipo de sentimentalismos, a superficialidade das emoções e ações estão em primeiro plano. Este tipo de abordagem não foi unânime quando o filme foi lançado. Em seu número 108, junho de 1960, os *Cahiers du cinema* em sua seção *Le Conseil des dix* (espécie de atribuição por estrelas para os filmes, meio que alguns periódicos adotam até hoje), o filme aparece com no máximo três estrelas, mas ao mesmo tempo ganha duas estrelas de dois críticos, uma de outro e enfim, uma bola preta de um outro, o que significava naquele momento um filme nulo, sem interesses.

No entanto, a análise de André Labarthe na mesma edição é mais criteriosa e demonstra pontos importantes no filme de Chabrol.

Visto assim, não do alto de sua desconfiança ou de seu desprezo, como dissemos, mas à distância, é claro que este pequeno mundo aparece totalmente desnudado de significação. Mas atenção: isto não significa que ele não possua em si algum sentido. Isto significa que o olhar do cineasta se quer puro de qualquer preconceito (LABARTHE, 1960).

Les bonnes femmes pode ser entendido como uma guerra dos sexos, uma extraordinária história da vulgaridade nunca contada, sem se deixar levar por qualquer julgamento, os atos e ações são postos, e a partir deste momento é a câmera que não quer senão exibir as superfícies. Há uma beleza dos planos em profundidade, e descortinam, mesmo que desfocados, elementos importantes na constituição da trama. Na cena em que o motoqueiro avista de longe o grupo no qual a garota – Jacqueline, interpretada por Clotilde Joano – que ele aparentemente estava seguindo, é de extrema tensão.

Ele, sem nome, misterioso e aparentemente desregulado, a segue por todos os lados. Não faltam pistas no desenrolar da história que é necessário irremediavelmente desconfiar dele: o desejo ao tocar a foto do teatro; o voyeurismo em demasia, como na cena do zoológico, a violência dos gestos. Contudo, todo o fardo se desconstrói quando eles realmente se encontram. Todo o lado obscuro dele é convertido em um amor calado, a única forma na qual ele havia encontrado para se aproximar de um objeto de desejo que lhe parecia extremamente distante.



Figura 5: Les bonnes femmes (1960). Claude Chabrol.

Ela é atraída aos poucos por ele, a presença sempre onde quer que ela vá, faz com que suas amigas desconfiem, mas a ela demonstra o interesse e carinho que alguém poderia sentir pelas suas formas, seu jeito, mesmo que este conheça apenas uma parca aparência.

O barulho da moto funciona como uma *madeleine* ao jovem Marcel, e a faz lembrar da presença dele e de um compromisso que nem mesmo estava no início de ser selado. A cena poderosa na qual o rapaz a convida para sair, cujo sonho de ter a garota ao seu lado é desmoronado pelo rugir de uma moto, que poderia ser qualquer moto, mas traz à lembrança do amor velado o que a faz desistir do convite ofertado.

Este elemento é poderoso no filme de Chabrol, um movimento que diz respeito a certos aspectos interiores, da timidez da garota, uma constituição de uma presa fácil. Neste ponto, a crítica quis ver um Chabrol misógino, cuja visão do homem e da mulher perpassa leis mecânicas do gênero.

O motoqueiro, por sua vez, é fortemente gentil, cuidadoso e sempre prestativo e atencioso, o oposto de Frank Zito em *Maniac*. O prenuncio dos acontecimentos se foca no passeio inocente que os dois empreendem em um bosque, o espectador, pode, de alguma forma antever a situação, vislumbra com certa perversidade o crime.

Assassinos



Figura 6: Assassinos de Maniac (1980) e Les Bonnes femmes (1960).

Em um como noutro caso, a presença masculina aniquiladora de mulheres é o mote central das obras. Certamente o filme de baixo orçamento de William Lustig se constitui, sobretudo pela figura de Joe Spinell, em um Frank Zito doentio que procura manter uma sanidade fora de casa com um único propósito de alcançar a próxima vítima. O assassino de *Les bonnes femmes* de Chabrol é extremamente diverso. Não sabemos nada sobre ele, nada a mais do que Jacqueline sabe, as indicações são tênues e as conclusões superficiais sempre parecem precipitadas. O rapaz elegante e charmoso, porque não galanteador, não tem o aspecto grotesco do filme de Lustig, é forte e livre, cuja moto é um forte indicativo. No entanto, maquinal e calculista, desde a primeira cena, na qual avista a imagem no teatro, podemos de alguma forma perceber por quanto tempo ele estaria perseguindo Jacqueline.

Em Lustig e Chabrol o assassino possui semelhanças importantes: planejam e calculam, de modo mambebe ou com certa cautela. O perigo, em formas do inconsciente ou de um realismo cru se põe em evidência.

Referências

DE ROOVER, Seve. "Maniac". In CHRISTENSEN, Aaron. **Hidden Horror**, Lexington: Kitley'f krypt, 2013. Pp 175-178.

LABARTHE, André. "Les bonnes femmes". In **Cahiers du Cinéma**. Juin, 1960.

LUSTIG, William. "Tue., MAR. 25: **William Lustig Interview**". Disponível em << <http://larecord.com/interviews/2008/03/25/tue-mar-25-william-lustig-interview>>>. Acessado 10/10/2014.

MITRY, Jean. **Histoire du Cinéma**. Paris: Jean-Pierre Delarge. (5. Vols.), 1973.

MUIR, John Kenneth. **Horror films of the 1970s**. vol. 1 & 2. Carolina do Norte: McLarland, & Company, 2008.

MUIR, John Kenneth. **Horror films of the 1980s**. vol. 1 & 2. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2012.

As encenações das experiências compartilhadas homoafetivas e o engajamento afetivo em *daily vlogs* e no documentário íntimo contemporâneo

Will Domingos¹

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo

Como pensar as encenações diante da câmera, no antecampo e entre quem filma e é filmado? Se num primeiro momento a câmera de vídeo dá continuidade ao gesto da escritura de uma história de si, da família e dos afetos, como um álbum de fotografias, esse momento é sucedido pela importância da captura da experiência do presente e por algo como um prazer pela experiência mediada pelo dispositivo. A imagem avança em torno do imaginário da representação ao deslocar a condição de espectador para produtor de imagem de si, do outro e do mundo. Ainda que a imagem se torne banal, uma nova áurea é construída em torno da aparência e o deslumbre pelas possibilidades de criação em torno da realidade molda um novo e paradoxal tipo de ficção do real: a encenação da vida reinventada. Nesse artigo, trabalhamos com a noção de um regime performativo da imagem onde se “avança da representação à experiência e a imagem deixa de ser apenas um lugar de visibilidade para se tornar, intensamente, um espaço de performance” (BRASIL, 2010, p. 192). Diante desse contexto e do foco na intimidade como fruto de um aparato possibilitador e na convocação de uma câmera háptico-subjetiva em filmes e *daily vlogs*, propõe-se pensar aqui na produção de um engajamento afetivo capaz de sensibilizar o corpo do espectador a partir de um agenciamento sensorial que se dá na imagem e na circunscrição de elementos da vida ordinária, por vias que expressam uma autonomia e uma forma sensível particular.

Palavras-chave: Intimidade; Cotidiano; Antecampo; Afeto; Visibilidade.

1. Introdução

A partir da ideia de frenesi do visível, Linda Williams (2004) vai refletir sobre o princípio da máxima visibilidade, que compromete-se com a evidência do real, dar a ver a realidade do mundo, em sua suposta concretude, como um desejo a ser corporificado na imagem e pela imagem (BALTAR, 2010). Em meio aos princípios da máxima visibilidade, percebemos discursos com estratégias vinculadas a uma noção de excesso²

1. Mestrando no PPGCOM UFF na linha de Estudos de Cinema e do Audiovisual. E-mail: wiliamdoc@gmail.com.

2. O excesso é organizado nas narrativas como elemento catalisador das sensações "a flor da pele", o que faz com que o público possa fluir e fruir pela superfície das histórias tendo a emoção como instante de suspensão do ordinário para um espetacular sensível. O componente da máxima visibilidade é acrescentado a essas estruturas de excesso – reiterativas, simbólicas e óbvias –, as quais organizam a narrativa em direção a uma pedagogia das sensações (BALTAR, 2007, p. 90). Esse tipo de mobilização é o que consolida o gênero melodrama e também o da pornografia e do horror, cada um com suas particularidades. Linda Williams (2004) retrabalha a noção de "gêneros do corpo" de Carol Clover (1987) e propõe a compreensão do melodrama como tal, assim como o horror e a pornografia. Basicamente, esses gêneros do corpo seriam essas narrativas de excesso que provocam no corpo "reações automáticas" – que não passam por um filtro de racionalização consciente – a partir do espetáculo e do êxtase. O "espetáculo do corpo no calor da sensação e da emoção intensa" (WILLIAMS, 2004: 729 apud BALTAR, 2010: 7), que na pornografia se dá nas visualidades do gozo e na representação do choro – as lágrimas –, no caso do melodrama. Já o êxtase seria a própria excitação pelos estímulos corporais garantidos pela eficácia do excesso.

pautada pela lógica do exagero e da emoção, os quais advêm de uma matriz cultural e popular que garante uma relação com o público apoiada em uma dinâmica de engajamento sensório-sentimental, ou seja, através da emoção e do assujeitamento (*ibidem*).

Entre dicotomias discursivas e o desamparo público da razão, a hiperestimulação dos corpos enquanto fator determinante da condição moderna é um aspecto de borrimento das fronteiras epistemológicas que se configuravam. A materialização do mundo exterior reorganizava e reinventava o lugar da emoção e da razão nas experiências perceptivas e corpóreas, a partir de uma cultura de estímulos e choques ainda que num contexto de forte tradição hermenêutica. Dentro dessa dinâmica cultural da modernidade de hiperestímulos, “é particularmente interessante observar como os espetáculos sensacionalistas e o cinema assumem posição de destaque” (FELINTO e PEREIRA, 2004, p. 11).

A importância da visibilidade e da visualidade se adensa no contexto da sociedade dita pós-disciplinar atravessada pela sociedade do espetáculo (BALTAR, 2013) e seus efeitos se expandem com a popularização das câmeras de vídeo domésticas. Nos vídeos de aniversários e casamentos das últimas décadas do século passado e mesmo no início dos anos 2000 era comum se estabelecer uma relação de constrangimento entre a câmera e o sujeito filmado. Trata-se de um desconforto inicial e de uma negociação política da apresentação de si, entre os limites de uma herança cultural da quarta parede no cinema clássico narrativo e de suas fissuras no espetáculo dos programas televisivos de auditório e na seriedade do jornalismo.

Aos poucos, a inibição misturada a um sentimento de invasão de privacidade por uma estranha natureza voyeurista começa a se modificar e dar espaço às conscientes encenações de modos de si diante da câmera e do alguém que filma, tornando essa experiência ainda mais intersubjetiva pelo grau de intimidade dessas relações, mediada por códigos narrativos, corporais e do *self* em constante processo de lapidação e renovação.

Se, ao longo da modernidade, as *formas de vida* se produzem no cruzamento dos poderes normativos disseminados por todo tipo de instituição, hoje, em uma sociedade dita pós-disciplinar, elas se criam em processos de *auto-gestão*, tendo a imagem como espaço de projeção e experimentação. Fora das instituições judiciais, carcerárias, psiquiátricas e educacionais, a vida se produz e se performa em dispositivos audiovisuais vocacionados à exposição da intimidade. *Reality shows, webcams, blogs, fotologs, redes sociais*, expande-se aquela que Ehrenberg (1995) chamou de uma *sociedade da desinibição*. Por meio da exposição da vida ordinária nos *espetáculos de realidade*, as formas de vida contemporâneas se criam, em grande medida, como performance. (BRASIL, 2010, p. 191)

Segundo Ilana Feldman (2012), “a partir da difusão e popularização das tecnologias digitais de captação de imagem e som (...)” (p. 186), os questionamentos do modelo da representação clássica se constituem agora como uma prática - “que engendra outras formas de olhar, de ser e de aparecer no mundo - completamente difusa e socialmente ramificada” (*ibidem*), ao lado também de estratégias democratizadas de “colaboração, participação e inclusão” (*ibidem*).

“A imagem como performance é o lugar onde se gera a autonomia, onde o indivíduo autônomo administra estrategicamente o seu devir” (BRASIL, 2010, p. 192). Com isso, pensemos sobre a noção de um regime performativo da imagem onde se “avança da representação à experiência e a imagem deixa de ser apenas um lugar de visibilidade para se tornar, intensamente, um espaço de performance” (BRASIL, 2010, p. 192).

A prática performativa da expressão de gênero e da sexualidade quando descentralizadas do foco narrativo é recorrente e marcante em daily vlogs.³ O objetivo desses vídeos é registrar tarefas e eventos do dia-a-dia,

3. São diversos os formatos de conteúdo compartilhado pelos videologgers no YouTube - também conhecidos como youtubers -, o que torna complicada a definição de vlog. O que nos interessa aqui são produções em vídeo de canais que costumam se caracterizar como daily vlogs, diferenciando-se assim dos vlogs que se assemelham mais aos talk shows e se programam a partir de temas e aos vlogs de tutoriais de cabelo, maquiagem e moda, por exemplo. Essas diferenças se dão por conta dos modos de *mise-en-scènes* e regimes estéticos em que essas narrativas se constroem na repetição do processo de criação desses vídeos, tornando variáveis os níveis de encenação e registro da rotina, dos espaços da casa e da rua, das amizades, da variedade de assuntos, do grau de reconhecimento de objetivos e finalidades, dos modos de captação e edição; em suma, tratam-se de questões de temporalidade, espacialidade, tipos de espetatorialidade e lugar de fala de quem produz.

incluindo encontros rotineiros ou excepcionais, viagens, mudanças, acontecimentos grandiosos, momentos de tédio, alegrias, tristezas, patetismos e, de modo enfático, relações compartilhadas de intimidade. Por isso, independente de questões de sexualidade, os daily vlogs se assemelham muito em termos estéticos e narrativos – tendo o ordinário como pano de fundo –, com exceção de excepcionais vídeos sobre histórias de coming out⁴ ou demais experiências das dissidências.

Se por um lado esses vlogs atuam de modo correspondente aos aspectos da cultura somática, do biopoder e de novas formas de controle pelo confessional em âmbitos molares; de outro, também vamos encontrar resistências micropolíticas das sexualidades gays e demais dissidências que desafiam e manifestam fissuras na própria molaridade e na funcionalidade prática do discurso normativo e controlador, ao ponto de engendramos devires minoritários ao construir suas próprias referências diante de elementos de um contexto de subjetividade, constituindo processos de singularização (GUATTARI, 2011).

Algumas considerações são importantes de serem feitas para a continuidade da argumentação. Entendemos aqui como subjetividades exteriorizadas (BRUNO, 2004; SÍBILIA, 2008) elementos sensíveis, emocionais e estados de espírito transformados em efeitos de visualidade/aparência no ato da publicização, onde os sujeitos e suas expressões tornam-se midiaticamente reais. Compreende-se, entretanto, que essas subjetividades se constituem por uma seletividade anterior à publicização, caracterizando-se antes de tudo como subjetividades compartilháveis. Isso implica dizer que antes de se conformarem enquanto superfícies exteriorizadas do eu, essas exposições são efeitos de intimidade entre relações de compartilhamento subjetivos e com particularidades variáveis. Assim, para além de um desejo de exibição e de constituir identidades visíveis, há antes o desejo pelo próprio compartilhamento e uma política de intimidade que não depende exclusivamente de um eu. A relação entre subjetividade e visibilidade

[...] ganha novos contornos com as tecnologias comunicacionais contemporâneas. Tais tecnologias participam de uma transformação no modo como os indivíduos constituem a si mesmos e modulam sua identidade a partir da relação com o outro, mais especificamente com o 'olhar' do outro. (...) Estes novos dispositivos dão continuidade a uma tendência inaugurada na modernidade: a incidência do foco de visibilidade sobre o indivíduo comum, aspecto decisivo na produção de subjetividades e identidades. (BRUNO, 2004, p. 110)

A busca pela expressão do real não se localiza apenas nos produtos midiáticos, mas também nas relações de proximidade do cinema contemporâneo com o cotidiano, resultando na produção de novos realismos, estéticas do ordinário e em reorganizações das dinâmicas dos processos de engajamento, mesmo que em contextos de rarefação dramática e de distanciamentos psicológicos. Ainda que se aproximem com maior intensidade de uma estética realista contemporânea do fluxo, identificamos em suas narrativas a recuperação de elementos clássico-narrativos ao lado de experimentações na imagem e no discurso fílmico, o que levanta questões no campo das afetações e do corpo enquanto arena performativa das sensorialidades e subjetividades homoafetivas.

Ambos dispositivos - o cinematográfico e o midiático – se conectam na base de uma engrenagem sensível que se reconhecem e se modificam no espelhamento das narrativas e das visualidades afetivas da imagem. Se ainda é complicado tornar visíveis as resistências em certas experiências cinematográficas ainda tímidas e em vias de popularização, a visibilidade íntima dos sujeitos homoafetivos e suas dissidências é intensa e de políticas multilaterais nas narrativas midiáticas.

Sobre essas experiências audiovisuais midiáticas e cinematográficas, é sintomática uma configuração discursiva e estética que não se define a partir de um compromisso com a representação e um engajamento

4. Nesse vídeo produzido pelo YouTube <https://youtu.be/WSiehK2asbl>, vemos uma sequência de coming outs de youtubers homoafetivos realizados na plataforma. No vídeo, a narrativa criada traça uma linearidade que se inicia por um gesto micropolítico, o coming out para a família, amigos e/ou para o público de seguidores - que ao viralizar torna-se macropolítico - e procede se conectando ao casamento igualitário, indicando assim como esse aspecto da militância LGBTQ é de longe um fator minoritário na sociedade, pois está na pauta de grandes empresas como estratégia de mercado a partir da defesa dos direitos humanos. Vale ressaltar que não é regra esse tipo de narrativa do coming out nos daily vlogs dos sujeitos homoafetivos, assim como a discussão sobre casamento igualitário.

que dá-se exclusivamente pela identificação dos padrões das dissidências sexuais, mas também pela produção de um engajamento afetivo capaz de sensibilizar o corpo do espectador a partir de um agenciamento sensorial que se dá na imagem e na circunscrição de elementos da vida ordinária.

2. Encenações sensoriais: experiências compartilhadas e o engajamento afetivo

O cotidiano parece cada vez mais epistemologicamente associado à esfera do conhecimento assimilado sobre a ordem do comum. Nesse artigo, o sujeito homoafetivo é pensado às margens do regime de visibilidade do indivíduo comum, principalmente a partir da perspectiva das grandes mídias, ainda dominantes de um discurso generalizado que estimula, configura e limita as concepções e estéticas do cotidiano nas sociedades ocidentais, a partir da repetição massificada de gestos que se banalizam e, assim, conquistam um efeito de naturalidade na ordem da representação e do discurso. Afinal, quem é o homem comum? Quem há no cotidiano?

Tyler e Wylie estão em casa⁵. É manhã e eles estão deitados cada um numa extremidade do sofá, chapados de maconha e ouvindo notícias e músicas no rádio, entre conversas aleatórias e confusas. Tyler acaricia os mamilos de Wylie com os pés escondidos dentro de sua camisa. Dirigindo-se aos seguidores através da câmera nas mãos de Tyler, Wylie retira o cobertor para mostrar os pés do namorado e, no mesmo instante, uma cartela preta cobre parte de seu short, como evidência de algo que não se podia premeditar – um pênis parcialmente à mostra – mas possível de ser controlado pela montagem e, assim, compartilhável. Em seguida, Wylie se levanta, desliga o rádio e retorna ao sofá. Ele tenta articular um pensamento sobre não morar mais nos Estados Unidos, sobre moral e leis que te impedem de fazer certas coisas – como fumar maconha –, enquanto Tyler se mantém distraído com a coisa dos pés, achando graça da situação em geral.

Em 1'32", uma música extra-diegética se inicia em *fade* e cresce até o momento de uma primeira batida que coincide com a mudança de plano para uma imagem em que vemos gotículas de chuva no vidro da janela, algumas árvores lá fora, e um detalhe num primeiro plano desfocado da corda da cortina. Logo em seguida, uma cartela sobre a imagem diz "O Mundo de Wylter", algo que está presente em todos os vídeos do canal e que significa uma junção dos nomes Wylie+Tyler.

Entre frases cantaroladas, dizeres espontâneos e engraçados, a música instala uma atmosfera suave e onírica de tons melancólicos e suas variações de volume correspondem aos fragmentos de fala entre os namorados, que se encaminham para um banho de banheira entre pequenas elipses de planos picotados. Até o momento, o tipo das ações capturadas na imagem – onde prevalecem patetismos, brincadeiras e um bem-estar conjunto em geral – e a edição do vídeo – com ênfase na trilha sonora com nuances melodiosas – parecem habitar estados de espíritos relativamente distintos.

Estamos submersos no fundo da banheira, aparentemente ao som de uma outra música seguindo a mesma linha atmosférica. De olhos abertos debaixo d'água, vemos o líquido amarelo do xampu se espalhando. A câmera se movimenta pelo fundo da banheira caminhando para fora da água, onde vemos a torneira ligada. Em seguida, alguns rápidos fragmentos de planos detalhes: uma mão conectando o carregador no celular, mãos acariciando uma barriga, um ventilador de teto ligado, Tyler e Wylie se beijando no quarto e de novo o plano do ventilador ligado que se transforma num movimento de câmera de volta para o banheiro. Vemos alguém despejando mais xampu na água e em seguida somos mergulhados novamente. Ouvimos o barulho da água e do movimento de uma das mãos espalhando o líquido. Mais fragmentos de detalhes. Todo esse último bloco assume uma direção da câmera despersonalizada, que só se torna possível por uma estratégia de montagem responsável por eliminar as evidências da feitura, seguindo uma lógica da dimensão clássico-representativa. É nessa sequência que a música antes descolada da imagem começa a revelar sua função de antecipação de um engajamento afetivo em torno do vínculo de intimidade do casal.

5. <https://www.youtube.com/watch?v=x7AWXWlt5S8> – Título do vídeo: Love in the bathtub! (Junho, 2015)

Estrategicamente e de modo fluído, condições de corporalidades e olhares que revezam-se, adicionam-se e momentaneamente se retiram são acrescentadas à câmara. Nesse último trecho descrito, por exemplo, a câmara materializa nosso corpo-espectador no ambiente de modo intensificado pela presença dos detalhes e por uma poética narrativa do artifício, o que nos situa numa relação política entre aproximação e distanciamento, instantes e encenações.

Por um lado, é como se estivéssemos de modo sensível demasiadamente dentro da natureza dos instantes de vida, o que nos coloca numa posição privilegiada e particular em relação aos sujeitos na imagem. Por outro lado, estamos dispersos na espacialidade e distantes da temporalidade linear das ações, distraídos por uma encenação transitante entre aspectos performativos e representativos, ou seja, envolvidos por uma narrativa onde se performam gestos fílmicos.

O espectador é incessantemente convocado por um olhar que se dirige à câmara a ponto de existir como uma espécie de extra-corpo participante no antecampo. Assim como em *Pacific*, seguindo uma observação de Jean-Claude Bernardet citada por Ilana Feldman (2012), essas imagens – seguindo o exemplo de Wylie e Tyler e demais registros de natureza estética e confessional semelhantes – “não fizeram a passagem do âmbito privado ao público, pois elas já foram construídas como exterioridade, conscientes do olhar alheio e do fazer-se visível” (p. 184). Temos então um mundo e uma realidade fundados antes de tudo pelo dispositivo – cada vez mais ligado ao corpo e com funções técnicas condensadas – e onde toda relação visível invoca um ato de compartilhamento de intimidades, já que co-participam da consciência produtora da narrativa um eu – singular ou plural, mas sempre particular – e um outro – que é coletivo.

Não basta para o Wylie na edição dos vídeos um repertório de estratégias de engajamento afetivo baseado em elementos de excesso, como a trilha sonora e uma dinâmica disposta na montagem de associações de sentidos e sensações. Em 3’09”, uma outra corporalidade se adiciona ao jogo. Wylie articula um modo ponto-de-vista subjetivo, onde primeiro vemos um isqueiro preto com letras estampadas que dizem “um pequeno isqueiro preto”, depois Tyler sendo surpreendido num momento de distração, cantando algum trecho de música. No plano seguinte, Tyler tira um colar do pescoço e alternando o olhar entre a câmara e um pouco acima – os olhos de Wylie no fora de quadro – ele conta que foi um presente adorável de Wylie. No mesmo plano, temos um sorriso e um olhar apaixonado e agradecido de Tyler; ele caminha em direção à câmara de modo descontraído e uma brincadeira se estabelece entre o casal.⁶

Nesse momento, essa outra corporalidade é vivenciada pela câmara enquanto um aparato possibilitador (TUOTO, 2012), pois o espectador ocupa um lugar de intensidades de forças que unem a imagem e a não-imagem do antecampo. Assim, compartilhamos de uma intimidade entre dois corpos através da corporalidade da câmara, que se torna uma superfície porosa do sujeito – um *extra-corpo*. Não é só como se estivéssemos ao lado de Wylie no antecampo, mas também entre ele e Tyler, como uma terceira presença que se torna possível enquanto um extra-corpo da extensão performativa de Wylie – que assume a câmara com as mãos. Isso não significa dizer que está garantida uma experiência plena das intersubjetividades e trocas sensíveis entre Tyler e Wylie, mas que se estabelece uma relação íntima de compartilhamento de afetações de um instante presente a partir da condição de presença viva de uma *câmera háptico-subjetiva*.⁷

6. O restante do vídeo segue com acontecimentos que parecem não premeditados, como se estivéssemos diante de um fluxo estético-sensorial da vida, um momento compartilhado que não se encerra quando termina, já que trata-se de uma narrativa aberta e diária. Sobre esse aspecto, é interessante notar como os daily vlogs vão se construir a partir de pequenas narrativas que se encerram ao final do dia e, inevitavelmente, assumem também narrativas que se prolongam por dois ou mais vídeos, em que algum evento termina em aberto: uma viagem, por exemplo. No vídeo *The Long D Is Not for Me* (03 de Maio de 2015 - <https://www.youtube.com/watch?v=NTzyVsl-FxI>) em que Wylie viaja para visitar sua avó temos uma sequência de eventos que seguem uma linearidade narrativa convencional: a antecipação da viagem, os últimos momentos de Wylie e Tyler juntos, a viagem de avião, a chegada, o reencontro com a avó doente, a relação afetiva de Tyler com os conhecidos e com os lugares, uma conversa filmada com Tyler por skype. No vídeo que sucede, *Reunited with my gay love!* (02 de Junho de 2015 - https://www.youtube.com/watch?v=W8CMB_tW3nY), temos o retorno de Wylie e o reencontro com Tyler, encerrando esse evento extraordinário na narrativa ordinária dos dois.

7. A utilização do termo “câmera háptico-subjetiva” surgiu por uma estimulação da pesquisadora Mariana Baltar a partir de discussões teóricas e as análises fílmicas do corpus de pesquisa durante as aulas do meu estágio docência na disciplina Cinema, Estética e Política. Queremos aqui chamar atenção para um aparato que possibilita modos de encenação da vida através de um corpo que se confunde com a própria fonte de captação – a câmara –, revelando associações entre a dinâmica do regime performativo da imagem e a intimidade enquanto elemento visível e ao mesmo tempo sensorial, ou seja, intimidade enquanto efeito possibilitado pela dimensão estético-sensível da relação entre câmara, corpo e alteridade.

A partir de uma percepção háptica discutida por Deleuze e Guatarri, Laura Marks (2000) propõe a noção de visualidade háptica enquanto um modo perceptivo que se diferencia de uma observação da ordem do visível (óptico) e de uma análise distanciada, ou seja, refere-se às experiências táteis na dimensão da imagem entre superfícies, texturas e corpos, onde temos imagens quase disformes e menos completas, assim como regimes representativos pouco identificáveis e função narrativa diluída.

No cinema contemporâneo, a possibilidade de uma visualidade háptica se traduz nos efeitos e estratégias de uma câmera-corpo capaz de se aproximar intensamente das superfícies da imagem e vê-la como se habitássemos esse espaço – por meio do plano-detelhe, principalmente –, ativando no corpo do espectador – e, logo, afetando também esse corpo – uma memória que é tátil e também cultural, ou seja, a partir de um engajamento afetivo. Aqui, a câmera háptico-subjetiva é uma derivação dessa noção de Marks e refere-se ao corpo subjetivo da câmera – um extra-corpo do sujeito em cena – e à dimensão política da intimidade compartilhada de modo intensamente sensorial entre as partes envolvidas e em ocasiões onde o campo e o antecampo interagem e se reconhecem, não deixando de corporificar na imagem o olhar do espectador.

Resultado de um material bruto captado por Wylie e Tyler, a narrativa articulada na montagem de Wylie se coloca a serviço da constituição de um mundo e uma forma de vida particular – o mundo de Wyler e as particularidades dessa relação a dois – através da centralidade do cotidiano e da intimidade que “afasta-se do desejo prioritariamente representativo, para entrar no campo de uma partilha de individualidades e de sensibilidades” (BALTAR, 2013, p. 67). Assim, como já foi exposto anteriormente, trata-se de aproximações e distanciamentos estratégicos que vezes se utiliza de elementos de um regime representativo e outrora do performativo, a fim de estabelecer um engajamento afetivo resultante de uma forma sensível própria. Entre concatenações e rupturas, dispõem-se mobilizações que, a partir da emoção convocada, forjam-se qualidades de sentimentos ou apenas nos afetam na ordem particular do instante.

Essa expressão articuladora de afetos e excessos em torno da dimensão performativa do corpo do sujeito e do corpo imagem presente no *daily vlog* analisado -⁸ ao lado de outras manifestações audiovisuais que vamos refletir à frente – faz parte de

[...] uma resposta sensível a um cenário que demanda mobilizações a partir do engajamento afetivo do corpo, cenário coerente ao contexto do que Jurandir Freire Costa (2004) denominou como cultura somática e do que Christopher Tücker (2010) identificou como uma mudança de paradigma no contemporâneo em direção a um paradigma das sensações [...] Diante do paradigma das sensações, percebe-se a hegemonia de um regime estético de intensificação do sensacionalismo e da lógica espetacular, bem como o que o autor [Tücker] chama de “compulsão generalizada à emissão”, ou seja, o desejo de dar-se a ver/ser percebido como garantia e forma de existência. Nesse contexto, a percepção, reino do sensório, se confunde com imagem, a imagem com presença corpórea e esta é cada vez mais atravessada por um entendimento de que presença corpórea se confunde com presença midiática. (BALTAR, 2013, p. 64 e 66)

Sobre as instâncias do excesso, podemos pensá-las como meio de articulação sensorial intensificada das potências de afetação do ordinário. É desse modo que se torna também viável a presença de instantes de excesso em regimes dramáticos de contenção, uma vez que mobiliza afetos no compartilhamento das sensibilidades do instante performativo e da superfície do mundo, que é também da ordem de uma poética do cotidiano e de uma política da intimidade.

A forma sensível alcançada pelo filme *E Agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto, 2013) é resultado da crença na natureza fluída entre superficialidades e profundezas sensoriais da condição ordinária da vida, de um modo de apropriação do excesso – que ora recoloca simbolizações às avessas da expectativa ora exalta a associação

8. Para fins de curiosidade e como um breve panorama de como os *daily vlogs* estruturam suas narrativas em regimes de visibilidade e estéticas distintas e similares, destaco aqui alguns nomes de canais que foram pesquisados: Lukas And Stephan, Shep689, OhhThoseBoys, stillsoundlyawake, Tyler Ringhand, Martin Smith, MarkE Miller, Ethan Hethcote, Will Jardell. BizBony, Lafond66.

de sentidos na presentificação visível da imagem – e de um modo de vida homoafetivo que – de modo gradativo – configura-se na visualidade política da imagem.

Nesse filme temos a constituição de uma subjetividade individuada que se exterioriza e se torna partilhável a partir da abertura à uma reinvenção formal das sensações diante dos afetos e fatos do mundo. É um olhar que busca de modo irregular particularizar o tempo e o lugar das coisas e das vivências, sem deixar de se reinscrever na história, tomando-a pra si e sendo tomado por ela. Trata-se de um enfrentamento político, pois negocia com a inevitabilidade de uma morte à espreita, modos de expropriação de intensidades vivas que conseguem suportar a dor e os fluxos irregulares da rotina do tratamento do vírus HIV e Hepatite C.

É difícil partir para uma reflexão que localize um regime dramático predominante nesse ensaio/diário cinematográfico que é o filme de Joaquim Pinto. Se há longos momentos em que sentimos o peso e a secura do tempo e da luz que incide sobre as imagens e as ações dentro do quadro, ao mesmo tempo que a voz em *off* transmite algumas vezes um anestesiamiento de ordem científica que nos distancia em parte de um engajamento afetivo e estético da natureza do visível, por outro lado estamos sempre condicionados por um arrebatamento que nos ocorre nos primeiros cinco minutos de filme.

No primeiro plano do filme, uma lesma atravessa lentamente do meio do quadro até quase desaparecer no canto direito. Joaquim se apresenta em *off*, como no texto abaixo. Trata-se de uma conversa direta com o espectador e consigo mesmo. Enquanto fala, passamos do plano da lesma para um primeiro plano de seu rosto concentrado olhando para fora do quadro. Depois, um plano geral onde há muita fumaça em função de uma vegetação densa em chamas. É fim de tarde. O plano seguinte é um plano menos aberto da vegetação incendiando, já quase noite. Depois é um plano conjunto, mais próximo das árvores, sem informação de céu e com bordas escuras. Ouvimos desde o início um som tímido de folhagem queimando, que aos poucos se aproxima de acordo com a imagem.

“Os médicos dizem que é preciso manter o otimismo. Por isso, começo com um sorriso”, diz Joaquim. Da imagem escura da floresta queimando corta para o plano onde vemos a radiografia de sua arcada dentária sobrepondo um plano geral de uma estrada, de dentro de um carro em movimento. É irônico, mas cientificamente é de fato um sorriso, ainda que banguela e desprovido de emoções verdadeiras. Apesar da natureza fria e invasiva da imagem, somos distanciado de qualquer horror que ela pudesse nos causar, mesmo após uma sequência de imagens de uma vegetação em chamas e de um relato em torno de uma difícil vivência com o tratamento do HIV. Atrelado à imagem, o som do rádio do carro toca uma música expansiva (*The Plot*, da banda Who Made Who). Ouvimos uma voz cantando. É uma dessas músicas disputadas em karaokês por liberar no corpo – embriagado ou exausto – sensações físicas e emocionais, com aspecto de clímax.

Não é necessariamente a tradução do otimismo aconselhado pelos médicos e estampado na radiografia, mas sim o clímax de uma aventura que lembra um *road-movie*; não fosse a escuridão de um fim de tarde nublado na paisagem da estrada que vemos. A música diegética não chega abafar o som do motor do carro. Estamos diante de uma situação mais ordinária desse imaginário expansivo de um clássico *road-movie*. Um corte no plano e vemos agora um primeiro plano de Joaquim no banco do passageiro. Agora já é dia e uma outra parte da mesma música toca no rádio. No fora de quadro, Nuno canta animado e, mesmo dirigindo, ouvimos bater palmas. Joaquim esboça um pequeno sorriso com os olhos de quem já está acostumado com a situação. Mais alguns *offs* sobre a imagem:

O Nuno guia por mim. Não confio nos meus reflexos.

O Nuno não quer participar no filme. Diz ter outras prioridades.

Cuidar de nós, preservar a vida.

Após a cartela de título, a música *The Plot* retorna agora de forma não diegética. Imagens da janela de um avião, o pouso e, por fim, retornamos ao rosto de Joaquim olhando pela janela de um hotel. A relação com o espectador está em grande parte estabelecida nesses primeiros cinco minutos de filme. Ao longo do filme,

continuamos aderidos à essa imaginação de força afetivo-emocional transmitida pela mise-en-scène de abertura. Como se Joaquim quisesse nos compensar com um otimismo que ele zomba e demonstra de fato não ter, conseguimos então seguir na narrativa de 164 minutos compartilhando de uma outra perspectiva diante do sofrimento, do tempo e do risco de morte.

Talvez para Joaquim sua vida não tenha nada de particular, mas o movimento do filme inevitavelmente constrói essa particularidade. Ao longo de um ano desse diário fílmico, o que se nota na progressão da narrativa é um tensionamento entre a frustração da objetividade científica do visível e dos fatos – quase uma obsessão de Joaquim – e a abstração enigmática e poética de um corpo racional e físico fragilizado de clarezas. Na tentativa de filmar o vírus, Joaquim só consegue filmar o trabalho em um laboratório. O que no começo se afirma como um tipo de filme-dispositivo⁹ – filmar ao longo de um ano e registrar como num diário apontamentos clínicos do tratamento –, torna-se um tecido cada vez mais poroso justamente quando as dimensões da vida transpassam as fronteiras do filme, resultando numa coisa só (FURTADO, 2013).

Certamente o que inicia essa transgressão é a presença de Nuno na imagem, deixando de ser uma forma desfocada no fundo do quadro. Quando Nuno entra em cena depois de 23 minutos de filme, assumem-se outras formas de convivência naquele cotidiano: as relações intensas com os quatro cães do casal, a amizade do jovem Nelson e sua ajuda na plantação, as conversas com a senhora Deolinda entre trocas de sementes, ovos e garrações de água.

Aos 50', Joaquim diz que Nuno começou a participar do filme por vontade própria e que desistiu assim da ideia de ter uma equipe. Aos 58', Nuno filma Joaquim deitado num tablado à beira do Rio e faz um movimento de câmera mostrando a paisagem. "Estou presente, demasiado fraco para participar. Em 74' Nuno se filma pela primeira vez, sozinho andando pela casa e dirigindo o olhar para a câmera. Ele se deita na cama e respira sobre a câmera muito próxima da boca produzindo um efeito de close-sonoro. Nesse momento, Nuno assume a escritura de si no diário de Joaquim. Nuno se inscreve como um gesto fílmico, modificando o curso natural da vida e reiventando uma forma cotidiana de expressar um fluxo de vida. Um nível maior de intimidade epidérmica é alcançado entre a presença viva de Nuno e o espectador. Nuno é uma presença física e intensa quase sempre desprovida de linguagem, sempre alvo de admiração e desejo e com a capacidade de mobilizar afetos na imagem. É também ele, ao lado dos cães, que consegue oferecer à Joaquim algum tipo de cuidado e parceria diferente dos tratamentos médicos.

No plano seguinte, a voz off de Joaquim revela um receio de que suas obsessões por fatos e seu desassossego o afaste de Nuno. Por outro lado, nunca estivemos tão próximos dele e ele da matéria fílmica. Começamos a vivenciar o espaço e a rotina mesmo quando Joaquim está dormindo ou ausente. E, assim, um modo de conjugalidade assume aos poucos uma realidade performativa e uma esfera de visibilidade. À construção discursiva, histórica e individual da experiência exaustiva de tratamentos com medicações pesadas do HIV transgridem as relações sociais e as trocas de intimidade do cotidiano.

Para além do registro distanciado dos acontecimentos e do ato de se filmar, as encenações começam a tomar corpo no filme com finalidades de lapidar formas íntimas e sensoriais daquele cotidiano, responsáveis por colocar sentidos de presença cada vez mais fortes para o espectador. Em 104'40", Nuno cria quadros narrativos em que o vemos urinando completamente nu no banheiro, entre planos fixos e móveis, sem disfarçar sua consciência do olhar da câmera.

Há uma sequência em *E Agora? Lembra-me* muito similar à dinâmica narrativa e sensorial de muitas cenas encontradas nos daily vlogs. Em 144'50", ao som não-diegético de uma sonoridade alegre, Nuno registra o amanhecer de um dia dentro de casa. Num plano-fixo, ele abre a janela deixando entrar uma forte luz da

9. O pensamento aqui em torno do filme-dispositivo trata-se de experiências documentais que apostam no acidental, no risco, na incerteza e no aleatório enquanto elementos da condição de invenção da forma narrativa e do gesto fílmico (LINS, 2007). Portanto, "o diretor não filma nem dirige, mas concebe um jogo, distribui cartas, determina regras, escolhe jogadores, fornece câmeras [...] (ibidem). "Trata-se de um uso da noção de 'dispositivo' que tem no crítico e cineasta Jean-Louis Comolli seu defensor mais inspirado. Para ele, diante da 'crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas', dos 'roteiros que se instalam em todo o lugar para agir (e pensar) em nosso lugar', parte da produção documental tem a possibilidade de inventar pequenas 'máquinas' para se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia nos oferece" (ibidem, p. 3).

manhã, ainda de cuecas. No plano seguinte, ele está sentado numa poltrona calçando os sapatos. Corta agora para uma câmera háptico-subjetiva, em que Nuno está descendo escadas e chega num cômodo escuro onde estão os cachorros. Ele abre a janela do cômodo e diz bom dia para os cães. Um deles se aproxima da lente da câmera e depois passa a lambar o rosto de Nuno, a câmera em suas mãos tenta acompanhar num movimento trepidante. Em seguida, Nuno está no quarto acordando Joaquim dizendo bom dia e abrindo as cortinas.

É na experiência fílmica e íntima das relações mais ordinárias que Joaquim e Nuno encontram-se aderidos a uma mesma criação e partilha. Ouso acreditar que a participação de Nuno no filme contamina o regime dramático e instaura outro viés mobilizador na narrativa. Na construção dessa vivência compartilhada entre Joaquim, Nuno, os cães e o espectador, o comportamento da imagem se torna mais irregular e a objetividade de Joaquim é distraída pela performatividade que se convoca diante e por meio do aparato.

Frente a fria timidez da representação dos afetos entre homens e de suas sensibilidades cotidianas, a câmera háptico-subjetiva é uma das formas que possibilita assumir as rédeas do exercício narrativo da autonomia e desejo dos sujeitos homoafetivos. A materialidade do aparato se adequa cada vez mais aos corpos dos sujeitos produtores de imagens – e vice-versa –, tornando evidente a performance de um corpo reinventado por uma estética do cotidiano que também se reinventa no ato da experiência compartilhada e no efeito da encenação. Esse comportamento da câmera é impresso no movimento respiratório do quadro e agrega um olhar-corpo à perspectiva do espectador, como se nos fossem emprestados os olhos e as partes do corpo de quem filma, interage, toca e é tocado de volta.

[...] o modo epidérmico como nos aproximamos, por meio do filme, desse outro, dessa alteridade radical que nos é desconcertantemente tão próxima, estranha e familiar, pessoal e comum, explicita uma contiguidade entre as formas do filme e as formas do mundo, entre o performado e o vivido. (FELDMAN, 2012, p. 181)¹⁰

O que essa corporalidade da câmera – um extra-corpo do sujeito portador do aparato – está possibilitando é uma sensorialidade da experiência homoafetiva e de suas intersubjetividades de modo háptico. Seguindo essa perspectiva, um beijo é mais do que um gesto de representação de um sentimento, mas também o encontro visual e sonoro entre superfícies, poros, orifícios e fluídos corporais, por exemplo.

Ao analisar os filmes de Travis Mathews e certo tipo de produção pornográfica produzida recentemente, o pesquisador Emerson da Cunha Sousa (2012, p. 9) evidencia que está se botando em cena não só o sexo cristalizado, mas também um enorme leque afetivo que reterritorializa a dimensão do cotidiano, das relações amorosas, dos gestos comuns e da pornotopia. O que se passa a conhecer é uma sequencialização de eventos do dia-a-dia que acrescentam à visibilidade pornográfica desses corpos o elemento do afeto sentimental, da emoção e de outras configurações de família, recolocando assim uma outra dimensão do conhecimento íntimo em torno desses sujeitos ao convocar o ordinário das experiências.¹¹ Talvez possamos pensar então numa performatividade pornográfica da vida cotidiana e do afeto ou ainda numa afetividade sentimental pornográfica, em que o princípio excessivo da visibilidade é uma exterioridade não só dos corpos em ação sexual, mas também dos sentimentos como a emoção e o amor.

Esse último aspecto está presente também em filmes contemporâneos como *Greek Pete* (2009, dir. Andrew Haigh), *Julian* (2012, dir. Antonio da Silva) e *Monstro* (2015, dir. Breno Baptista), em que a forma documental também está se reinventando no exercício das encenações íntimas e ordinárias das relações entre os sujeitos, seja na forma da imagem, no comportamento da câmera, do olhar e da confissão. Nesse tipo de documentário contemporâneo, seguindo uma tendência já presente há algumas décadas de focar no parti-

10. Apesar de Ilana Feldman estar refletindo sobre o filme *Pacific*, o pensamento é justamente a partir de efeitos de uma câmera háptico-subjetiva e de todo um repertório de compartilhamentos de intimidades performativas, também presentes nos objetos aqui analisado.

11. Isso pode ser visto no contexto midiático em redes sociais que permitem conteúdo pornográfico, tais como twitter, vine e tumblr, onde a experiência diária da exposição do cotidiano dos daily vlogs também está presente, mas em diferente formato. Alguns exemplos: <https://twitter.com/SamTruittxxx>, <https://twitter.com/trentferrisxxx>, <http://hungitalianstallion10.tumblr.com/>, entre outros.

cular, no comum e no privado “para o cumprimento da promessa de representação do real que caracteriza a tradição do gênero” (BALTAR, 2013, p. 66), vê-se intensificar “[...] uma liberação pelo apreço pelas asserções e comprovações totalizantes” (ibidem) motivada pelo exercício da “exaltação do instante, do valor poético, da expressão da superfície e dos afetos” (ibidem, p. 68).

A possibilidade de um engajamento afetivo nessas narrativas estão cada vez mais vinculadas a uma fruição sensorial de uma dimensão ordinária da vida, sob a ótica estética de realismos contemporâneos particulares. Nas narrativas de agora, o corpo é arena de afetações e a radicalidade não é mais somente a visibilidade explícita do sexo, mas principalmente as encenações das banalidades de um cotidiano não-comum e os afetos que se performam nele enquanto expressão máxima da liberdade dos sujeitos, da multiplicidade e complexidade das formas de vida e da diversidade das subjetividades, desejos e tramas homoafetivas.

Referências

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense. Curso de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.

_____. **Entre afetos e excessos respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo**. In: REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Volume 4, 2013.

_____. **Frenesi da Máxima Visibilidade ou como o diálogo do documentário da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol**. Artigo apresentado no XIX Encontro da Compós, na PUC, Rio de Janeiro, 2010.

BRASIL, André. **Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância**. Revista FAMECOS (Impresso), v. 17, p. 190-198, 2010.

_____. **A obscenidade do cotidiano e a cena comunicacional contemporânea**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 25, p. 22-28, 2004.

FELINTO, Erick; PEREIRA, Vinícius Andrade. **A vida dos Objetos: Um Diálogo com o Pensamento da Materialidade**. INTERCOM. X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste – SIPEC Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004.

FELDMAN, Ilana. **A ascensão do amador: ‘Pacific’ entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade**. In: XXI Encontro Anual da Compós, 2012, Juiz de Fora. XXI COMPÓS: Juiz de Fora / MG, 2012.

FURTADO, Filipe. **História da eternidade**. Crítica do filme E Agora? Lembra-me, de Joaquim Pinto. Revista Cinética. Novembro, 2013.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LINS, C. L. . **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In: Roberto Moreira S. Cruz. (Org.). Sobre fazer documentários. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, v. , p. 44-51.

MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

SÍBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOUSA, Emerson da Cunha de. **A Pornografia como Programa e as Variantes Contemporâneas**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza, 2012.

TUOTO, Arthur. **Economia de gestos: uma política da intimidade**. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. WSET Multimídia, 2012 (p. 37-53)

/// GT CINEMA, PROCESSOS E TÉCNICAS

DATA: 26 DE NOVEMBRO DE 2015
COORDENAÇÃO: HENRIQUE KOPKE (UFJF)



Produção de esqueletos para animação em stop-motion

Flávio Gomes de Oliveira¹,
Amanda Gomes Borges,
Jamilé Braga Neme,
Thiago Monteiro Bastos²

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás)

Resumo

Este trabalho foi desenvolvido pelo grupo de estudo de processos de produção de esqueletos para animação em stop-motion da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, na ocasião, o grupo, formado pelo professor Flávio Gomes e três alunos de iniciação científica, buscava técnicas alternativas de construção de esqueletos simples para produção de animações com a técnica de stop-motion, o estudo se foca em produzir esqueletos e personagens para animação utilizando materiais de fácil acesso e baixo custo. O grupo apresenta aqui uma série de quatro protótipos bem como os testes de funcionamento destes protótipos em animações experimentais, ao final é possível acompanhar também o resultado da avaliação de uso dos protótipos. Este trabalho ainda está em curso e o grupo ainda experimenta alguns processos de produção que não foram testados até a divulgação deste, porém os resultados aqui atingidos podem ser úteis para alunos, professores ou profissionais que se interessem em produzir vídeos utilizando a técnica de stop-motion.

Palavras-chave: Stop-motion; animação; esqueleto para animação.

Processo de animação em stop-motion

Atualmente o processo de produção de animações passa por uma transição que coloca em cheque a originalidade da técnica, isso ocorre principalmente em razão da popularização das tecnologias digitais e principalmente da mistura de técnicas durante o processo de produção de vídeos diversos de animação. No entanto, algumas técnicas tradicionais se sobressaem e continuam sendo usadas como base para produção de vídeos diversos, a animação feita com a técnica de *stop-motion* ainda é produzida com princípios muito próximos aos que eram usados antes da popularização dos recursos digitais, os motivos que levam ao uso desta técnica são vários, desde o fator de encantamento, passando pela dinâmica de uso de materiais diferentes até a possibilidade de uso do argumento de “dificuldade técnica de produção” como chamariz publicitário para o vídeo.

Este trabalho apresenta o desenvolvimento de uma pesquisa realizada junto aos alunos de iniciação científica do Curso de Design da PUC-Goiás para o desenvolvimento de técnicas que aperfeiçoem de forma simples e barata o processo de produção de esqueletos para animações em *stop-motion*. Apesar de toda a tecnologia digital, a movimentação dos personagens em um vídeo de *stop-motion* depende totalmente da

1. Flávio Gomes de Oliveira – Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da UFG e doutorando em Arte e Cultura Visual pelo mesmo programa, atualmente é professor efetivo do Curso de Design da PUC-GO e da Faculdade Araguaia de Goiás. E-mail: flagogyn@gmail.com

2. Amanda Gomes Borges, Jamilé Braga Neme, Thiago Monteiro Bastos – Alunos do Curso de Design da PUC Goiás inscritos no programa de iniciação científica no projeto de pesquisa sobre produção de esqueletos para animação em stop-motion.

estrutura mecânica interna do boneco, neste artigo vamos apresentar diversas possibilidades de produção de esqueletos para este tipo de animação, bem como, um quadro comparativo das principais características de animação de cada esqueleto apresentado.

As possibilidades de técnicas para criação de bonecos para stop-motion são imensuráveis, porém, neste trabalho, vamos nos ater aos tipos de esqueletos que podem ser produzidos por alunos de cursos de graduação na área da comunicação, design e outros, de forma fácil e, principalmente, utilizando materiais que podem ser conseguidos em qualquer cidade.

O maior problema atual para a produção de vídeos de qualidade com a técnica de stop-motion é a dificuldade de encontrar os materiais necessários em cidades menores ou mais afastadas dos grandes centros. Alguns dos materiais usados para este tipo de produção não são comercializados por nenhuma empresa brasileira, o que dificulta muito a produção de animações com qualidade para concorrer com as produções internacionais.

Em contrapartida à esta dificuldade, os brasileiros se sobressaem em festivais e concursos internacionais de animação pela capacidade de reutilizar produtos e objetos diversos em suas produções e é neste espírito que o grupo de pesquisa coordenado por mim na PUC-Goiás busca alternativas para popularizar a técnica e possibilitar a produção destes bonecos em animações autorais, comerciais, curtas-metragens etc.

O Esqueleto na animação com a técnica de stop-motion

O esqueleto é sem dúvida uma das partes mais importantes do processo de produção de um boneco para stop-motion, ele vai estruturar os movimentos e estabilizar o boneco para que o animador possa realizar a captura dos quadros relativos à animação. Um bom esqueleto deve possibilitar, principalmente, que o animador possa posicionar o boneco em uma superfície e fazer pequenos movimentos seguidos de pausas para captura da imagem, porém, o esqueleto não pode se mover durante a pausa.

Em grandes produções, os esqueletos são produzidos em aço, possuem articulações formadas por esferas metálicas que possibilitam os movimentos e facilitam a manutenção durante o processo de animação, o maior problema deste tipo de esqueleto é o custo e a dificuldade de produção, para se construir um destes é necessário o uso de ferramentas diversas de alto custo e difícil manuseio.

Os esqueletos mais simples são produzidos com arames diversos, este tipo de esqueleto é muito prático e de fácil produção, o maior problema encontrado é em escolher o arame correto, alguns são extremamente duros e dificultam a movimentação, os macios são muito frágeis e não suportam a pressão mecânica durante o processo se rompendo com facilidade.



Figura 1: Sistema de enrolamento do arame de alumínio para construção dos esqueletos

Após uma vasta pesquisa de materiais, nosso grupo chegou a um tipo de arame que agrupa as qualidades dos dois tipos, trata-se do arame de alumínio para uso em motores, é um tipo de arame com várias espessuras que possibilita a movimentação de forma simples e possui uma resistência mecânica muito boa, diminuindo a necessidade de manutenção do boneco durante a animação.

O próximo passo foi definir um material para criar as partes fixas do esqueleto, um bom esqueleto precisa ter partes flexíveis (juntas) e partes rígidas (*bones* ou ossos), para tal o projeto previa o teste de quatro tipos de materiais diferentes, plástico, madeira, massa epóxi bi componente e acrílico.

A base dos três primeiros esqueletos é a mesma, o arame de alumínio retorcido com cinco pernas, com o auxílio de uma furadeira o arame é enrolado e obtemos uma tira mais resistente e flexível o bastante para produção da animação.

A segunda etapa é confeccionar uma estrutura em forma humanoide tendo como base um desenho em tamanho real do boneco que será construído, para em seguida, aplicar os recursos materiais que irão estabilizar as partes estáticas.

Esqueleto com travas de plástico

Nos esqueletos feitos com travas plásticas testamos várias formas de aplicação do plástico, os primeiros modelos foram feitos com pequenos pedaços de mangueira plástica que eram aquecidos para se fundir com o arame, enfrentamos alguns problemas durante o processo de produção e optamos por testar outros materiais. Um dos materiais que se mostrou mais interessante neste sentido foi o plástico flexível utilizado para produção de sacolinhas de supermercado.

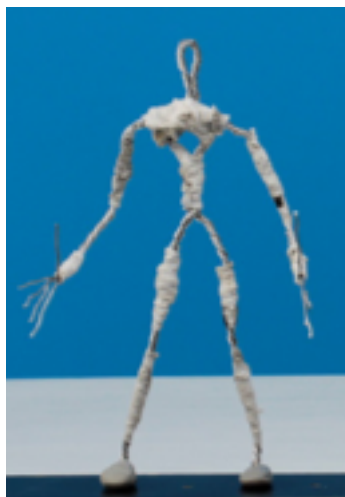


Figura 2: Esqueleto com travas de plástico

O processo consiste em enrolar as sacolinhas no arame criando um pequeno volume, logo em seguida, deve-se aquecer o plástico com o auxílio de uma pequena chama que pode ser de uma vela ou lamparina, após aquecido o plástico encolhe e se funde com o arame, com algum treino o resultado fica muito bom.

Esqueleto com travas de madeira

O esqueleto com travas de madeira foi feito utilizando pequenos tarugos de madeira (pinho ou compensado), estes tarugos foram esculpido, lixados e furados para receber as juntas feitas com o arame de alumínio, o arame é fixado nas juntas com o auxílio de supercola ou cola instantânea.



Figura 3: Esqueleto com travas de madeira

O esqueleto com travas de madeira possui um processo de produção um pouco mais complicado que o anterior, porém o resultado volumétrico e o sistema de movimentação possui características que o diferenciam muito do esqueleto com travas de plástico.

Esqueleto com travas de massa epóxi

O terceiro esqueleto é provavelmente o mais simples dos quatro, as partes fixas do esqueleto são feitas com massa epóxi ou cola epóxi, produto encontrado em qualquer loja de departamentos, ferragista ou lojas de materiais de construção, neste caso, as partes fixas são modeladas diretamente sobre o arame criando zonas de juntas e zonas fixas.

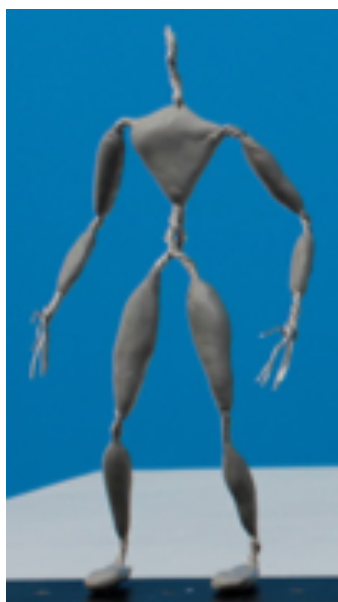


Figura 4: Esqueleto com travas de massa epóxi

O processo de produção deste tipo de esqueleto é muito simples e o resultado é muito bom, com um pouco de treino é possível usar a massa epóxi para modelar detalhes da fisionomia dos bonecos, outro fator muito importante sobre estes bonecos é a facilidade de se encontrar o material em lugares afastados dos grandes centros.

Esqueleto de acrílico com juntas esféricas

O esqueleto feito de acrílico é com certeza o mais complexo dos quatro, neste caso tentamos criar um esqueleto com juntas esféricas utilizando um material diferente do metal, um material que pudesse ser encontrado de forma mais fácil no mercado e que pudesse ser trabalhado com ferramentas simples.

O projeto do esqueleto prevê a construção de alguns tipos de peças, as junções de acrílico (C), as juntas esféricas acopladas em hastes rígidas (D), (E) e (G), uma peça para montagem do peitoral e quadril do boneco (A) e (B) e os pés do esqueleto (F).

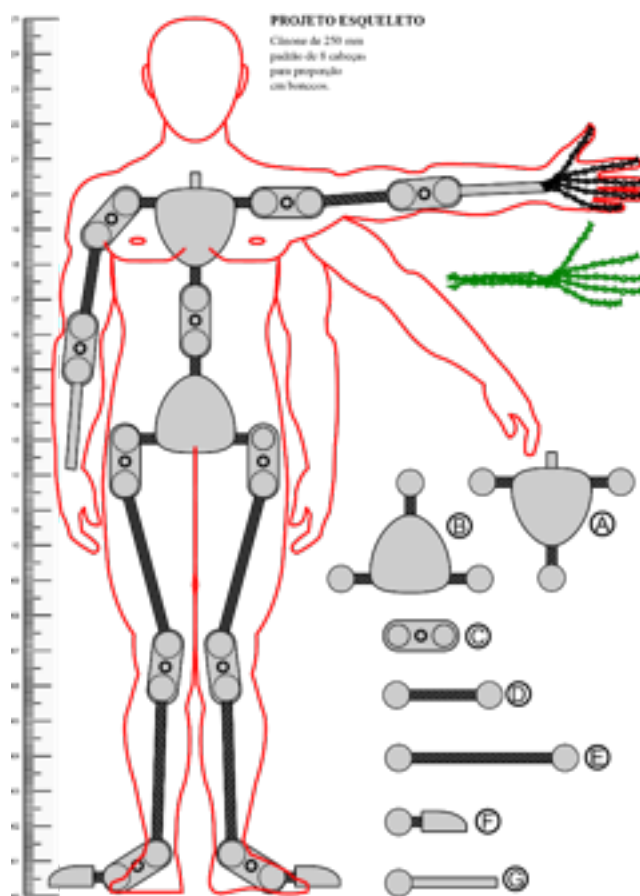


Figura 5: Projeto de construção do esqueleto de acrílico

Após a elaboração do projeto, o primeiro passo para construção deste esqueleto foi desenvolver um molde para as junções, o molde foi desenhado em um software de vetorização e posteriormente utilizado para fazer o corte a laser em peças de acrílico translúcido de 3 mm, a peça final é utilizada em todas as juntas. O segundo passo foi o acoplamento dos ossos/bones em esferas plásticas utilizadas para confecção de bijuterias, os ossos foram montados em parafusos do tipo máquina de aproximadamente 3 mm de espessura.

As peças do peitoral e do quadril foram modeladas com uso de clay, posteriormente foi desenvolvido um molde das mesmas utilizando borracha de silicone, com o molde, foram impressas as peças utilizando resina acrílica odontológica, os parafusos que se ligam às esferas são colocados no molde para serem fundidos com a peça de resina e se transformarem em uma peça única. A última etapa é ampliar o furo das esferas plásticas e colar as esferas nas hastes (parafusos) com cola instantânea, em seguida o esqueleto é montado conforme o desenho do projeto. O esqueleto de juntas esféricas possui uma grande versatilidade de uso e a vantagem de ser muito mais leve que esqueletos produzidos em metal.

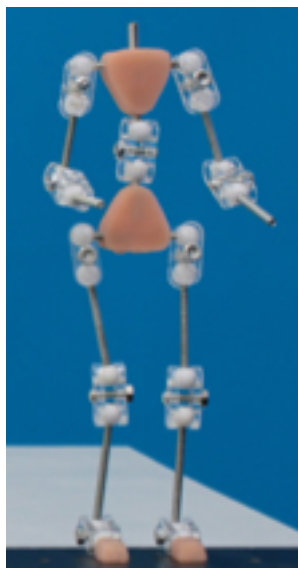


Figura 6: Esqueleto completo feito com acrílico e parafuso.



Figura 7: Detalhe do peitoral modelado em resina odontológica

O Parafusamento

Para utilizar o esqueleto em uma animação, ele deve permanecer imóvel, não pode cair durante o processo de animação ou sair do lugar, para tanto, faz-se necessário fixar uma porca nos pés do esqueleto para que o mesmo seja fixado na base do cenário.

Nos esqueletos feitos com plástico e com massa epóxi, utilizamos a massa epóxi para fundir a porca na base dos pés do esqueleto como pode ser visto na imagem a seguir.



Figura 8



Figura 9

No esqueleto que utiliza madeira, a porca foi fixada por pressão na base do pé do esqueleto e foi utilizada a cola instantânea para reforço. No esqueleto feito com acrílico, a porca foi inserida no molde e fundida dentro da resina.

Etapa de testes

Após a montagem de todos os esqueletos, o grupo de pesquisa se mobilizou para testar os protótipos criados e verificar cada detalhe de funcionamento, o teste foi feito da seguinte forma: Os quatro protótipos foram colocados um ao lado do outro e parafusados em uma placa de madeira, logo em seguida, com uso do software *Dragonframe*, cada membro do grupo produziu uma cena animada pequena explorando as limitações e funcionamento dos esqueletos, o mesmo movimento foi realizado em todos os esqueletos ao mesmo tempo para que pudéssemos verificar processo e resultado final.



Figura 10: Esqueletos durante o processo de teste de animação

Após a etapa de animação e verificação, o grupo se reuniu e estabeleceu notas de 1 a 5 para cada item testado, os itens pré-estabelecidos foram os seguintes:

Flexibilidade – facilidade de movimentação do esqueleto durante o processo de animação.

Detalhes – nível de detalhamento do esqueleto com relação ao personagem, se este esqueleto permite detalhes no boneco ou se ele cria problemas para caracterização do mesmo

Peso – quanto mais leve for o esqueleto, mais fácil será seu uso sobre o cenário, neste quesito, pontuamos com notas melhores os esqueletos que tiveram peso menor.

Dificuldade de produção – neste item levamos em consideração desde a dificuldade de encontrar os materiais no mercado até a dificuldade de lidar com as ferramentas necessárias para produzir o esqueleto.

Tempo de produção – aqui, pontuamos melhor os esqueletos que podem ser produzidos de forma mais ágil.

Estabilidade – quando posicionamos um boneco no cenário e fazemos um movimento, o boneco deve permanecer na posição em que o colocamos, se ele voltar ou se mover novamente, teremos problemas para

animar o personagem, aqui, pontuamos melhor os esqueletos que se mantinham estáveis durante o processo de animação.

Durabilidade – quando fazemos uma animação em stop-motion, o boneco deve possuir uma durabilidade boa para que não tenhamos que produzir várias cópias do personagem, neste sentido, pontuamos os esqueletos que possuem maior resistência mecânica e física.

Custo de produção – um dos objetivos desta pesquisa era a produção de esqueletos simples e de baixo custo, os quatro protótipos tiveram custo muito baixo, mas aqui, pontuamos os que tiveram o custo menor.

Movimentação e tronco – corresponde à possibilidade de movimentação giratória do tronco do esqueleto e de movimentos laterais, neste item, pontuamos melhor os esqueletos que possuem maior movimentação.

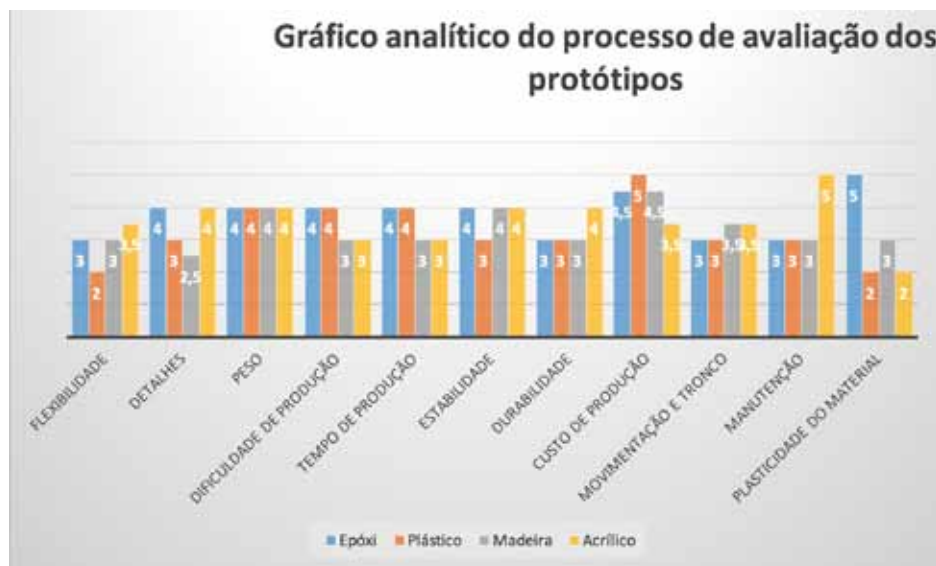
Manutenção – neste item foi pontuado a possibilidade de reposição de peças e manutenção de detalhes.

Plasticidade do material – neste item foi medido a capacidade plástica do material e a possibilidade de conformação durante o processo de escultura do personagem.

A pontuação estabelecida pelo grupo gerou a tabela abaixo:

	Epóxi	Plástico	Madeira	Acrílico
Flexibilidade	3	2	3	3,5
Detalhes	4	3	2,5	4
Peso	4	4	4	4
Dificuldade de produção	4	4	3	3
Tempo de produção	4	4	3	3
Estabilidade	4	3	4	4
Durabilidade	3	3	3	4
Custo de produção	4,5	5	4,5	3,5
Movimentação e tronco	3	3	3,5	3,5
Manutenção	3	3	3	5
Plasticidade do material	5	2	3	2

De acordo com a tabela podemos perceber as características mais importantes de cada esqueleto apresentado, por meio deste ranqueamento é possível definir qual destes será mais interessante para um ou outro tipo de produção, tendo como ponto de partida o tempo disponível, a perícia técnica dos membros envolvidos, a quantidade de dinheiro disponibilizada para a produção e o tipo de história que se quer contar.



Com base no gráfico acima é possível afirmar que as melhores características dos protótipos apresentados são custo de produção, peso, dificuldade e tempo de produção, por outro lado, podemos afirmar que os protótipos, em geral, deixam a desejar na parte de flexibilidade, plasticidade, durabilidade e movimentação.

Podemos afirmar, ainda, que cada um possui pontos positivos e negativos e este estudo pode ser usado como ponto de partida para o melhoramento dos protótipos apresentados ou mesmo para a criação de protótipos novos com materiais e sistemas de movimentação diferentes.

Por fim, o esqueleto feito com material acrílico é a melhor tentativa de se aproximar dos esqueletos produzidos pelos grandes estúdios, este protótipo ainda possui uma série de problemas como o tamanho das juntas, o desgaste das esferas, a dificuldade de produção das peças manuais, porém, já representa um grande avanço quando comparado com seus similares, apresentando inclusive, características que o deixa mais interessante que os esqueletos de juntas flexíveis produzidos em metal pelos grandes estúdios no que tange peso, custo, manutenção e dificuldade de produção.

Este estudo não é conclusivo, o grupo ainda pretende testar outros materiais e outros processos de articulações, bem como, a produção de bonecos utilizando os esqueletos aqui apresentados para obter dados mais precisos sobre a parte estética e funcional dos personagens. Os resultados presentes neste trabalho visão facilitar a decisão de que modelo de esqueleto se adequa melhor ao tipo de produção ao qual se pretende fazer, facilitando o processo de construção de personagens em pequenas produções e servindo de base para estudos de animações feitos por professores, alunos e entusiastas da técnica.

Referências

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e Seus Duplos, Máscaras, Bonecos, Objetos**. São Paulo: Edusp, 2002.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 9ª edição. Campinas – SP: Papyrus, 2004.

BLAIR, Preston. **Cartoon Animation**. California: Laguna Hills, 1994.

BOXOFFICEMOJO. **Box Office Mojo**. Word Wide Web: <http://www.boxofficemojo.com>.

CÂMARA, Sergi. **O Desenho Animado**. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.

DEWEY, Katherine. **Creating Life-like Figures in Polymer Clay a Step-by-step guide**. Texas: Elevenwork Press, 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GERBASE, Carlos. **Impactos das Tecnologias Digitais na Narrativa Cinematográfica**. Porto Alegre: Edi-PUCRS, 2003.

IMDB. **The Internet Movie Database**. Word Wide Web: <Http://www.imdb.com>.

LORD, Peter e SIBLEY, Brian. **Cracking animation**. Reino Unido: Thames & Hudson, 1998.

LUCENA JUNIOR, Alberto. **Arte da Animação**. São Paulo: Senac, 2002.

MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela**. São Paulo: Paulus, 2007.

OMELETE. **Omelete**. Word Wide Web: <http://www.omelete.com.br>.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem** – Cognição, Semiótica, Mídia. 4ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SHAW, Susannah. **Stop Motion Craft Skills for Model Animation**. Jordan Hill: Oxford, 2004.

WILLIAMS, Richard. **The animator's Survival Kit**. New York: Faber and Faber Inc, 2001.

WIEDEMANN, Julius. **Animation Now**. São Paulo: Taschen, 2004.

A questão da técnica no dispositivo cinematográfico

Jefferson Assunção¹

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)

Resumo

Esse artigo tem como objetivo discutir a questão da técnica no dispositivo cinematográfico, ou seja, a câmera. Isso se dará a partir de um panorama geral sobre o que se entende por técnica, dispositivo e discurso. Em seguida, se encaminhará para a análise do cinema moderno², para, assim, se entender como nos anos 1940 e 1950, diretores de países europeus e latino-americanos passaram a questionar o cinema hegemônico de Hollywood³ através de inúmeros recursos realistas que colocavam a técnica e o dispositivo em crise, tornando-os instrumentos críticos da arte em si e do espetáculo.

Palavras-chave: Cinema; dispositivo; modernidade; técnica; realismo.

A maneira mais teimosa, porém, de nos entregarmos à técnica é considera-la neutra, pois essa concepção, que hoje goza de um favor especial, nos torna inteiramente cegos para a essência da técnica.

Martin Heidegger, 2012, p.11

Se nos consideramos um povo já livre do complexo colonial, vejamos que uma habilidade técnica [...] não pode ser o suporte de uma expressão como o cinema. E quando esta técnica está a serviço de idéias que atrasam o processo de consciência e prática do povo [...] é bom que se destrua esta técnica que, por suas implicações convencionais, só pode mesmo prestar serviços a regimes totalitários.

Glauber Rocha, 2003, p.96

No início de *A questão da técnica* (capítulo do livro *Ensaio e conferências*), Martin Heidegger afirma que a essência de qualquer coisa é ela própria. Sendo assim, “questionar a técnica significa, portanto, perguntar o que ela é” (HEIDEGGER, 2012, p.11). Entretanto, “a essência da técnica não é, de forma alguma, nada de técnico” (*Ibid.*, 2012, p.11). Assim, para se questionar a técnica deve-se tentar esboçar o que ela é e o que está ligado à sua essência para traçar um panorama crítico sobre ela.

1. Mestrando em Estudos de Linguagem no CEFET-MG, Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Cinema e Vídeo pelo Centro Universitário UNA. E-mail: assuncao33@hotmail.com.

2. Sabe-se que, mesmo no cinema clássico americano, já existiam diretores com narrativas e visões de mundo extremamente modernas para sua época, como Howard Hawks, por exemplo. Entretanto, eles ainda eram ligados ao cinema industrial de espetáculo. Também se sabe da modernidade das vanguardas da década de 1920, porém esse artigo aborda o cinema questionador e crítico de si mesmo e impositor de uma ruptura, que é próprio dos anos 1940, 1950 e 1960, o que apenas demonstra que só se pode considerar uma obra artística como moderna em comparação a obras de outro período. Dessa forma, em suma, esse artigo aborda a regra e não as exceções.

3. Um dos principais pontos trabalhados no artigo será o de que o cinema moderno dos anos 1940 em diante passou a questionar o cinema clássico, principalmente o americano, que criava em estúdio uma imagem ilusória do mundo através de uma câmera que afirmava o espetáculo e não questionava a própria arte em si. Porém, é bom deixar claro que, com isso, não se pretende fazer um julgamento de valor ou mesmo tratar essa “criação de ilusão” como algo pejorativo, uma vez que a mesma buscou em seu período hegemônico desviar o olhar e o pensamento do público da tragicidade da vida e do vazio produzido por ela, mesmo nos melodramas que, em sua maioria, com raras exceções, apresentavam narrativas com finais felizes. Um exemplo disso diz respeito ao fato do cinema ter sido um dos principais responsáveis por ter feito a população americana suportar os males da Grande Depressão da década de 1930. Dessa maneira, esse artigo busca apenas mostrar, através de alguns autores estudiosos do cinema moderno, essa dimensão questionadora de sua própria arte que ele passou a apresentar em detrimento da ilusão vista no cinema clássico.

Segundo Oswald Spengler, autor historicamente preponderante na compreensão heideggeriana da técnica, no capítulo *A técnica como tática de vida* do seminal livro *O homem e a técnica*, “a técnica é a tática de vida; é a forma íntima cuja expressão exterior é a conduta no conflito – no conflito que se identifica com a própria Vida” (1941, p.28). Francisco Rüdiger na apresentação do livro *Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem*, confirma essa noção da técnica relacionada à vida proposta por Spengler ao dizer que “a técnica ou racionalidade é o saber posto em prática de forma mais ou menos alienada (na máquina). A cultura ou imaginação é o elemento criador desse saber, a força que transcende a ação corporal e a operação maquinística” (2006, p.16).

A concepção original de técnica remonta à Antiguidade Clássica, uma vez que, naquele período histórico, a técnica e a arte eram vistas como sinônimas, o que é corroborado por J. Ferrater Mora no *Dicionário de filosofia* quando afirma que “os gregos usavam o termo τέχνη (frequentemente traduzido por ars, ‘arte’, e que é raiz etimológica de ‘técnica’) para designar uma habilidade mediante a qual se faz algo” (2004, p.2820). Michael Inwood no *Dicionário Heidegger* reforça essa idéia ao dizer que “*technik*, ‘tecnologia, engenharia, técnica’, vem do grego *techne*, ‘arte, manufatura, uma arte ou modo regular de fazer algo [...]’; habilidade, destreza; uma obra de arte” (2002, p.181). Sobre a técnica, Nicola Abbagnano em outro *Dicionário de filosofia*, confirma a relação sinônima entre ela e a arte ao dizer que

o sentido geral desse termo coincide com o sentido geral de arte (v.): compreende qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Nesse sentido, T. não se distingue de arte, de ciência, nem de qualquer processo ou operação capazes de produzir um efeito qualquer: seu campo estende-se tanto quanto o de todas as atividades humanas (ABBAGNANO, 2007, p.939).

Spengler diz que a arte é um “**conceito contraposto à ‘Natureza’**. Cada processo técnico do homem é uma arte e sempre foi descrito como tal” (1941, p.68). Dessa maneira, a técnica está intrinsecamente ligada à vida humana e à exploração do planeta por parte do homem para algo além da sua subsistência, em direção ao “desencobrimto”, que, de acordo com Heidegger, é a forma como a técnica se manifesta, pois, segundo Inwood, “todo desencobrimto depende do homem, sendo-lhe essencial” (2002, p.37), ou seja, o desencobrimto vai contra a natureza, busca explorá-la de forma desenfreada, uma vez que, para Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Conceito de iluminismo*, “o que os homens querem aprender da natureza é como aplicá-la para dominar completamente sobre ela e sobre os homens” (1996, p.19).

De acordo com Rubem Mendes de Oliveira no capítulo *Martin Heidegger - A técnica como desvelamento do ente* do livro *A questão da técnica em Spengler e Heidegger*, esse “desencobrir” (ou “desvelar”) pode ser entendido como “aquilo que até então estava velado na não existência: ela, a técnica, é também, assim como a verdade, *alétheia*” (2006, p.68). Inwood diz que “uma civilização é constituída por uma certa revelação do ser, a verdade do ser, que também envolve uma certa concepção de verdade” (2002, p.40). Todavia, “Heidegger não está preocupado com verdades particulares mas com nossos modos gerais de enxergar as coisas e com suas mudanças” (*Ibid.*, 2002, p.40). Essa idéia de desencobrimto heideggeriana remonta à origem da técnica, uma vez que “é no desencobrimto que se funda toda a produção. [...] À esfera da causalidade pertencem meio e fim, pertence a instrumentalidade. [...] A técnica não é, portanto, um simples meio” (HEIDEGGER, 2012, p.17). Heidegger compreende a causalidade não como algo ligado à finalidade como processo de causa motivada pela culpa vinda do pensamento moralista de ordem judaico-cristão, pois, originalmente, “*causa, casus* provém do verbo *cadere*, cair. Diz aquilo que faz com que algo caia desta ou daquela maneira num resultado” (*Ibid.*, 2012, p.14). Já a instrumentalidade diz respeito ao fato de que “**a técnica não deve ser compreendida como inseparável dos instrumentos**” (SPENGLER, 1941, p.28). Esse “instrumento” – termo também utilizado por Adorno e Horkheimer – pode ser entendido como o “*Gestell*” (“composição”, “artefato”, “armação”), definido por Heidegger como

o apelo de exploração que reúne o homem a dis-por do que se des-encobre como dis-ponibilidade. [...] “Gestell” significa também o esqueleto. [...] Com-posição, “Gestell”, significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a des-encobrir o real no modo da dis-posição, como dis-ponibilidade. Com-posição (Gestell) denomina, portanto, o tipo de *desencobrimto* que rege a técnica moderna mas que, em si mesmo, não é nada técnico (HEIDEGGER, 2012, p.23-24).

Esse conceito de *Gestell* seria mais à frente retrabalhado por Michel Foucault (e mais tarde por Giorgio Agamben), para se chegar à idéia de “dispositivo”. Segundo Foucault em *Sobre a história da sexualidade*, capítulo do livro *Microfísica do poder*, o dispositivo é

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2015, p.364).

O dispositivo, assim, está relacionado à noção de poder e de coerção social, vínculos esses impostos pelas classes dominantes e pelas instituições de forma “invisível” e subjetiva, o que se traduz, segundo Jean Hyppolite, citado por Agamben no capítulo *O que é um dispositivo?* do livro *O que é um contemporâneo? E outros ensaios*, em um “resultado de uma relação de comando e de obediência que são cumpridos sem um interesse direto” (HYPPOLITE, 1983, p.43 *apud* AGAMBEN, 2009, p.31). Esse dispositivo pode ser compreendido como aquilo que é imposto ao ser humano pelo processo civilizatório, como, por exemplo, os sistemas políticos e econômicos, a cultura, a língua e a linguagem, pois, como afirmou Roland Barthes em sua aula inaugural da cadeira de semiologia no Colégio de França, pronunciada em 1977, “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (2013, p.15). Essa concepção de Barthes elucida o poder da língua e da linguagem, mas também pode ser levada para o terreno da cultura, da política e da economia, pois os três, nessa visão, também são “fascistas”.

Ainda sobre essa noção de poder do dispositivo e da técnica, Abbagnano, a respeito da definição de tecnocracia no *Dicionário de filosofia – o radical “cracia” se refere, de acordo com o Dicionário Aurélio eletrônico: Século XXI, a “poder; ‘domínio; ‘supremacia”* (FERREIRA, 2009) –, comprova isso ao dizer que essa pode ser vista como o “uso da técnica como instrumento de poder por parte de dirigentes econômicos, militares e políticos, em defesa de seus interesses, considerados concordantes ou unificados, com vistas ao controle da sociedade” (2007, p.941).

De acordo com Foucault em *A ordem do discurso*, essa coerção “invisível” e subjetiva é imposta pelo “discurso”, que pode ser entendido como uma forma de dominação e alienação, e como algo que “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (1996, p. 10). A busca pelo discurso (e pelo poder) traduz também a procura pelo conhecimento, pois, para Adorno e Horkheimer, “poder e conhecimento são sinônimos” (1996, p.19). Com isso, se entende que a técnica domina os dispositivos em geral e se utiliza de um discurso para alienar o ser humano em condição de coerção e poder.

Se técnica e arte possuem significados análogos como descrito anteriormente e estão ligadas ao poder, o cinema, visto como uma expressão artística, também pode ser compreendido como técnica que se vale de um dispositivo (a câmera) propulsor de um discurso dominante. Tratado por seus inventores originais (os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière) como invenção sem futuro destinada a feiras de curiosidades, descoberto como instrumento de criação da ilusão pelo mágico Georges Méliès – a partir das primeiras trucagens que deram origem aos efeitos especiais – e transformado em indústria pelos americanos (principalmente com D. W. Griffith, o pai da linguagem cinematográfica clássica), o cinema passou, com essa

industrialização, a ser um dos maiores propagadores de ideologias e culturas do século XX, e sua criação ilusória da realidade, através do recorte imposto pelo enquadramento, só veio a ser questionada nas décadas de 1940 e 1950. No capítulo *A parte do dispositivo* do livro *A imagem*, Jacques Aumont define o dispositivo cinematográfico:

A primeira função do dispositivo é propor soluções concretas à gestão desse contato antinatural entre o espaço do espectador e o espaço da imagem, que qualificaremos de espaço plástico [...]. [...] Este é pois o primeiro dado de todo dispositivo de imagens: trata-se de regular a distância psíquica entre um sujeito espectador e uma imagem organizada pelo jogo dos valores plásticos (AUMONT, 1993, p.136).

Ismail Xavier corrobora o que diz Aumont ao afirmar, em referência à teoria de Christian Metz – um dos primeiros teóricos e pesquisadores a estudar o cinema sob o olhar da semiologia e da lingüística –, no artigo *As aventuras do dispositivo (1978-2004)*, um dos apêndices do livro *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*, que

o Dispositivo não é apenas o aparato técnico, mas toda a engrenagem que envolve o filme, o público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde se atuam os códigos internalizados por todos os parceiros do jogo. Deste modo, o Dispositivo se põe como uma “instituição social da modernidade” que começa então a ser decifrada em suas bases mais profundas (XAVIER, 2005, p.176).

O questionamento procedente às décadas de 1940 e 1950 citado anteriormente, se deu com movimentos cinematográficos vindos tanto de países desenvolvidos que não possuíam uma indústria de cinema aos moldes dos EUA, quanto de países periféricos. Podem ser citados movimentos como a *Nouvelle Vague* francesa, que inspirou inúmeros cinemas novos ao redor do mundo questionadores do modo hegemônico de se fazer cinema típico de Hollywood, ou, anteriormente, o Neo-Realismo italiano, que, em meio ao caos do pós-Segunda Guerra Mundial, saiu das paredes enclausuradas dos estúdios em direção às ruas chocando a ficção das narrativas de seus filmes com a realidade de um país em destroços – como afirma Gilles Deleuze no capítulo *Para além da imagem-movimento* do livro *A imagem-tempo*, para o Neo-Realismo “o real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’” (1990, p.9).

Entretanto, há de se lembrar que antes de qualquer um dos dois movimentos cinematográficos, o cinema latino-americano (no que se inclui o brasileiro) também se valeu de locações fora de estúdios realizando um tipo de arte artesanal, pois as principais inovações tecnológicas do cinema hegemônico só chegariam em terras latinas de forma atrasada. Porém, tal cinema estaria, paradoxalmente, mesmo assim, envolto pela técnica, uma vez que, como afirma Oliveira, o trabalho do artesão (mesmo sendo manual e não dentro de uma cadeia industrial produtiva) também depende da técnica, pois “o trabalho do artesão é o que chamamos propriamente técnica: ele reúne e serve-se de determinados meios, e produz coisas” (2006, p.68). Isso apenas revela que a técnica se apresenta à atividade humana quer se queira, quer não, ou seja, não depende de sua escolha, pois “o fundamento da vontade é a técnica, sem a qual não se dá o ato voluntário, mas uma simples ação casual, com cujo resultado não se pode contar e, sobretudo, dele não se pode dispor à vontade” (GALIMBERTI, 2006, p.282). Todavia, como dito anteriormente, essa técnica do cinema tido como hegemônico chegaria de forma atrasada principalmente nos países periféricos, o que levou Paulo Emílio Sales Gomes em *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* a afirmar que

o cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio ener-

gias que lhe permitam escapar da condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (GOMES, 1996, p.85).

A visão exposta por Gomes é complexa. Diz respeito em primeiro lugar ao modo como o público dos países considerados pobres via seu cinema. Em segundo lugar se relaciona com o fato de diretores, roteiristas e produtores terem copiado um estilo estrangeiro como fator antropofágico, mas sem se partir antes de uma reflexão que colocasse em crise o que se copiava (caso das extremamente criticadas à época chanchadas brasileiras, por exemplo). E em terceiro lugar se refere à questão técnica: o ligeiro atraso com que várias inovações técnicas do cinema chegaram aos países periféricos. No caso do Brasil, enquanto o cinema sonoro já se encontrava mais do que assentado em todo o mundo desde 1927, após o lançamento de *O cantor de jazz*, de Alan Crosland, a primeira tentativa com a sonorização via gravação em discos ocorreria em 1929 com *Acabaram-se os otários*, de Luiz de Barros. Essa tecnologia seria usada até meados dos anos 1930, quando já havia se tornado obsoleta nos EUA, o que demonstra a rapidez com que a técnica age no universo do capital. Outro exemplo diz respeito à coloração: enquanto o cinema americano já se valia do sistema *technicolor* pelo menos desde os anos 1930, o primeiro filme brasileiro colorido (*Destino em apuros*, de Ernesto Remani) seria lançado apenas em 1953.

Como dito antes, o cinema é o mais importante propagador subjetivo de ideologias e culturas do século XX, sendo ancorado em um discurso de poder, além da arte que mais sofreu mudanças bruscas em seu pouco tempo de vida. Apesar de inventado na França, ele se desenvolveu como indústria prematura nos EUA, que desde sempre se valeu dessa arte para reproduzir o “*american way of life*” (ou o modo de vida americano) e o embuste do chamado “sonho americano”. Tudo isso se deu devido ao fato do cinema ser facilmente difundido através da feitura de inúmeras cópias de um mesmo filme para sua distribuição em várias salas de exibição ao redor do mundo e, principalmente, ao fato dele atrair espectadores em massa – é bom lembrar que até meados dos anos 1950, um ingresso de cinema custava apenas alguns centavos.

Com isso se endente o porquê de vários regimes totalitários ou que flertavam com o totalitarismo terem financiado de forma direta cineastas para propagandear sua ideologia, casos da URSS de Joseph Stálin – em filmes como *A greve* (1924), *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927), os três de Sergei Eisenstein –, da Alemanha nazista de Adolf Hitler (em obras como *O triunfo da vontade* [1934] e *Olympia* [1938], ambas de Leni Riefenstahl), e da Itália fascista de Benito Mussolini com o Instituto Internacional de Cinematografia, que influenciou a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) do Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas no Brasil. A respeito dessa questão ideológica imposta pela imagem cinematográfica (amparada pelo discurso de seu dispositivo) em relação ao espectador, Jean-Louis Baudry em *Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, artigo do livro *A experiência do cinema: Antologia*, organizado por Ismail Xavier, afirma que

o mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e apreender num modo particular de reflexão especular. [...] Aqui delinea-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte da ideologia: esta passa a constituir o “sujeito” pela delimitação ilusória de um lugar central [...]. Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo (BAUDRY, 1983, p.397-398).

Considerando o exposto na citação anterior, o chamado cinema moderno teve como seu marco o realismo, que se vale, dentre outros elementos, da profundidade de campo e do plano-sequência para estabelecer uma sensação de realidade ancorada por um olhar documental, pois o espectador passa, assim, a poder deter seu olhar sobre qualquer ponto da imagem fílmica, sem ser sugestionado pelos cortes e pela “montagem

de atrações”, termo utilizado por Sergei Eisenstein e depois reutilizado por André Bazin em *A evolução da linguagem cinematográfica* para se referir à montagem formalista que buscava criar sensações no público com experimentações de justaposição de imagens e podendo “ser definida [...] como o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação com outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento” (2014, p.97).

Com isso se vê que o realismo em princípio se tratava de uma questão técnica que influenciou na estética e que se ligava ao dispositivo (aqui compreendido em sua multiplicidade instrumental, técnica e ideológica), que cada vez mais procurava outros caminhos que abandonassem a criação da ilusão em detrimento de imagens que se desvinculavam de um discurso de poder que unicamente dizia implicitamente ao espectador para onde deter seu olhar. Apesar da montagem do cinema socialista soviético da década de 1920 também procurar criar um senso crítico em seu público amparado na dialética de choque de imagens de conteúdos distintos, de uma maneira ou de outra, ela vinha junto de um discurso que induzia as pessoas a reagirem dessa ou daquela maneira.

No caso do realismo, o francês Jean Renoir seria seu principal precursor (além do alemão William Wyler nos EUA, isso dentro da própria indústria) em filmes que misturavam essa marca com a poesia, como *Boudu, salvo das águas* (1932), *Toni* (1935), *Um dia no campo* (1936), *A grande ilusão* (1937), *La Marseillaise* (1938), *A besta humana* (1938) e, principalmente, *A regra do jogo* (1939), como atesta Bazin em *A evolução da linguagem cinematográfica*, ao dizer que

graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera ficando até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas. [...] Jean Renoir já a tinha perfeitamente compreendido quando escreveu em 1938, ou seja, depois de *A besta humana* [*La Bête humaine*, 1938] e *A grande ilusão* [*La Grande Illusion*, 1937] e antes de *A regra do jogo* [*La Règle du jeu*, 1939]: “Quanto mais avanço em minha profissão, mais me sinto inclinado a fazer a *mise-en-scène* em profundidade em relação à tela; quanto mais isso funciona, mais evito criar o confronto entre dois atores colocados obedientemente diante da câmera como no fotógrafo”. [...] Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração (BAZIN, 2014, p.105-106).

Seguidamente a Renoir, pode-se citar Orson Welles com seu *Cidadão Kane* (1941), o grande marco do cinema moderno, que, além da utilização inovadora da profundidade de campo e do plano-sequência, se valeu de outros recursos expressivos que se tornariam comuns dali para frente, como ângulos de câmera altos (*plongées*) e baixos (*contre-plongées*) para, respectivamente, transmitir a sensação de pequenez e de engrandecimento das personagens, além de uma história narrada de forma temporalmente descontínua (com vários pontos de vista) para construir perfis múltiplos do protagonista através de *flashbacks*.

A profundidade de campo e o plano-sequência – aliados à utilização da luz natural, de atores não-profissionais, do som direto (sem dublagem posterior em estúdio) e de tomadas com câmera na mão – seriam algumas das principais características do Neo-Realismo, mostrando, como afirma Bazin em *O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação*, que seu conteúdo social dizia mais respeito ao período no qual se encaixava (o pós-Segunda Guerra Mundial) e que o movimento se definia pela questão estética, ou seja, técnica, ligada ao dispositivo que questionaria certo discurso de poder ao direcionar seu olhar para as ruas destroçadas do pós-guerra e fazer seu espectador imergir na realidade trágica da vida e na não-ação do dia-a-dia de personagens comuns, e não mais em uma ilusão criada dentro de um estúdio típica do cinema de espetáculo de Hollywood. Assim, Bazin afirma que

devemos desconfiar da oposição entre o refinamento estético e não que crueza, que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter lembrado uma vez mais que não havia “realismo” em arte que não fosse em princípio profundamente “estético”. [...] Chamaremos, portanto, *realista* todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer realidade na tela. “Realidade” não deve ser naturalmente entendida quantitativamente (BAZIN, 2014, p.290-292).

Deleuze corrobora a visão de Bazin:

Contra aqueles que definiam o neo-realismo por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos. [...] Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-seqüência tendia a substituir a montagem das representações (DELEUZE, 1990, p.9).

Nesse sentido, quanto ao rompimento e à modernidade referentes à utilização da câmera na mão, Xavier no capítulo *Deus e o diabo na terra do sol: As figuras da revolução* do livro *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, diz que “a câmera na mão estabelece [...] um efeito de atualidade à sua experiência – vemos a cena através do olhar de uma câmera que não se esconde e que procura, pela sua presença confessa, acentuar o aqui e agora da situação testemunhada” (2007, p.97).

O Neo-Realismo influenciou o primeiro cinema de Nelson Pereira dos Santos, que filmou de maneira documental as ruas do Rio de Janeiro em histórias de ficção como *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), e que depois se valeu de um realismo máximo em *Mandacaru vermelho* (1961) e *Vidas secas* (1963), todos eles precursores do Cinema Novo brasileiro. Na França, no final dos anos 1950, os então pupilos de André Bazin e críticos de cinema da *Cahiers du Cinéma*, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol, criariam o movimento da *Nouvelle Vague*, influenciados pelo rompimento do Neo-Realismo com o cinema clássico, por Orson Welles e por Jean Renoir, e, paradoxalmente, pelos cineastas da indústria hollywoodiana que viam como autores (como Alfred Hitchcock e Howard Hawks, por exemplo), indo para as ruas da França realizar um cinema imerso em realismo, com câmera na mão e questionador de certo discurso dominante, transgredindo a linguagem clássica – como se mostra, por exemplo, o *Acosado* (1960), de Godard, com seus inúmeros *faux raccords* ou falsos cortes. Ao mesmo tempo, na própria França, Alain Resnais realizava um cinema experimental sob o ponto de vista da criação mental de memórias em *Hiroshima, meu amor* (1959) e em *O ano passado em Marienbad* (1961), enquanto Robert Bresson trabalhava com não-atores (os quais ele chamava de “modelos”) em ambientes fora de estúdios e com uma estética realista. Na Itália, o primeiro cinema de Federico Fellini, de Michelangelo Antonioni e de Pier Paolo Pasolini lançava um olhar de cunho realista ainda sobre forte influência do Neo-Realismo.

Na América Latina, um pouco mais tarde, o cubano Tomás Gutiérrez Alea e o argentino Fernando Solanas também realizavam experiências realistas-documentais. No Brasil, Glauber Rocha filmava em 1959 seu primeiro filme, o curta-metragem *Pátio*, experimentação que fazia referência à poesia concreta, e em 1962 lançava *Barravento*, filme que mostrava o dia-a-dia de uma comunidade de pescadores da Bahia, e que abria caminho para o seu revolucionário *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), que tinha a câmera na mão como uma de suas principais premissas paradoxalmente aliada a uma montagem inspirada em Eisenstein. Além disso, podem ser citadas também as experimentações realistas de John Cassavetes nos EUA desde 1959 com *Sombras*, o que influenciaria o nascimento do cinema independente feito sem vínculo com os estúdios.

Esse panorama serve apenas para ilustrar o quanto o cinema do mundo todo entre o final da década de 1950 e a década de 1960 se modernizou em linguagem e estética, ou seja, em técnica, pois agora o discurso impulsionado pelo dispositivo se via questionado quando realização e crítica andavam lado a lado. Esse rompimento com o discurso dominante vindo com o Neo-Realismo e com as escolas cinematográficas influenciadas

por ele se deu principalmente a partir da adoção da câmera na mão, pois antes o dispositivo cinematográfico quando estático (ou mesmo com movimentos sutis) iludia o espectador ao criar a sensação de que o que acontecia na tela grande era uma realidade e não uma ficção, será questionado com a utilização da câmera na mão. Deve-se ressaltar que os movimentos de câmera na mão do cinema moderno também só foram possíveis aliados a dispositivos mais leves que permitiam ao operador de câmera trabalhar melhor. Essa conjuntura não pode ser, portanto, isolada de uma questão política, uma vez que o ato de pensar criticamente (colocar em crise) a técnica impositora de um discurso e de uma ideologia dominante é um ato político por si só, como atesta Xavier no primeiro capítulo do livro *O cinema brasileiro moderno*:

As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu [...] a convergência entre “política de autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcaram o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial (XAVIER, 2001, p.14).

Como resume Xavier acima e como foi exposto até aqui, o cinema moderno, em todas as suas dinâmicas, foi o responsável direto por um rompimento com o classicismo que tinha como pressuposto ser a câmera um dispositivo que não deveria ser mostrado ao espectador, isto é, o público deveria ficar imerso na sensação de alienação causada pela ficção por si mesma. Em todas as suas faces, o cinema moderno, principalmente nas narrativas ficcionais, buscou colocar em crise o dispositivo cinematográfico e, conseqüentemente, a técnica, para despertar as pessoas para a tragicidade do mundo real e para criar uma arte crítica de si própria. Mesmo sabendo-se que hoje em dia tais tentativas foram cooptadas para dentro do universo do capital – como a indústria à parte de Hollywood referente ao cinema independente americano contemporâneo – o que, teoricamente, transformaria a transgressão do passado em algo frustrado, deve-se compreender a importância dessa ruptura para se pensar o cinema não como mero entretenimento de massas, mas sim como uma arte perscrutadora e possibilitadora de inúmeras maneiras de criação.

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad.: Alfredo Bosi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Conceito de iluminismo. In: ADORNO, Theodor. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: **O que é um contemporâneo? E outros ensaios**. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AUMONT, Jacques. Dispositivo, técnica e ideologia. In: **A imagem**. Trad.: Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002.
- BARTHES, Roland. **Aula: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: Antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DELEUZE, Gilles. Para além da imagem-movimento. In: **A imagem-tempo**. Trad.: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio eletrônico: Século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexicon Informática, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. Sobre a história da sexualidade. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GALIMBERTI, Umberto. Platão: A técnica como expressão da racionalidade e do nexos ciência/potência. In: **Psiche e techne: O homem na idade da técnica**. Trad.: José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. In: **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: **Ensaio e conferências**. Trad.: Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Trad.: Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MORA, J. Ferrater. **Dicionário de filosofia**. 2. ed. Trad.: Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Marcos Bagno, Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

OLIVEIRA, Rubem Mendes de. Martin Heidegger - A técnica como desvelamento do ente. In: **A questão da técnica em Spengler e Heidegger**. Belo Horizonte: Argvmentvm, Tessitura, 2006.

ROCHA, Glauber. Lima Barreto. In: **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RÜDIGER, Francisco. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do homem do futuro**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

XAVIER, Ismail. As aventuras do dispositivo (1978-2004). In: **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Deus e o diabo na terra do sol: As figuras da revolução. In: **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. O cinema brasileiro moderno. In: **O cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Leituras cinematográficas de Alice: as primeiras representações

Luciana Freesz¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Neste trabalho, pretendemos analisar as primeiras representações cinematográficas das obras *Alice no País das Maravilhas* e *Alice no País do Espelho*, escritas por Lewis Carroll, relacionando-as ao texto literário e às imagens originais de cada obra. Ao comparar quadros do filme com as ilustrações do cartunista John Tenniel constatamos a influência dos desenhos de Tenniel como material suporte para a transposição fílmica. Pela observação das ilustrações podemos verificar as semelhanças visuais entre as narrativas gráficas e cinematográficas, compreendendo o importante papel que as imagens produzidas pelo ilustrador desempenharam na construção do mundo imagético de Alice. Acreditamos que as primeiras ilustrações, de certa maneira, funcionaram e funcionam como um tipo de organização gráfica, como um *storyboard*, oferecendo caminhos para a interpretação e tradução do texto de Lewis Carroll para o cinema.

Palavras-chave: Lewis Carroll; John Tenniel; Ilustração; Cinema; *Storyboard*.

Introdução

Lewis Carroll, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, escritor e matemático britânico, produziu obras cuja influência permanece até os dias atuais. Seus livros mais conhecidos, *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice no País do Espelho* (1871)² são obras extremamente enigmáticas, com um texto bastante curioso e repleto de poemas cuja lógica é própria do “país das maravilhas”.

Aliada a essa literatura, o universo misterioso de Alice nos oferece a oportunidade de análise da obra em conjunto com suas ilustrações e outros recursos gráficos que Lewis Carroll utiliza em seu texto. No entanto, nessa análise, pretendemos focar apenas em algumas ilustrações dos livros. As ilustrações das duas obras foram feitas por John Tenniel³, um ilustrador e cartunista britânico.

Podemos constatar que após o surgimento da primeira publicação ilustrada, foram diversos os ilustradores que interpretaram o universo de Alice, usando diferentes traços e estilos, como por exemplo: Arthur Rackham (1907), Blanche Mc Manus (1898), Peter Newell (1899 e 1904). Como nos informa Leite:

O legado visual passivo de Carroll esteve presente para os seus contemporâneos, com os seus diversos ilustradores, e deve-se citar particularmente o caso das gravuras feitas em vida de Carroll pelo ilustrador e cartunista John Tenniel. Tão populares ficaram tais gravuras que passaram a ser reproduzidas até em produtos amplamente consumidos no cotidiano, como latas de biscoitos, por exemplo. (LEITE, 2003, p.115)

1. Mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); <lufreesz@gmail.com>.

2. Originalmente os títulos são: *Alice in Wonderland* e *Through the Looking Glass: and what Alice Found There*.

3. Sir John Tenniel (1820-1914) foi um cartunista famoso cujos desenhos eram publicados regularmente na revista satírica inglesa *Punch*. (COHEN, 1998, p.163)

Ainda, como justificativa desse estudo, o alcance mundial das aventuras de Alice é comprovado pela variedade de interpretações, em diversos meios e em diferentes formatos. Segundo o mais conhecido biógrafo de Carroll, Morton N. Cohen, temos que:

Juntamente à Bíblia e a Shakespeare, são os livros mais citados no mundo ocidental. Milhões de exemplares de *Alice* foram impressos até hoje, e ambas as histórias ganharam traduções para praticamente todas as línguas faladas e escritas na Terra. (Só em francês somam-se umas trinta traduções diferentes.) Foram adaptadas para o teatro, transformadas em filmes e produzidas várias vezes para a televisão. Deram origem a inúmeras paródias, versões novas, poemas, composições musicais, balés e monumentos. Em todos os lugares veem-se parques temáticos, mostras e produtos inspirados em *Alice*, e a indústria criada em torno dos personagens do livro produz incontáveis objetos, como peças de cerâmica, sabonetes e saboneteiras, papel de parede, figuras de vidro e de marfim, cartões-postais, jogos, tabuleiros de xadrez, guarda-chuvas, toalhas de mesa, chaleiras, vitrais, pratos de parede decorativos, pôsteres, todos os tipos de roupas (principalmente, nos últimos tempos, camisetas) e peças de colecionador que dão vida a qualquer bazar ou feira de antiguidades. (COHEN, 1998, p.18)

Na obra *Alice no País das Maravilhas*, a jovem Alice sai de sua vida calma e tranquila para percorrer uma série de episódios estranhos. Inexperiente, ela tem que lidar com vários personagens adultos que vivem em um mundo onde as convenções não são as mesmas do mundo real. No mundo caótico em que todas as personagens se encontram, ela precisa sobreviver e ultrapassar os obstáculos para retornar ao aconchego de sua família. Ao final da narrativa, podemos observar o seu crescimento, pois Alice, dentro da história, está amadurecendo.

Em *Alice no País do Espelho*, podemos visualizar a representação de um jogo de xadrez, onde as peças são obstáculos que Alice deve ultrapassar à medida que avança a narrativa. A metáfora do “jogo da vida” (COHEN, 1998, p. 258), percorre um ambiente mais adulto, mais maduro e a personagem principal deve progredir em meio à rigidez das regras. Após atravessar o espelho, Alice tem que desenvolver o seu caráter, sua personalidade no país das Maravilhas, sendo independente e adquirindo poder. Ela já passou pelo “ritual de iniciação” e agora tem a chance de governar.

É interessante mostrar como as ilustrações foram fundamentais para esboçar a construção visual do mundo criado por Lewis Carroll. Se pensarmos que a maioria dos livros das aventuras de Alice publicados são ilustrados, senão todos, percebemos a necessidade do auxílio das imagens para entender e fazer uma boa leitura da obra. Acreditamos que a leitura do texto escrito seria insuficiente para visualizarmos e imaginarmos o universo que o autor quer nos comunicar em seu texto. Nesse sentido, poderemos verificar as semelhanças visuais entre as narrativas gráficas e cinematográficas, compreendendo o importante papel que as ilustrações desempenharam na construção do mundo imagético de Alice. Ainda, acreditamos que as primeiras ilustrações, de certa maneira, funcionaram e funcionam como um tipo de organização gráfica, *storyboard*⁴, oferecendo caminhos para a interpretação do texto Carrolliano.

Do texto-ilustrado rumo ao cinema

É no início do primeiro capítulo de *Alice no País das Maravilhas*, que a própria Alice nos orienta sobre a presença das imagens relacionadas ao texto. Questionadora e com um toque de humor, ela nos indica de imediato a importância da imagem em conjunto com a escrita. Como lemos abaixo:

4. De acordo com o site *abcine*: os *storyboards* são utilizados para o planejamento visual das cenas a serem filmadas e também para transmitir a toda a equipe o que se espera em cada cena. Eles consistem em uma sequência de quadros, no formato no qual serão filmadas as imagens do filme, onde são desenhadas as cenas da forma como imaginadas pelo diretor, incluindo o ângulo da câmera, a iluminação desejada, etc. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/servicos/?id=158&/storyboard>>, acesso em 18 de fevereiro de 2015.

Alice começava a sentir-se muito cansada por estar sentada no banco, ao lado da irmã, e por não ter nada que fazer. Mais do que uma vez espreitara para o livro que a irmã estava a ler, mas este não tinha gravuras nem conversas... “E para que serve um livro que não tem gravuras nem conversas?” pensou Alice.⁵ (CARROLL, 2000, p. 7)

Assim, da mesma forma que temos de remodelar e ordenar o pensamento durante a leitura torna-se necessário olhar atentamente também para as relações de representação estabelecidas entre a imagem e o texto. Segundo Marta Morais da Costa:

Há, porém, na relação texto-imagem limites permanentes: nem a palavra consegue substituir a imagem, por mais que tente descrevê-la, nem a imagem é capaz de reproduzir a sonoridade da palavra e a multiplicidade de sentidos que ela é capaz de evocar. Mas, respeitando as respectivas idiosincrasias, texto e imagem podem somar-se e ampliar os sentidos das mensagens. (COSTA, 2010, p. 25)

No mundo *non-sense*⁶ de Carroll, da falta de sentido, do surreal, cabe ressaltar que o autor optou por utilizar-se das ilustrações, sendo elas em parte responsáveis por toda a ideia que se constrói hoje sobre Alice e seus personagens. Sentimos a forte presença da imagem em conjunto com o texto desde as primeiras ilustrações de *Alice's Adventures Under Ground*⁷, feitas pelo próprio Lewis Carroll em seu manuscrito.



Figura 1: Imagem de um trecho do manuscrito de Lewis Carroll.

No entanto, pelo seu amorismo⁸ no desenho e pela falta de condições de representar um texto tão complexo graficamente, Carroll vai optar pela colaboração com o ilustrador John Tenniel. O artista, que produziu ilustrações para a revista satírica *Punch* durante um período de 50 anos, criou 92 ilustrações para as duas

5. Trecho original: Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, 'and what is the use of a book,' thought Alice 'without pictures or conversation?'

6. Deleuze escreve, em um capítulo sobre Lewis Carroll na sua obra *Crítica e Clínica*, p. 31: "Tudo em Lewis Carroll começa por um combate horrível [...] Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento. Mesmo as palavras se comem. É o domínio da ação e da paixão dos corpos: coisas e palavras se dispersam em todos os sentidos ou, ao contrário, soldam-se em blocos indecomponíveis. Nas profundezas tudo é horrível, tudo é não-senso."

7. Originalmente o título era *Alice's Adventures Under Ground*, mas Carroll decidiu optar por *Alice's Adventures in Wonderland*.

8. Sebastião Uchoa Leite, afirma em seu livro *Crítica de Ouvido*: "Quer dizer, Carroll jamais quis se igualar aos desenhistas profissionais, tanto que, ao editar comercialmente os livros de Alice, chamou o famoso John Tenniel para cuidar das ilustrações, apesar de desentender-se com ele várias vezes. Mas isso já faz parte do rico anedotário em torno do autor, sobretudo suas implicâncias e ranzinices. Não parece jamais ter feito questão de ser simpático."(LEITE (2003, p.116)

narrativas de Alice. Em todas estas ilustrações, observamos que a cada novo capítulo de qualquer um dos dois livros, no momento em que surge um novo e estranho personagem, este apresenta uma imagem visual construída pela representação gráfica.

Neste século de imagens em que vivemos o autor Eduardo Neiva Jr. nos lembra que “representações remetem a representações” (NEIVA Jr., 1994, p.73) e nada seria mais natural que, após a invenção do cinema, as histórias de Alice, com enorme potencial visual fossem adaptadas. São estes curtas e filmes precursores para o conhecido longa-metragem animado de Walt Disney (1951) e o filme de Tim Burton (2010).

Tendo consciência de que os meios são diferentes, Laurent Jullier e Michel Marie nos dizem que “[...] cinema não é pintura, ele se move, e essas frágeis interpretações raramente permanecem válidas além de um segundo...” (JULLIER; MARIE, 2009, p.26) utilizamos aqui apenas alguns quadros dos filmes para demonstrar a inspiração visual fornecida pelas ilustrações.

Os dois filmes tem como título “Alice no País das Maravilhas” (*Alice in Wonderland*), mas as histórias estão dispostas sob duas formas diferentes. O primeiro remete exclusivamente ao primeiro livro; o segundo engloba e entrelaça as duas narrativas, tanto episódios quanto personagens de ambas as obras.

O curta *Alice in Wonderland*

A primeira adaptação para o cinema, *Alice in Wonderland* de 1903 de Cecil Hepworth e Percy Stow, foi considerada o mais longo filme produzido pela Grã-Bretanha na época. O filme mudo tinha originalmente doze minutos, mas apenas nove minutos sobreviveram com as restaurações. O filme surge trinta e sete anos após a primeira publicação da história de Alice e apenas oito anos desde a exibição da *Saída dos operários da fábrica Lumière/La sortie des usines Lumière*. A narrativa é fragmentada, dividida em episódios mostrando apenas pontos chaves da história distribuídos em sequências que correspondem diretamente às ilustrações do livro. Essa foi uma exigência de Hepworth, que insistiu que as imagens filmadas fossem fiéis aos desenhos de John Tenniel assim também como todo o figurino, construído baseando-se nas ilustrações. Os pontos chaves são cortados abruptamente passando para outra sequência com um texto explicativo, não sendo um trecho do livro.

No início do filme, fica sugerido que toda a aventura a seguir será baseada no sonho de Alice. Na introdução: “*Alice dreams that she sees the White Rabbit and follows him down the Rabbit-hole, into the Hall of Many Doors*”⁹ vemos a mesma estrutura narrativa do primeiro capítulo do primeiro livro.

Comparativamente, a sequência do curta segue também a sequência de ilustrações. Como podemos verificar abaixo nas imagens:

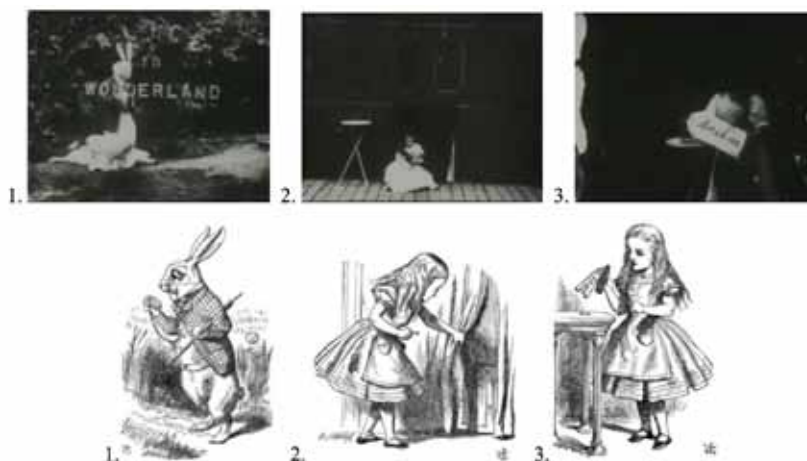


Figura 2: Comparações entre o curta e as ilustrações.

9. “Alice sonha que vê o coelho branco e segue-o dentro da toca, entrando no saguão com muitas portas.” Tradução minha.

O uso de planos médios demonstra a preocupação em indicar a ação e o espaço ao redor de Alice. A precariedade de recursos e efeitos especiais da época impunha muitas limitações, ainda assim, elas não comprometiam a ideia visual da obra. O texto é iniciado no movimento cinematográfico e a partir daí, Alice vai despontar para diversas interpretações visuais. Para Neiva Jr (NEIVA Jr., 1994, p.76), este é o “prestígio da imagem” significando, no nosso caso, a substituição da experiência de leitura pela representação visual. Visualmente, em cada quadro, estão presentes os elementos gráficos das ilustrações.

Nas próximas cenas, Alice aparece dentro da casa do coelho, crescendo e depois diminuindo:

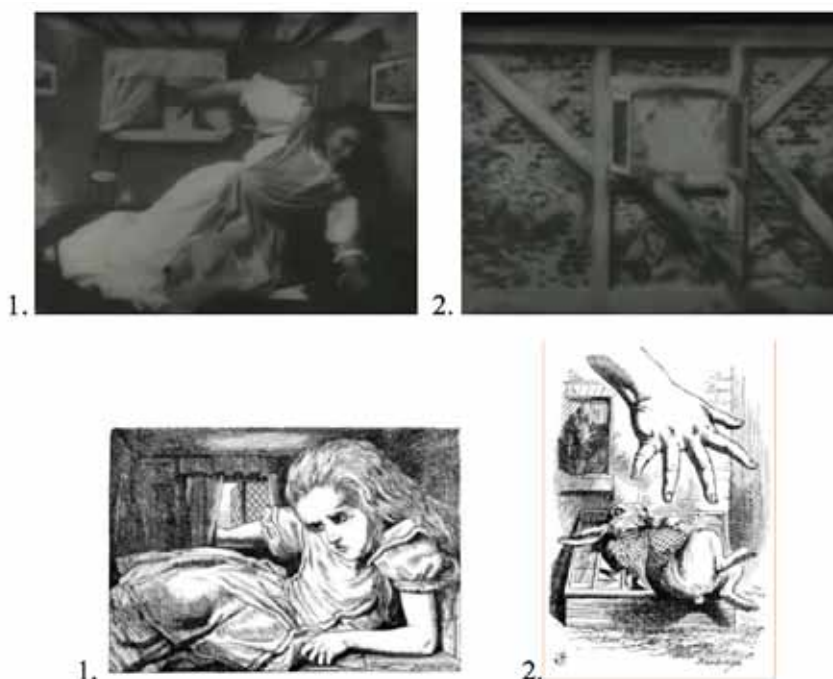


Figura 3: Comparações entre o curta e as ilustrações.

A Alice interpretada por Mabel Clark apresenta o figurino bem similar à ilustração de Tenniel. Na representação gráfica, Tenniel criou uma menina loira (a falta de preenchimento nos leva a crer nisso) e na primeira adaptação ela aparece morena, como era a Alice que inspirou Carroll a escrever a história. Alice Liddell tinha cabelos escuros e, essa variação é importante porque, anos depois, em 1933 e em 1951, Alice retorna com cabelos claros.

Na sequência correspondente ao capítulo VI - *Porco e Pimenta/Pig and Pepper* nos deparamos com um sapo de libré e em seguida com a enorme cozinha na qual vemos a imagem de uma cozinheira e a figura de uma Duquesa, que segura um bebê chorão. Após uma discussão com a Duquesa, Alice carrega o bebê para fora da cozinha. Este, em pouco tempo se transforma em um porco e corre das mãos de Alice. Da mesma maneira, temos as imagens em acordo com as ilustrações base. Omitidos todos os diálogos e todo o *non-sense* da aventura, ficamos apenas com o impacto visual sem sabermos o que realmente leva às personagens a fazerem tais ações:



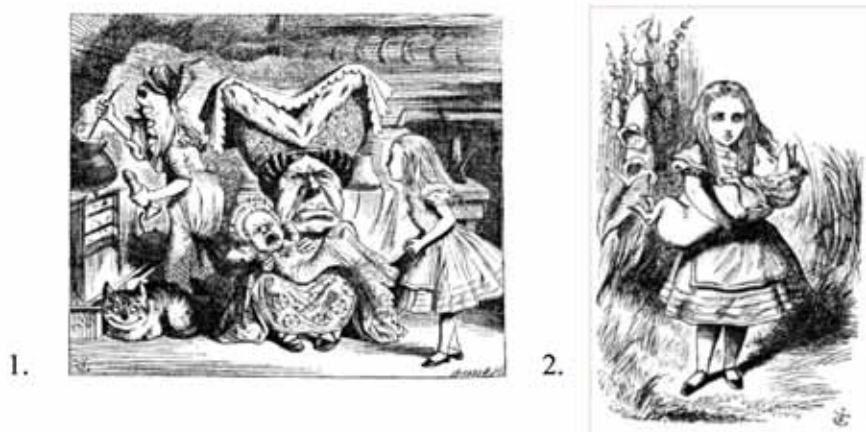


Figura 4: Comparações entre o curta e as ilustrações.

Nesta breve análise do curta-metragem vemos que a primeira exposição do País das Maravilhas baseia-se na construção visual do universo de Alice. A tentativa de mostrar o ambiente confuso e bizarro do mundo *non-sense* de Carroll é apenas um estímulo para a enxurrada de adaptações que aparecerão futuramente.

O longa-metragem de 1933

Alice in Wonderland, longa de 1933, dirigido por Norman Z. McLeod é um filme infantil de 90 minutos extremamente trabalhado e uma sátira a realeza inglesa. Durante sua produção, os estúdios da Paramount não pouparam gastos e esforços para dar vida aos diversos e excêntricos personagens¹⁰. Estrelas de Hollywood se escondiam em figurinos pesados ou sob quilos de maquiagem. Cary Grant interpretou a Falsa tartaruga, Gary Cooper se transformou no Cavaleiro Branco, o papel de Alice era de Charlotte Henry e, apesar de ser uma produção de grande orçamento para o estúdio, o longa é considerado uma “anomalia” entre as produções da época e um fracasso de bilheteria.

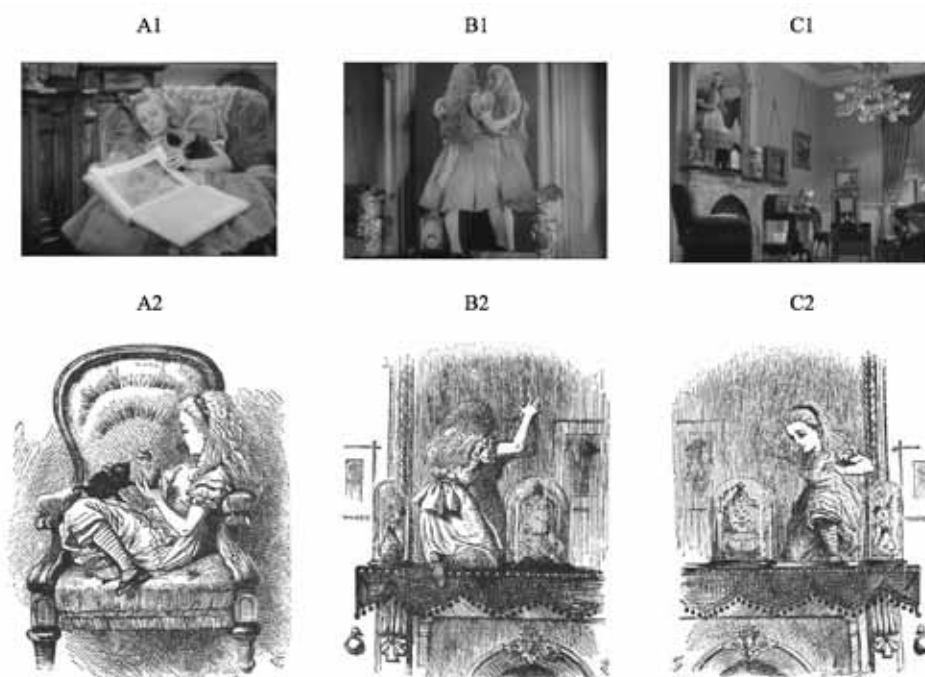


Figura 5: Comparações entre o longa e as ilustrações de Alice no País do Espelho

10. Site de filmes. Disponível em: <<http://www.tcm.com/tcmdb/title/67021/Alice-in-Wonderland/articles.html>>, acesso em 10 de abril de 2014.

É necessário observar, que na adaptação para o cinema, o roteiro de Joseph L. Mankiewicz e William Cameron Menzies engloba e mistura ambas as narrativas. O filme tem como título “Alice no País das Maravilhas”, no entanto utiliza mais episódios e personagens de *No País do Espelho*.

Como podemos observar nas imagens acima, os quadros do filme correspondem à representação das gravuras. Em A1, Alice encontra-se praticamente na mesma posição que na ilustração A2, já em B1, a cena é a transfiguração em *live-action* de B2, na qual Alice está exatamente em cima da lareira de frente para o espelho. Em C1, temos a mudança para o País das Maravilhas. Alice agora aparece do outro lado do espelho e a câmera enquadra toda a sala de estar, divergindo um pouco da ilustração, que focaliza apenas Alice e o espelho.

Nesses três quadros, é evidente a aproximação com o material gráfico do livro de Lewis Carroll. Podemos perceber que o diretor procurou criar imagens que fossem fiéis às expressões de John Tenniel. Da mesma forma que o ilustrador produziu os desenhos, o diretor apropriou-se dessas primeiras imagens e moldou as cenas do filme. A situação remete a duas leituras realizadas: a primeira, efetuada por meio do texto escrito e a segunda, por meio das representações gráficas.

Segundo Umberto Eco:

[...] um texto, uma vez separado de seu emissor, (bem como da intenção do emissor) e das circunstâncias concretas de sua emissão (e conseqüentemente de seu referente implícito) flutua (por assim dizer) no vázio de um espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis. Conseqüentemente, texto algum pode ser interpretado segundo a utopia de um sentido autorizado fixo, original e definitivo. (ECO, 1995, p.14) [Grifos nossos]

Conforme lembra Eco, um texto pode ter uma infinidade de interpretações, comparativamente, ao observarmos o filme em relação às obras de Carroll, temos a sensação de que a imaginação ficou restrita a uma interpretação já constituída.

Vejamos os quatro exemplos abaixo:



Figura 6: Comparações entre o longa e as ilustrações. Ambas as ilustrações são de *Alice no País das Maravilhas*.



Figura 7: Comparações entre o longa e as ilustrações de *Alice no País do Espelho*.

No capítulo IV de *No País do Espelho*, somos apresentados aos personagens Tweedledum e Tweedledee¹¹ que nos narram em versos a história conhecida como “A Morsa e o Carpinteiro”. No filme, esta é a única parte em que somos levados a assistir uma sequência animada, interrompendo o fluxo do filme que utiliza a maior parte do tempo atores reais. Entretanto, a mesma situação de similaridade pode ser constatada, uma vez que a ideia central das ilustrações é mantida e alternam-se apenas as posições dos personagens na cena. Como vemos abaixo:



Figura 8: Comparações entre o longa (sequência animada) e as ilustrações de *Alice no País do Espelho*.

11. O capítulo 4 leva o nome das duas personagens: “Tweedledum and Tweedledee”.

Os traços, figurino e cenários são interpretados de acordo com a “ilustração-storyboard”. Nos quadros a seguir, notamos uma interessante transição na sequência que, no texto de Carroll, uniria o capítulo V- *Lã e Água/Wool and Water* e VI - *Humpty-Dumpty*. O diretor optou por um *close-up* no ovo que se transfigura em Humpty-Dumpty, o ovo antropomórfico que fica em cima de um muro e discute com Alice.

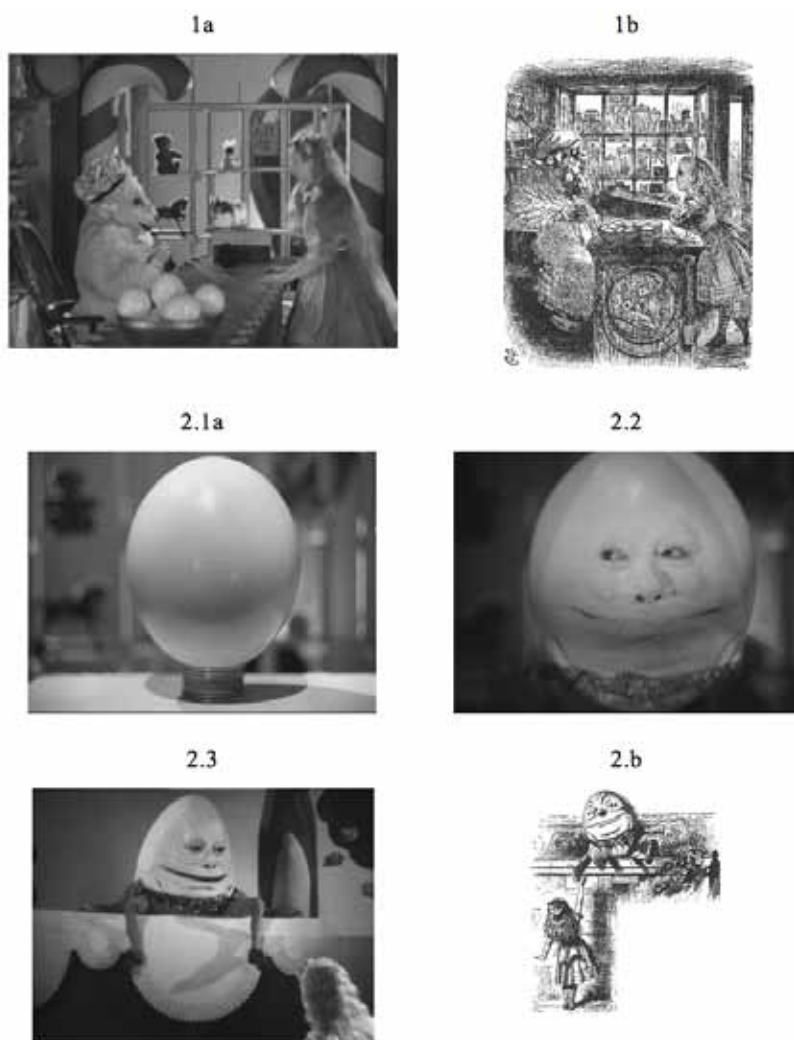


Figura 9: Comparações entre o longa e as ilustrações de *Alice no País do Espelho*.

Assim, ao longo do filme podemos verificar que muitas das atitudes do diretor em relação à cenografia e pontos de vista foram guiados basicamente pela exploração dos recursos gráficos dos livros. Dessa forma, as ilustrações contribuíram como indicadores do ideal visual de Lewis Carroll mantendo um ponto de apoio firme na estrutura referencial da obra e provocando uma universalidade na comunicação com o texto literário.

Vimos que as primeiras adaptações cinematográficas das aventuras de Alice, feitas no início do século XX utilizam como “arte conceitual” as ilustrações de John Tenniel. As ilustrações atuaram como referenciais para a constituição desses filmes.

Ao contrário das primeiras adaptações, os filmes que se seguiram foram interpretações mais abertas do universo de Alice. O famoso filme animado de Walt Disney, de 1951, abusou das cores e das possibilidades de movimento dos personagens animados. O diretor Tim Burton, em 2010, fez uma releitura das obras de Alice usando grande número de efeitos especiais e inserindo a tecnologia 3D.

Para concluir, percebemos o importante papel desempenhado pelo artista que ilustra uma obra literária. Possivelmente, nas futuras adaptações, seja em qualquer tipo de meio, o trabalho original deste ilustrador será utilizado como ponto de partida e base para novas leituras. Comprendemos que a exploração das primeiras imagens criadas permite, futuramente, a reinterpretção delas.

Referências

CARROLL, Lewis. **Alice`s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass**. London: Penguin Book Ltd, 1998.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. EICHENBERG, Rosaura [Trad.]. Porto Alegre: L & PM, 1998.

CARROLL, Lewis. **Alice no País do Espelho**. LAGOS, William [Trad.]. Porto Alegre: L&PM, 2008.

COHEN, Morton N. **Lewis Carroll, uma Biografia**. FILIPPIS, Raffaella de. [Trad.]. Rio de Janeiro: Record, 1998.

COSTA, Marta Morais da. Considerações Iniciais a respeito de texto e imagem no livro de literatura infantil. In: **Revista Letras**, América do Norte, 54, set. 2010. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs-2.2.4/index.php/letras/article/view/18668/12128>, acesso em: 19 Dez.2012.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. PELBART, Peter Pál. [Trad.]. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 1-208.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. CARVALHO, Pérola de. [Trad.]. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema**. LOPES, Magda [Trad.]. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LEITE, Sebastião Uchoa. O Universo visual de Lewis Carroll. In: _____. **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.115 – 142.

NEIVA JR., Eduardo. **A Imagem**. São Paulo: Editora Ática, 2ª Ed. 1994.

Site sobre cinema. Disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk/film/id/974410/>>, acesso 17 de março de 2014.

Site sobre cinema. Disponível em: <http://www.movies.ie/features/alice_in_wonderland_original_movie_appears_online>, acesso 14 de abril de 2014.

Site sobre cinema. Disponível em:<<http://www.abcine.org.br/servicos/?id=158&/storyboard>>, acesso em 18 de fevereiro de 2015.

Site sobre cinema. Disponível em: <<http://www.imdb.com>>, acesso em 12 de abril de 2014.

Site sobre cinema. Disponível em: <<http://www.tcm.com/tcmdb/title/67021/Alice-in-Wonderland/articles.html>>, acesso em 10 de abril de 2014.

Galeria de imagens. Disponível em: <<http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/page1.html#-content>>, acesso em 13 de abril de 2014.

As imagens em movimento na vida cotidiana

Marcela Alejandra Blanco Spadaro¹

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumen

Vivimos en una época donde el predominio y la fascinación por la imagen en movimiento se debate cada vez menos, donde los aparatos productores y reproductores de imagen son cada vez mas, donde cada individuo puede hacer uso de ese artefacto para vigilar y controlar. El genero cinematográfico coloca de manifiesto algunas de estas cuestiones, en algunos filmes sus protagonistas asumen el papel de panóptico. En el film "Reaw Window" del director Alfred Hitchcock, muestra al protagonista que a causa de un accidente esta en una silla de ruedas y resuelve pasar ese periodo de tiempo contemplando a sus vecinos. La democratización de los aparatos de producir y reproducir imágenes, es algo muy común, un ejemplo de ello es el film "Benny's Video" del director Michael Haneke, donde nos muestra a un adolescente de 14 años y su relación con el medio a través de grabaciones. Hoy, los estudios de Cultura Visual ofrecen una perspectiva, en donde la condición del ser y su imagen supera la realidad, la que modernamente se constituía como referente o medio.

Palavras-chave: Cinematógrafo; Panoptico; Sociedad; Vigilancia.

Habitamos en un tiempo donde el predominio de la imagen en movimiento es un espectáculo cada vez menos discutido.

Al comienzo eran las sombras chinescas, pasando por la linterna mágica de Athanasius Kircher en el siglo XVII, luego en el siglo XIX surgieron nuevos aparatos de imágenes como el taumatropo de John Ayrton Paris, el phenakistoscopio de Joseph Antoine Plateau, el zootropo de William Horner hasta llegar al kinetoscopio, solo por nombrar algunos. Ya que los científicos estaban inmensamente comprometidos en la iniciativa de conseguir alcanzar un aparato que registrara imágenes en movimiento.

Cada uno de los fabricantes continuaba indagando para tratar de perfeccionar su invento, se prosiguió con el perfeccionamiento de las procesos fotográficas ayudado por la aparición del celuloide. Uno de los primeros en patentar el producto de su investigación fue Thomas Alba Edison en 1890 con el kinetoscopio adjudicándole a los Estados Unidos el invento, este aparato contaba con una mirilla que al colocar una moneda reproducía y se visualizaba una pequeña historia plasmada en película fotográfica reproducida en loop, dando esa ilusión de movimiento.

Por otra parte, en 1895 en Francia los hermanos Auguste y Louis Lumière, perfeccionaron el invento de Edison e hicieron su primer exhibición comercial en el Salón Indien del Grand Café en París, llamándolo cinematógrafo.

Este aparato contaba con dos funciones, una de registrar y la otra de proyectar lo que captaba. Si bien al comienzo fue presentado como un artefacto comercial e industrial abrió la puerta a esta gran industria de las imágenes.

Cada uno de estos artificios manifestaban en su época una muestra de esa fascinación que revelan las imágenes, pero que pasa en pleno siglo XXI, donde los aparatos productores y reproductores de imagen

1. Licenciada en Artes Plásticas y Visuales por la Universidad de la Republica (Uruguay), email mblancospadaro@gmail.com

son cada vez mas, donde cada individuo también puede ser el productor y el reproductor de esas imágenes, continúan siendo tan significantes en nuestras vidas?

Y el tiempo continuó pasando, las imágenes en algún punto se convirtieron en el centro de nuestra vida, por donde vaya encuentro una imagen que expone alguna cosa, ya sea para recrear o para ilustrar algo. Que pasa también cuando el cine y la vida cotidiana nos muestra que esas imágenes inclusive podemos ser nosotros, nuestra vida en un pantalla de transmisión. Este hecho originó significantes transformaciones en la vida de las personas, procurando un nuevo mirar, y lo mas destacado una reinventada imagen de si mismo.

Cerca de un cine panóptico

En el film "Rear Window" de 1954, del director Alfred Hitchcock, (Figura1) muestra al protagonista James Stewart un fotógrafo que a causa de haber sufrido un accidente esta en una silla de ruedas. Entonces Jeff el intérprete resuelve pasar ese periodo de tiempo contemplando lo que hacen las personas que moran en su edificio. Es así que inicia a observar y analizar el comportamiento de sus vecinos. Mira a estos a través de sus binoculares y su cámara fotográfica.

Probablemente Hitchcock esta cumpliendo el sueño de algunos en espiar la vida de los demás, el director convierte a James Stewart en casi un "panóptico humano", le da el poder de observar todo lo que acontece delante de sus ojos.

Si tomamos el concepto de construcción de mirada panóptica de lo social en el sentido en que lo delimita Foucault:



Figura 1: Cover Rear Window

Fonte : <https://opinionatedalex.wordpress.com/2011/04/26/film-studies-lecture-4-rear-window/> Acesso 1 nov. 2015

El Panóptico es la utopía de una sociedad y un tipo de poder que es, en el fondo la sociedad que actualmente conocemos, utopía que efectivamente se realizó. Este tipo de poder bien puede recibir el nombre de panoptismo: vivimos en una sociedad en la que reina el panoptismo. (FOUCAULT, 1996, p.90)

El film de Hitchcock transcurre en un escenario cotidiano, el protagonista tiene la posibilidad de vigilancia frecuente desde su ventana. Consigue observar costumbres, crisis, angustias de sus vecinos. Pero ellos no devuelven ese contemplar, observa pero nadie hace lo mismo con él, estamos en una condición permanente de panoptismo.

Bentham ha sentado el principio de que el poder debía ser visible e inverificable. Visible: el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central de donde es espiado. Inverificable: el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se le mira; pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado (FOUCAULT, 2003, p.205)

Espiar al vecino se torna algo perturbador, descuidar su zona de observación por un período de tiempo podría representar la pérdida de exploración crítica, alcanza con un gesto para descubrir una situación sobre lo que estamos vigilando.

Asimismo, la persistente vigilancia de todo no constituye la formación de un universo mas solidario o la generación de redes. De hecho Hitchcock plantea la dificultad de comunicación que se forma en este universo panóptico.

La sociedad panóptica logró una conducta generalizada, transformó a todos los individuos en seres estereotipados. En estas comunidades lo fundamental es la visibilidad, de esta manera se asegura que los patrones se conserven y los sujetos continúen siendo un patrón. Foucault manifiesta que cualquier ser humano goza de la fuerza necesaria para transformarse en una interface totalmente incógnita. Vigilante de la sociedad se puede tornar cualquier individuo.

En el film queda evidente cuando sagazmente el director del film cambia el punto de vista de la cámara, desde afuera hacia adentro, ahora Jeff y Lisa su novia son observados. El delincuente dejo de ser un sujeto observado para convertirse en vigilante activo de sus observadores.

Creación de imagen y fascinación

Otro punto que considero importante es la reflexión sobre el éxito de la primera exhibición de los hermanos Lumière. La respuesta se nos manifiesta de forma casi inmediata, el atractivo de la imagen, la representación de lo real, reconocemos lo cotidiano.

Frente a este conquista, los Lumière envían a sus ayudantes y al cinematógrafo a emprender un viaje por el mundo, fascinando a todos los que se sitúan delante de ese aparato. Pero, no es hasta pasados varios años que se encuentra un calificativo para este encantamiento con las imágenes, se le denomino fotogenia.

La fotogenia es la imagen revalorizada, es volver bello algo que no lo es, es conseguir cautivar a través de ella. Este concepto nació con la aparición de la fotografía en 1839. Sin embargo fotogenia aplicada a la fotografía no es la misma fotogenia empleada en el cinematógrafo.

La magia del cine multiplica la fotogenia, el movimiento, la iluminación, todo esto puesto de manifiesto en una gran pantalla hace aumentar la admiración por las imágenes. Pero la imagen aunque no tenga movimiento, o sea la fotografía siempre se encontró en un lugar de privilegio.

[...] la palabra clave de la fotografía: "sonría", implica una comunicación subjetiva de persona por medio de la película, portadora del mensaje del alma. La mas trivial de las fotografías encubre o evoca una cierta presencia. Lo sabemos, lo sentimos, ya que llevamos fotografías con nosotros, las guardamos en casa, las mostramos (omitiendo significativamente indicar que se trata de una imagen: "esta es mi madre, mi mujer, mis hijos"), no solamente para satisfacer una curiosidad extraña sino por el placer de contemplarlas una vez mas, reconfortarnos con su presencia, sentirlas cerca de nosotros, con nosotros, en nosotros, ... (Morin, 1972, p.25).

Y que pasa con nuestra propia imagen, cuando somos pequeños y aun no sabemos leer y escribir reconocemos los objetos o a las personas por la imagen y esto en la corriente freudiana es el yo es la fracción de la personalidad que se compone con el predominio del escenario habitual, se preside por el principio de la realidad. A través del ego el individuo se reconoce a sí mismo, es consciente de su identidad.

(LACAN, 2003, p.86-93) denominaba a esa instancia “estadio del espejo” en que a partir de cierto desarrollo el sujeto se encuentra preparado para percibirse o percibir su imagen corporal frente a un espejo, desarrollándose de esta manera el yo. Es una etapa donde se reconoce y se desconoce a la vez.

Así, lo imaginario

está constituido en un proceso que requiere una cierta enajenación estructural, es el reino de la identificación espacial que inicia en el estadio del espejo y es instrumental en el desarrollo de la agencia psíquica. Es en este proceso de formación que el sujeto puede **identificar** su imagen como el ‘yo’, diferenciado del **otro**. Lo que se designa como ‘yo’ es **formado a través de lo que es el otro** —en otras palabras, de la imagen en el espejo. Es la forma primitiva de pensamiento simbólico. (LACAN, 2003, p.86-93)

A través del espejo, entonces, el individuo se adentra al mundo de las imágenes, teniendo éstas, un gran poder respecto a la constante integración del yo. Siendo este concepto una herramienta importante para comprender que el mundo que hoy vivimos como metáfora de designación de lo cultural se origina desde la imagen. En realidad, todo nuestro mundo, el mundo del yo, se origina en la imagen.

En 1974 Naum June Paik presenta la obra *TV Buddha*, Charles Garoian e Ivonne Gaudelius profundizan, centralizan su atención, justamente, en lo que ya Paik divulgaba, los autores establecen la alerta crítica a la condición visual en la contemporaneidad.

De este modo:

A reproduction, a ready-made statue of the Buddha sits gazing at an image of itself on a television screen, which is mediated by a closed-circuit video camera. A solipsistic metaphor, the Buddha stares at the television as the television stares back at the Buddha as the camera stares at the Buddha. What does *TV Buddha* signify with closed-circuit video system? Could the electronic mediation of visual culture through television be considered a “closed system” unto itself within which viewers are seduced and anesthetized by the visual tropes of commodity culture? (GAROIAN; GAUDELIUS, 2008, p.95- 96)

Este concepto nos introduce a lo que, contemporáneamente, se denomina cultura visual donde se posicionan las imágenes y nosotros, productores y usuarios, como (re)productores de relaciones de poder. De esta forma, acordamos con que:

Para muitas pessoas espalhadas pelo planeta, a a vida contemporânea é mediada por um turbilhão de imagens visuais. Televisão, filmes, Internet, aparelhos de imagem usados na medicina, câmeras de telefones celulares, satélites, jornais, revistas e inúmeros outros dispositivos de multimídia aumentam nossa visão, representam ideias e ajudam os seres humanos a verem e a serem vistos. Tentar compreender esta condição cultural, suas *manifestações* materiais e simbólicas e o efeito que ela exerce, sobre nossas identidades individuais e coletivas, constitui o projeto da *cultura visual*. Enquanto empreendimento híbrido recém-formado pela convergência de uma variedade de teorias e metodologías, a cultura visual analisa as relações existentes entre sociedades, indivíduos e imagens. A cultura visual é a caracterização e a avaliação da produção de sentidos através do visual, como vemos, o que vemos, o que não vemos, o que não nos é permitido ver etc.- que vai além das fronteiras disciplinares tradicionais. (MARTINS ;TOURINHO, 2009, p.225)

Esta orientación de los autores nos permitió relevar algunos intereses que ubican la perspectiva de la cultura visual en una situación que trasciende la condición metodológica; justamente para ubicarse en la intersección de la mirada cultural y las practicas que tienen que ver con la expresión de las subjetividades.

De esta manera es que se:

[...] permite assinalar ao menos duas posições presentes nas aproximações à pesquisa sobre e a partir da cultura visual na educação. A primeira é a que considera que a cultura visual são os objetos e artefatos visuais que nos rodeiam e com os quais interagimos. Diante dessa posição, o quesustento é que o relevante das pedagogias da cultura visual não são os objetos, mas sim as relações que mantemos com eles. Disso advém a importância de indagar sobre esas relações na pesquisa. A segunda convida a explorar a noção de produtores da cultura visual dos indivíduos, na medida em que não se trata somente de *fazer* com, mas também de *ser* com as representações e artefatos da cultura visual. A partir dessa dupla relação, é possível apontar algumas contibuições importantes para o campo de estudo das pedagogias de cultura visual. (MARTINS; TOURINHO, 2013, p.83)

Hoy día, los estudios de cultura visual ofrecen una perspectiva, en donde la condición del ser y su imagen supera la realidad, a la que antes aquella se constituía como referente o medio. En esta postmodernidad plantea (PRADA, 2005, p. 131) "lo visual se ha convertido en pensamiento, y ya no es su resultado, medio o lenguaje"

Del mismo modo ya (MIRZOEFF, 2003, p.18) expresa tempranamente en el nuevo siglo, el actual, algunas condiciones que hacen al desarrollo del concepto de *cultura visual*, el que ha servido de base y fundamento a posteriores desarrollos teóricos en los estudios disciplinares vinculados a las imágenes.

Mirzoeff a través de algunos modelos relevantes, como el secuestro de Jamie Bulguer en un shopping center de la ciudad de Liverpool o el atentado en los Juegos Olímpicos de Atlanta, crea las bases del impacto y torna relevantes las tecnologías visuales y sus consecuencias en la cotidianidad. Así es que dirá que Mirzoeff "casi siempre hay alguien observando y grabando. Hasta la fecha no se ha perseguido a nadie por ello. La visualización de la vida cotidiana no significa que necesariamente conozcamos lo que observamos."

La vida moderna se desarrolla en la pantalla. En los países industrializados, la vida es presa de una progresiva y constante vigilancia visual: cámaras ubicadas en autobuses, centros comerciales, autopistas, puentes y cajeros automáticos. Cada vez son más numerosas las que miran atrás utilizando aparatos que van desde las tradicionales cámaras fotográficas hasta las videocámaras y *webcams* o cámaras *web*. (MIRZOEFF, 2003, p.17)

En base a esto, se debe explorar los resultados de las relaciones que forma el dispositivo de imagen con los sujetos cuando se establecen en un tiempo y un espacio determinados . Esto cobra especial interés continuando en esta línea interpretativa y sus efectos,

Cuando entramos en contacto con aparatos visuales, medios de comunicación y tecnología, experimentamos un acontecimiento visual. Por acontecimiento visual entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador. (MIRZOEFF, 2003, p.34)

Si tomamos en cuenta la democratización de los aparatos de producir y reproducir imágenes, nos encontraremos en una sociedad que emplea y disfruta de exponer sus hábitos, experiencias, a través de estos aparatos, dominando en algunos casos la vida de los sujetos a cada instante. Un ejemplo de ello es el film "Benny's Video" (Figura 2) del director Michael Haneke, de 1992, donde nos muestra a un adolescente de 14 años y su relación con el medio a través de grabaciones. Allí Haneke muestra como puede llegar a cambiar la propia percepción que tenemos del otro y como el protagonista se siente con el derecho de vigilar, controlar al otro, convirtiendo al panóptico en una realidad.

Benny el protagonista, mantiene una relación muy fuerte con la tecnología, observa el cotidiano a través del monitor que tiene instalado en su habitación, posee cámaras registrando lo que se ve por su ventana. Cada vez que interactúa con sus padres lo hace mediante las imágenes que desempeñan el rol de interface.



Figura 2: Cover Benny's Video

Fonte: http://www.filmtube.eu/action/viewphoto/16541/Benny_s_Video___DVD_Cover/ Acceso 1 nov. 2015

Este film marca la pauta de la existencia del individuo moderno y de como las imágenes se tornan intermedias o plantean una interface de la vida cotidiana.

Composto pelo prefixo latino inter, (entre, no meio de) e pelo radical latino face (superfície, face), o termo interface, tomado pela sua origem etimológica, diz daquilo que está entre duas faces, duas superfícies. Ela é, neste contexto, um terceiro elemento que se coloca entre dois outros, sem qualquer relação de pertencimento a uma ou outra extremidade, mas de mediação. Metaforicamente, é uma ponte que conecta, liga duas margens. A ponte não pertence a um lado nem a outro, mas é um terceiro elemento. (Rocha, 2014, p. 18)

Cuestión de imagen

Algo significativo son las imágenes que captan los dispositivos de seguridad, registrando esa vida cotidiana, es como si mostrarán un gran documental.

En las primeras experiencias de los Lumière sus registros eran plenamente documental registraban la vida cotidiana, "Repas de bébé", "Démolition d'un mur", "Barque sortant du port" solo por señalar algunos, hasta alcanzar el termino como hoy lo conocemos documental.

John Grierson fue el primero en aplicar la definición de documental cuando se refirió a el trabajo que construyó Robert Flaherty citado en una columna que escribió para el New York Sun en 1926 sobre el film "Moana".

Si pensamos que el genero documental nació para mostrar una realidad, una visualidad cotidiana, diríamos que los aparatos de seguridad son parte de esa familia de cámaras que registran ese ambiente.

Por otra parte los dispositivos de seguridad hacen un recorte de esa visualidad que es muy semejante, nos da una visión profunda del entorno.

Los mecanismos de seguridad sustentan la visualidad de esas imágenes captadas mediante un encuadre que en varios casos puede llegar a hacer el mismo.

El encuadre es lo que queda visible por delante del visor de una cámara, es decir todo lo que el objetivo ve, muestra. Como plantea (DELEUZE, 1983, p. 28). "El cuadro tiene esta función implícita, registrar informaciones no solamente sonoras sino también visuales."

El tipo de encuadre que muestra en su mayoría de las veces es semejante en todos los monitores, la porción de realidad que percibimos procede de un solo ángulo.

Las videocámaras de seguridad tienen una visión panorámica, como si fueran un panóptico, ya que este enfoque nos permite observar todo lo que está pasando en un lugar, tener una perspectiva amplia. Este recurso de contemplación es muy importante para tener control de todo lo que tengo ante el visor.

Ya que las cámaras funcionan como un panóptico, ellas generalmente captan algunos planos que pueden ser gran plano general o plano general largo, aquí la cámara muestra un gran segmento de ese contexto. Es un plano usado cuando pretendemos que esa imagen nos proporcione una gran representación del medio, este plano sobresale la soledad del lugar y si nos encontramos con una figura humana la torna pequeña mostrándola insignificante, aquí la mirada del espectador se vuelve omnipresente, la apreciación de esa perspectiva en su máxima expresión.

Plano picado, en este plano el visor de la cámara graba a partir una altura superior, alineada hacia el suelo. Este plano deja al sujeto enfocado completamente subordinado al que le observa, también sitúa al espectador en una disposición de poder, percibe con altitud todo lo que pasa en el encuadre.

El plano señalado con anterioridad es casi el más usado en las cámaras instaladas en los lugares que habitamos día a día.

Con el transcurrir del tiempo las cámaras de seguridad desempeñan el rol del custodia carcelero, empleando la antigua mirada, y proporcionando una nueva perspectiva.

Notas finales

Como sostiene Deleuze

Estamos en una crisis generalizada de todos los lugares de encierro: prisión, hospital, fábrica, escuela, familia. La familia es un 'interior' en crisis como todos los interiores, escolares, profesionales, etc. Los ministros competentes no han dejado de anunciar reformas supuestamente necesarias. Reformar la escuela, reformar la industria, el hospital, el ejército, la prisión: pero todos saben que estas instituciones están terminadas, a más o menos corto plazo. Sólo se trata de administrar su agonía y de ocupar a la gente hasta la instalación de las nuevas fuerzas que están golpeando la puerta. Son las sociedades de control las que están reemplazando a las sociedades disciplinarias. 'Control' es el nombre que Burroughs propone para designar al nuevo monstruo, y que Foucault reconocía como nuestro futuro próximo. (DELEUZE, 1990)

Esta situación de control por el crecimiento, significación del uso de las tecnologías y sus consecuencias en las relaciones cotidianas, donde la pérdida de la presencia es posiblemente lo que deberemos pagar en las condiciones de vigilancia social.

La pérdida de presencia trae otro elemento a tener en cuenta, la falta de comunicación oral, cada vez más esta comunicación está en desuso, tal como lo expone los dos filmes mencionados estamos perdiendo la capacidad de conversar, y muchas veces empleamos una imagen como interface para mantener un diálogo.

Existen cámaras que perciben hasta lo más insignificante, micrófonos que reconocen el mínimo sonido que ni el oído de un ser humano puede captar, pero, nos estamos acostumbrando a que esto sea parte de nuestra vida cotidiana. ¿Nos colocamos en una postura reflexiva de encontrarnos en el visor de esa gran máquina de observación?

Posiblemente lo más característico, es la historia entre lo real y lo irreal. Reconocemos registros que evidencian la vida diaria, las imágenes, los monitores, nuestras propias visualidades, el control, nos lleva a reflexionar que nos encontramos en una vigilancia constante sobre nuestra vida.

Espacio público y zona privada, están desapareciendo, la frontera entre estas dos condicionantes se está desvaneciendo..

Referencias

BAUDRILLARD, Jean. **Videosfera y sujeto fractal en ANCESCHI, G.; y otros.** Videoculturas de fin de siglo. Madrid: Cátedra, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y Simulacro.** Barcelona: Kairós, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Posdata sobre las sociedades de control.** Bs.As: Revista Babel, no 21.

DELEUZE, Gilles. **La imagen –tiempo.** Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 1987.

FOUCAULT, Michel. **La verdad y las formas jurídicas,** cuarta conferencia. Barcelona: Gedisa, 1980.

FOUCAULT, Michel. **Vigilar y Castigar.** Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

GAROIAN, CH.; GAUDELIUS, I.M. **Spectacle Pedagogy. Art, Politics, and Visual Culture.** New York: State University of New York Press, 2008.

LACAN, Jacques. **Escritos I 23a.** México D.F. : Siglo XXI Editores. 2003.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene.(Org.) **Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual & Educação.** Santa Maria: Ed.da UFSM, 2013.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene.(Org.) **Educação da CULTURA VISUAL: NARRATIVAS de Ensino e Pesquisa.** Santa Maria: Ed.da UFSM, 2009.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual.** Barcelona: Paidós, 2003.

MASCARELLO Fernando (Org.) **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papyrus, 2006.

ORWELL, George.; 1984. Barcelona: Editorial DEBOLSILLO, 2013.

PRADA, Juan Martín. **La Enseñanza del Arte en el campo interdisciplinar de los Estudios Visuales.** En BREA, J. L. Estudios Visuales, Madrid: Akal, 2005.

ROCHA, Cleomar. **Pontes, Janelas e Peles, Cultura, Poéticas e Perspectivas das Interfaces Computacionais.** Goiânia. Media Lab/Ciar/UFG, 2014.

TADEU, Tomaz. ; (Org.) "O Panóptico" BENTHAM, J.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

Paginas web consultadas

<https://opinionatedalex.wordpress.com/2011/04/26/film-studies-lecture-4-rear-window/> acceso 1 de noviembre de 2015

http://www.filmtube.eu/action/viewphoto/16541/Benny_s_Video___DVD_Cover/ acceso 1 de noviembre de 2015

Cinema brasileiro: desafios no cenário do filme digital

Maria Aparecida Ribeiro¹

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)

Resumo

Podemos observar que as “novas” tecnologias são portadoras de vários tipos de transformações para o cinema: estéticas (elas modificam a sensibilidade do espectador em relação ao filme), estruturais (em termos de distribuição e de financiamento) e no que se refere ao consumo de filmes. A expressão “cinema digital” é usada para designar os filmes que utilizam as novas tecnologias, seja de filmes realizados no suporte tradicional, a película, e que usam recursos digitais na pós-produção; seja de filmes que usam aparelhos digitais na captação de imagens e sons; ou, ainda, de filmes que utilizam a computação gráfica em todas as suas etapas de concepção. Diante dessa nova mudança vem sendo travada várias discussões em relação aos principais problemas da tecnologia analógica como o seu alto preço, bem como a maior dificuldade de manuseio e transporte. Esse artigo tem por objetivo a reflexão sobre as novas tecnologias no cinema brasileiro abordando sobre questões estruturais e seu discurso na distribuição atual dos filmes nas salas de cinema no Brasil, relativo ao período de 2013 a 2014.

Palavras-chave: cinema; tecnologia digital; filme brasileiro.

Introdução

O cinema, desde a sua origem, passou por várias inovações importantes, do cinema mudo ao falado, passando pelo preto e branco ao colorido, da tela comum à 3D. Tais fases desenvolveram intercaladas por certos períodos de estabilidade. Em nossos dias, tem-se a sensação que a evolução tecnológica é mais rápida, instaurando uma simultaneidade entre a produção cinematográfica, as telecomunicações, o cabo e a informática, o que afeta a elaboração das imagens, seus modos de produção e de distribuição.

A expressão “cinema digital”² é usada para designar os filmes que utilizam as novas tecnologias, trate-se quer de filmes realizados em película, mas que usam em sua pós-produção recursos digitais; quer de filmes que usam aparelhos digitais na captação de imagens e sons; quer, ainda, de filmes que utilizam a computação gráfica em todas as suas etapas de concepção.

Diante dessa nova mudança tem-se travado várias discussões em relação aos principais problemas sobre o alto custo da tecnologia analógica, além da maior dificuldade de manuseio e transporte. Os negativos da tecnologia analógica (película) são condicionados em latas que são refrigeradas ou em emulsões especiais; o filme está sempre sujeito a deterioração; o uso impróprio pode danificá-lo.

O cinema digital ao utilizar bits e bytes (sequências de 1 e 0) para gravar, transmitir e reproduzir imagens, substitui os processos químicos presentes na película. Além dessa vantagem de substituição dos pro-

1. Mestranda em Estudos de Linguagens – mariaaparecida.ribeiro548@gmail.com

2. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/abril2012.pdf>, p.18, acesso em 01/10/2015.

cessos químicos, a tecnologia digital pode ainda armazenar e transmitir uma maior quantidade de informação exatamente da forma como foi gravada. Para os defensores da tecnologia digital, a tecnologia analógica perde informação a cada projeção e geralmente perdendo qualidade com o tempo enquanto que a tecnologia digital simplifica e tornam mais em conta os processos facilitando a criação e a circulação do filme.

O objetivo desse artigo não é negar a qualidade desse cinema que explora as novas tecnologias, mas sim abordar sobre questões estruturais e seu discurso na distribuição dos filmes nas salas de cinema no Brasil, relativo ao período de 2013 a 2014.

Como nos lembra (FOCAULT 1999), não existe discurso neutro, ou seja, toda a fala, até aquela que se afirma neutra ou uma desinteressante visão objetiva do que acontece, é na verdade, mecanismo de articulação de saber, “o que está em jogo, senão o desejo e o poder” (FOUCAULT, 1999, p.20). Essa fala nos aponta a necessidade de argumentarmos sobre esse discurso que a imagem digital nos remete. Questões de quais serão as modificações que a digitalização da exibição e distribuição traz para a cadeia cinematográfica são discursos positivos veiculados pela indústria hollywoodiana que legitima esse tipo de imagem e que encontra com seus filmes de efeitos especiais um meio de restaurar por um tempo o imaginário do impossível, da ressurreição, do corpo instável e da conquista tecnológica com o espectador e, portanto a sua distribuição em massa, até pela questão do poder econômico que esse cinema representa, nas salas de cinema a nível não só de países como o Brasil, mas a nível mundial.

Do cinema mudo ao digital

O cinema desde a sua origem constituiu-se de técnicas que são empregadas a favor das diferentes formas e de efeitos especiais, desde os irmãos Lumière, para tornar o mágico e o impossível, possíveis nas narrativas fílmicas. Como destaca (DELEUZE, 2007) “produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral” (p.189).

A partir daí, exportado e transformado em negócio lucrativo, embora inicialmente reduzido em uma atividade artesanal, tanto em termos modo de exibição, quanto de produção, desenvolveu-se rapidamente como representante da revolução industrial no domínio da diversão pública.

Do cinema mudo ao digital tivemos inovações tecnológicas implicando em mudanças estéticas e econômicas. Deleuze ao referir sobre os componentes da imagem³ menciona que várias vezes foi marcada a ruptura do cinema falado com o mudo, que resultaram em resistências. Por outro lado considera que o cinema mudo já pedia o cinema falado.

o cinema mudo não era mudo, apenas “silencioso”, como diz Mitry, ou apenas “surdo”, como diz Michel Chion. Parecia que o cinema falado perdia a língua universal e a onipotência da montagem; o que parecia ganhar, segundo Jean Mitry, era uma continuidade na passagem de um lugar a outro, de um momento a outro. (DELEUZE, 2007, p. 267).

Essa mudança do mudo para o falado provoca uma nova corrida também para o controle dos mercados, e com mais uma questão, o idioma, assim precisava-se pensar em acertos como as dublagens e legendas.

Em relação às técnicas objetivas de reprodução visuais e sonoras, a partir do século XIX, (BAZIN, 1991) considera que estas fazem aparecer uma nova categoria de imagens, portanto novos problemas estéticos afirmando que há certa imprudência em tratar de antigos fatos estéticos como se as categorias em que eles interessam não fossem modificados em nada pelo aparecimento de fenômenos absolutamente novos.

3. DELEUZE, G. A Imagem-tempo, p.267-286.

Percebe-se, por exemplo, que o surgimento da televisão analógica na década de 20, despertou discussões sobre as imagens televisivas e que estas iriam substituir um veículo de comunicação de massa que já era tão difundido, o rádio, o que não aconteceu. A televisão e o rádio passaram a atuar em conjunto, ambos com seus espaços, um não eliminando o outro, aglutinando-se dentro das empresas que detinham o poder da comunicação. Da mesma forma temos atualmente discussões como a morte do livro impresso com a chegada de novas tecnologias como os e-books, assim como ouvimos o discurso sobre a morte do cinema, muitas vezes anunciada na contemporaneidade.

A morte do cinema, nascido no final do século 19, foi várias vezes anunciada no século 20: na década de 30, quando começaram as transmissões de televisão ao vivo; na década de 60, quando o vídeo-tape surgiu como alternativa à película na captação e no armazenamento de imagens em movimento; e, no final dos anos 90, quando as facilidades das tecnologias eletrônicas e digitais, que já vinham participando ativamente dos processos de pós-produção dos filmes, começaram a se tornar evidentes em toda a cadeia produtiva - da escritura do roteiro até a exibição. (GERBASE, p.152)

E como se pode observar, as técnicas cinematográficas nunca deixaram de evoluir e, recentemente, elas se aglutinaram em torno do computador e, sobretudo da linguagem digital. Essa inovação colocou mais uma vez em discussão a capacidade de representação das imagens cinematográficas. Durante muito tempo, a representação fílmica foi tida como mediadora, permitindo que uma coisa que não estivesse aqui no momento (a realidade) voltasse sob outra forma (a imagem).

Couchot (1993) ao referir sobre a evolução das técnicas e das artes da figuração descreve como a imagem numérica vem modificando os modelos de representação que se originaram com a perspectiva do Quatrocento. No século XIX essa busca de um automatismo que liberasse cada vez mais o olhar e a mão permitiu o surgimento da fotografia e do cinema.

As técnicas fotográficas, fotomecânicas, cinematográficas e televisivas que vieram depois não somente alteraram o modelo vigente desde Quatrocento, como o levaram à máxima eficácia na conquista do movimento com o cinema, conquista do instantâneo e do simultâneo na geração de imagem, de seu registro e de sua transmissão com a televisão, que suprime o prazo do registro da imagem próprio ao cinema e opera uma aproximação definitiva entre a imagem e o real, o momento de sua captura e o momento de sua re-presentação (COUCHOT, 1993,p.41)

Engrossando o debate sobre o as novas tecnologias da informática, que tem a sua presença em todos os domínios científicos, “ao tudo é possível” da ciência e à vontade de impulsionar a técnica até os seus limites e, assim, superá-la, (LUZ, 1993) considera que as descobertas no domínio tecno-científico modificam o alcance e a função da imagem atualmente e examina duas das suposições que alicerçam esse tipo de compreensão da realidade virtual criada pelas novas técnicas de produção de imagem. A primeira é relativa aos efeitos das novas imagens sobre a sociedade, onde se supõe que uma nova tecnologia provoca o surgimento de uma nova linguagem e esta afeta as condições de exercício do pensamento. E a segunda diz respeito à maneira de conceber a relação delas com o mundo real incidindo sobre as formas de sentir e pensar do homem comum, questionando qual tem sido o papel do intelectual no debate sobre o alcance cultural dessa invenção tecnológica, pois sob a aura dos efeitos especiais, o computador recorre à “mágica” para proporcionar todo tipo de sensação no espectador.

Nos anos 70, com os filmes de ficção científica, a informática fez sua estreia no cinema, filmes como Star Wars (George Lucas, 1977) com naves espaciais cortando as estrelas, com muitos efeitos especiais, que aos olhos de hoje pode parecer comum, mas na década de 70 significaram uma forte mudança desencadeando uma série de filmes nesse mesmo estilo, como Star Trek, The Motion Picture (Robert Wise, 1979) e Alien (Ridley Scott, 1979).

No começo dos anos 80, a Walt Disney lançou a produção de *Tron* (Steven Lisberg, 1982), já utilizando efeitos de computação gráfica. No cinema dos anos 90 em filmes como *The Net* (Irwin Winkler, 1995) e *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, 1999), como nos lembra (COUCHOT, 1993) temos a modificação dos modelos de representação da imagem.

Essa simulação de imagens produz no espectador um processo que é chamado de “imersão”, onde o espectador mergulha em uma imagem e em um som virtuais criados pelo computador. Esse processo é ativado por certos dispositivos como a projeção de imagens “anamórficas”⁴ sobre uma tela gigante ou hemisférica que se constitui hoje como uma atração de shopping centers e parques de diversão em todo o mundo. Esse tipo de espetáculo é herdeiro da fantasmagoria que já era destaque no século XIX e que associava os dispositivos da projeção aos efeitos do roteiro teatral.

A imagem digital tem as suas qualidades técnicas obtidas pelo cálculo matemático feito pelo homem que transformou os métodos de criação e de linguagem, como coloca (COUCHOT, 1993) que com as tecnologias numéricas, a lógica figurativa muda radicalmente e com ela o modelo geral de figuração.

No entanto, se o instrumento mudou, uma grande parte desse tipo de imagem é obtida pela digitalização de objetos reais, de fotografias de lugares, fazendo com que a problemática continue a mesma: criar uma relação com o mundo, contrapondo com as teorias de alguns autores que colocam que o charme e pouco do caráter manual da película se vão com o advento do digital e parte da aura Benjaminiana é perdida, uma vez que a representação da ‘realidade cinematográfica’ construída desde os irmãos Lumière, com seus ainda tímidos 12 fps, é substituída por uma operação numérica. Ou como coloca (MACIEL, 1993) em *A Última Imagem* com a frase “Digital com certeza. Mas este será o fim ou o meio?” Pois para ela o cinema, depois da pintura e da fotografia, ainda é o universo de um tipo determinado de representação ligado à ilusão, e, portanto, é uma expressão da imaginação.

A distribuição

O cinema chega ao Brasil em 1896, aproximadamente seis meses após o lançamento em Paris pelos irmãos Lumière e a presença estrangeira no cinema brasileiro pode ser observada desde a sua chegada. Como nos relata (VIANY, 1987, p.37) “desde cedo o mercado brasileiro tornou-se de grande importância para os centros produtores da época” após os europeus, inicialmente com os franceses, vieram os filmes norte americanos com maior força em nosso mercado, eliminando a concorrência, através de publicidade e de uma produção em massa.

A produção cinematográfica é estruturada entre os setores de produção, distribuição e exibição, que se constituíram como o tripé da produção de um filme, sendo a distribuição responsável pela comercialização, tendo a tarefa também de fazer a intermediação entre o produtor e o exibidor. Esta se desenvolveu como uma atividade industrial, definida pela reprodução dos filmes através de cópias exibidas simultaneamente, comercializadas em locais específicos de consumo, as salas de cinema, ou colocadas à venda, no caso do mercado de vídeo doméstico, nesse artigo será abordado apenas a janela primária, que é a sala de cinema.

Esse modelo foi desenvolvido a partir da criação dos estúdios norte americano que o exportaram juntamente com suas produções, com maior ênfase após a Segunda Guerra Mundial. O sistema industrial exportado pelos estúdios passou por transformações ao decorrer do tempo, mas manteve grande parte de suas características operacionais.

Atualmente a atividade é exercida pelos conglomerados de mídia norte-americana, as majors⁵, além das distribuidoras independentes, com os chamados filmes de nicho. Com o objetivo de divulgar o filme, visando

4. Uma duplicidade de pontos de vista na construção de uma imagem. MACHADO, A. in PARENTE. A, p.100-116

5. São chamados majors as grandes distribuidoras norte-americanas, entre elas as principais são a Paramount, Fox, Sony e Warner. Elas são grandes máquinas de financiamento e distribuição, que investem ou conseguem financiamento para as produções parceiras para depois colocá-las no mercado através dos seus canais de distribuição.

seu consumo para o maior número possível de pessoas o setor de distribuição se organiza para os seus lançamentos. De acordo com Ballerini, podemos observar que

Entre os meses de maio e julho, são lançados os blockbusters do verão norte-americano. Agosto e setembro costumam ser meses não tão ruins para os filmes brasileiros. Em Outubro e novembro, uma série de festivais e mostras nas principais cidades do Brasil em geral adia as estreias dos filmes nacionais; porém, como não necessariamente as salas são dominadas pelo produto estrangeiro, trata-se de uma época interessante. O período entre dezembro e fevereiro costuma ser dedicado ao lançamento dos filmes indicados ao Oscar (BALLERINI, 2012, p. 106).

Ou seja, os lançamentos nacionais podem contar com mais ou menos quatro meses para lançarem suas produções no mercado e ainda encontram dificuldades para serem exibidos nas grandes salas de cinema (Multiplexes), devido à disputa com os blockbusters⁶ e a existência de poucas salas de cinema⁷ para abarcar um número cada vez maior de produções.

Conforme o Informe Anual Preliminar de 2014, divulgado pela ANCINE, no Segmento de Salas de Exibição, o propulsor do crescimento do mercado brasileiro de cinema em 2014 foi o filme estrangeiro, particularmente o norte-americano, diferentemente do que aconteceu em 2013. Os filmes estrangeiros reverteram à tendência de queda observada em 2013 com um crescimento de 12,2%. No total⁸, 16 obras dos EUA ultrapassaram a marca de três milhões de ingressos. Em 2013, foram dez. Destaca-se também o aumento da quantidade de grandes campanhas de lançamento de títulos estrangeiros. Durante o ano, nove filmes estrangeiros foram lançados em mais de mil salas, contra seis em 2013 e quatro em 2012.

Agência Nacional do Cinema - ANCINE Superintendência de Análise de Mercado – SAM			Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA oca.ancine.gov.br				
Acumulado do Ano 2014 - Títulos Exibidos							
2014 - Semana 1 a 52 (de 03/01/2014 a 31/12/2014)							
Títulos	Público	Renda (R\$)	Participação de Público	Participação de Renda	PMI (R\$)	Títulos Exibidos	Títulos Lançados
Brasileiros	19.030.900	221.281.224,21	12,2%	11,3%	11,63	179	114
Estrangeiros	136.567.238	1.734.945.177,19	87,8%	88,7%	12,70	484	273
Total	155.598.138	1.956.226.401,40	100,0%	100,0%	12,57	663	387
Obs. 1: Os dados de público e renda se referem ao total de filmes exibidos no período, ou seja, englobam os títulos brasileiros e estrangeiros lançados em 2014 assim como os lançados em anos anteriores e exibidos no presente ano.							
Obs. 2: Todos os dados podem sofrer atualizações nas semanas seguintes.							
Fonte: SADIS/SAM. Dados compilados em 09/01/2015. Dados publicados em 15/01/2015.							

6. O termo blockbuster é comumente aplicado a filmes com alto orçamento e com grandes investimentos em marketing e publicidade, filmes feitos com a intenção de atingir elevado sucesso financeiro sem uma grande preocupação com a qualidade artística da obra.

7. Segundo os dados da ANCINE, o parque exibidor brasileiro encerrou o ano de 2014 com total de 2.830 salas de exibição. Foram 38 complexos inaugurados, que totalizam 182 novas salas. Outros cinco complexos foram reabertos e seis ampliaram seu número de telas. No total, houve um acréscimo de 205 novas telas. Outras 41 salas foram fechadas definitivamente ou temporariamente para reforma. http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2014/Informe_anual_preliminar_2014_ArquivedePublicacao.pdf. acesso em 17/02/2015.

8. Os dados apresentados são conforme relatório da ANCINE disponível em http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2014/Informe_anual_preliminar_2014_ArquivedePublicacao.pdf. Acesso em outubro/2015.

Agência Nacional do Cinema – ANCINE Superintendência de Acompanhamento de Mercado - SAM				Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA oca.ancine.gov.br			
Acumulado do Ano 2013 - Títulos Exibidos							
2013 - Semana 1 a 52 (de 4/1/2013 a 02/01/2014)							
Títulos	Público	Renda	Participação de Público	Participação de Renda	P.M.I.	Títulos Exibidos	Títulos Lançados
Brasileiros	27.760.849	296.733.096,64	18,57%	16,93%	10,69	165	127
Estrangeiros	121.751.235	1.456.427.196,88	81,43%	83,07%	11,96	409	270
Total	149.512.084	1.753.160.293,52	100,00%	100,00%	11,73	574	397
Obs. 1: Os dados de público e renda se referem ao total de filmes exibidos no período, ou seja, englobam os títulos brasileiros e estrangeiros lançados em 2013 assim como os lançados em anos anteriores e exibidos no presente ano.							
Obs. 2: Todos os dados podem sofrer atualizações nas semanas seguintes.							
Fonte: SADIS/SAM. Dados compilados em 09/01/2014. Dados publicados em 14/01/2014.							

Pelos dados dos Gráficos apresentados, disponibilizados pelo OCA, os filmes brasileiros atraíram 19 milhões de espectadores em 2014, número inferior ao registrado em 2013, que foi de 27,8 milhões de espectadores. A participação de público dos títulos nacionais chegou ao fim de 2014 em 12,2%. Ao todo, foram identificados 114 lançamentos brasileiros, dos quais 78 são filmes de ficção (68,4%)⁹.

Ainda de acordo com o Ranking de Salas por Grupo Exibidor /2014, levantamento realizado pela ANCINE junto aos exibidores em dezembro de 2014, o parque exibidor brasileiro chegou ao final do ano de 2014, com 1.770 salas digitalizadas, o que representa 62,5% das salas do país. Os grupos Cinemark (540 salas), Cinépolis (302), Cinesystem (110), Cineflix (57), Cinemais (32) e Cineshow (26) completaram a transição tecnológica, com 100% de suas telas com projeção digital¹⁰.

Considerações finais

As salas de cinema continuam tendo ainda um papel importante, permitindo o encontro de diversas maneiras entre pessoas. Dividir nossas emoções em uma sala escura com desconhecidos, mesmo com todo o aparato tecnológico em relação às imagens hoje, ainda faz parte de nosso imaginário, opondo ao isolamento do indivíduo em seu computador ou televisor.

No Brasil, pelos dados pesquisados, ainda há pouca frequência às salas de cinema, principalmente para o filme nacional, que ainda tem que concorrer com o cinema de espetáculo, em 3D que permite a cobrança de ingressos mais caros, mesmo observando que durante o ano de 2013, onde houve uma elevação desse público, ainda é muito gritante a diferença entre o cinema nacional e o estrangeiro.

Com os lançamentos dos filmes digitais¹¹, uma realidade que vem acontecendo no cinema de todo o mundo, a projeção analógica em película de celulose vem sendo gradativamente substituída pela tecnologia digital. Nos terrenos da distribuição e exibição, temos assistido respectivamente a globalização das estratégias de lançamento hollywoodianas e à transnacionalização de parcelas consideráveis dos circuitos exibidores nacionais, para esses filmes, tanto nas janelas primárias (salas de cinema) como nas secundárias (venda e locação de DVDs, TV. Fechada e aberta).

Nessa cadeia produtiva, onde os grandes estúdios¹² destacam no domínio do mercado, o cinema brasileiro, que desde a sua origem encontra dificuldades na distribuição, na divulgação de seus filmes, atualmente

9. Conforme dados da ANCINE. http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2014/Informe_anual_preliminar_2014_ArquivodePublicacao.pdf, p.6, acesso em 20/02/15.

10. Dados disponíveis em http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2014/Informe_anual_preliminar_2014_ArquivodePublicacao.pdf, p.15, acesso em 20/02/15.

11. Em 2014, a Paramount, um dos maiores estúdios cinematográficos de Hollywood, anunciou que, a partir de então, com o lançamento de O Lobo de Wall Street, todos os seus filmes serão distribuídos inteiramente em formato digital. Disponível em <http://info.abril.com.br/noticias/blogs/gadgets/miscelanea/o-fim-de-uma-era-paramount-pictures-abandona-o-filme-35mm/> acesso em 10/02/2015.

12. Sete grandes estúdios de Hollywood (Warner, Fox, Universal, Paramount, Disney, DreamWorks e Sony) criaram um comitê chamado DCI (Digital Cinema Initiative) com o objetivo de estabelecer um padrão digital para a projeção de seus filmes. Os principais requisitos são a compressão de imagem em JPEG 2000 e a resolução de 2K ou 4K. Disponível em <https://criticosdecinemas.wordpress.com/2014/01/30/glossario-pelicula-e-digital/>, acesso em 10/02/2015.

concorrer com um marketing que possui valores exorbitantes parece inviável para filmes com valores mais enxutos, principalmente os independentes. Vale destacar o desabafo do cineasta Camilo Cavalcanti, no programa Movimento¹³, que teve seu primeiro longa (A História da Eternidade – detentor de cinco prêmios no 6º Festival de Paulínia, em julho de 2014) lançado a nível nacional em 2015, estreando em apenas sete salas, e concorrendo com produções estrangeiras, como a nova animação “Tinker Bell e o monstro da terra do nunca”, que teve sua estreia em 438 salas

“A questão da distribuição no Brasil é muito séria e precisa ser reavaliada, revisada. É uma questão que eu diria mafiosa. A gente fica sempre a mercê da programação do cinema americano, hollywoodiano. E para gente sobra o sobejo. Hoje para você estrear um filme no Brasil é uma ocupação. Você não estreia você ocupa uma sala”. . . “Você vê que o maior lançamento no Brasil essa semana foi lançado nos EUA apenas em home vídeo. A gente vira depósito do lixo dos outros, o lixo audiovisual. A ANCINE tem uma proposta de melhorar, mas ainda está longe do ideal”,

Referências

ANCINE. **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA**. Disponível em <http://oca.ancine.gov.br/oca.htm>, 2015.

_____. **Informe de acompanhamento do mercado**. Segmento de Salas de Exibição. Informe Anual Preliminar 2014. Disponível em http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2014/Informe_anual_preliminar_2014_ArquivodePublicacao.pdf, p.6, acesso em 20/02/15.

AUMONT, Jacques, et all. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 5ª Edição, 1995.

BALLERINI, Frantjesco. **Cinema brasileiro no século XXI**. São Paulo: Summus, 2012.

BAZIN, André. **O Cinema - Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A Obra De Arte Na Era Da Sua Reprodutibilidade Técnica** in Magia e Técnica, Arete e política – ensaios sobre a literatura e história da cultura. . São Paulo: Brasiliense, vol. 1, 1987.

BEZERRA, Julio. **“O cinema do futuro: entre novas e tradicionais tecnologias, entre a morte e a reinvenção.”** Intexto, Porto Alegre: UFRGS,, 2009: v. 2, n. 21, p. 88-101, julho/dezembro 2009, disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/8578>.

COUCHOT, Edmont. **Da Representação à Simulação**. In Parente, André. Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: 34, 1993.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

13. Disponível em <http://radiojornal.ne10.uol.com.br/noticia/2015/02/28/camilo-cavalcante-critica-distribuicao-de-filmes-no-brasil-37678>, acesso em 28/02/15.

GERBASE, Carlos. **Impactos das Tecnologias Digitais na Narrativa Cinematográfica**. Tese de Doutorado em Comunicação Social- PUC-RS. Porto Alegre: Disponível em :http://minhateca.com.br/admeire1/Documentos/GERBASE*2c+Carlos+-+Impactos+das+Tecnologias+Digitais+na+Narrativa+Cinematogr*c3*a1fica,58178715.pdf, 2003.

_____. **Quem tem medo do cinema digital**. Porto Alegre. FAMECOS/PURS • nº 5• julho, 2000, anual. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/famecos/article/view/742/8953>.

GUATTARI, Felix. **Da Produção de Subjetividade**. In PARENTE, André (org.). Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: 34, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 5ª edição, 1999.

FREITAS, Cristiane. **O cinema e “novas” tecnologias: o espetáculo continua**. Revista FAMECOS • Porto Alegre • nº 18 • agosto 2002 • quadrimestral. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/.../2435>, acesso em outubro/2015.

JAMESON, Frederic. **Transformações da Imagem na Pos-modernidade in Espaço Imagem . Teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

LUZ, Rogério. **Novas Imagens: Efeitos e Modelos**. In: PARENTE, André (org.). Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. **Anamorfozes Cronópticas ou a Quarta Dimensão da Imagem**. In PARENTE, André (org.). Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: 34, 1993.

MACIEL, Kátia. **A Última Imagem**. In: PARENTE, André (org.). Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: 34, 1993

PENAFRIA, Manuela & MARTINS, Índia Mara (Org.). **ESTÉTICAS DO DIGITAL. Cinema e Tecnologia**. Covilhã, 2007. Disponível em www.labcom.ubi.pt/livros/labcom Acesso em setembro, 2015.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

Biopoder e resistência

Vladimir Lacerda Santafé¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

No resumo a seguir, focamos nossa atenção na análise do biopoder e das válvulas de escape, das resistências imprevistas que surgem de sua malha: os imigrantes, as populações de rua, as minorias étnicas e as maiorias miscigenadas, em suma, os movimentos que assumem para si a criação biopolítica, a partir do filme “Filhos da Esperança”, além do aporte concreto de alguns movimentos sociais da atualidade que se inserem no decorrer de nossas “tortas e inexatas” palavras, ilustrando, à sua maneira, as tensões e invenções da resistência com uma clareza sufocante e beleza sem igual.

Palavras-chaves: Biopoder; Cinema; Movimentos sociais.

*“É estranho o que acontece no mundo sem as vozes das crianças”.*²

O filme “Filhos da Esperança”³ se passa no ano de 2027, e possui alguns aspectos do cinema de ficção científica. O presente artigo pretende seguir os *trajetos* que tornam esse, um filme incorporado às narrativas que melhor exprimem o mundo contemporâneo, um *desenvolvimento*, ainda que por saltos e descontinuidades, da *trama política da contemporaneidade*. No lugar da investigação sobre o corpo e suas visibilidades, da minúcia dos seus detalhes organizados segundo um arquivamento das informações, as hibridações do corpo com a tecnologia, a idéia do “fim do mundo” como pano de fundo da trama, as repercussões do conhecimento científico na malha social e o *biopoder* pensado não no sentido da canalização e do disciplinamento das multiplicidades de um corpo no espaço, da normatização desse corpo e de seu registro identitário, mas do controle biológico das populações e de sua conversão em *cifras*, em números, segundo as suas impressões na virtualidade das informações processadas pelas novas máquinas. Tanto quanto a *subsunção real do sujeito ao capital*, isto é, nos tornamos um bem para o capitalismo na medida em que vivemos e produzimos.

“As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamentos máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus”. (DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Conversações*, p. 223).

A crise das instituições disciplinares que os governos administram através de reformas e de solavancos, gerindo a sua agonia, mostra os seus efeitos práticos em nosso dia-a-dia, enquanto as novas tecnologias de poder se instalam entre nossas vidas; a passagem para as sociedades de controle, termo cunhado por Bur-

1. Professor de Filosofia e realizador audiovisual, doutorando em Comunicação e Cultura pela UFRJ, mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ, graduador em Filosofia pela UERJ e em Cinema pela UNESA. Contato: vladimirsantafe@gmail.com.

2. Frase extraída do filme “Filhos da Esperança”.

3. *Children of Men*, de Alfonso Cuarón.

roughs⁴ para designar essa nova tecnologia de poder a céu aberto, mostra-se com *veemência* em “Filhos da Esperança”. Em “Almoço Nu⁵”, romance do escritor norte-americano, um escritor drogado em busca de novas experiências perceptivas, seu *alter ego*, é constantemente controlado por uma máquina de escrever que se metamorfoseia em inseto e tem agentes espalhados por todos os cantos. Se no lugar dos insetos colocamos câmeras e dispositivos detectados por satélites, como os *gps*, temos a sociedade de controle. É claro que há sempre, em todas as vagas da história, regimes mistos que efetivam os controles, seja a céu aberto, seja nas grandes organizações de confinamento gerindo a vida (poder disciplinar) ou decidindo pela morte (poder soberano). A nossa análise, no entanto, sempre limitada pelas palavras e pelas margens estreitas que tentamos ocupar com um pouco de estilo, apesar dos limites e a partir deles, jamais exprimirá a sensação, em toda a sua *completude*, que o cinema nos proporciona.

No filme, o controle exercido pelas câmeras instaladas na cidade de Londres, palco dos conflitos, coexiste com as grades onde os imigrantes (os *fugees*) são encarcerados e proibidos de difundir suas doenças e contaminar o restante da população saudável e normatizada pelo governo inglês. O corpo como objeto de atenção absoluta, uma somatização de subjetividades medidas pelo seu grau de preenchimento das normas estabelecidas. É comum ver no desenrolar da trama corpos vadios, sem encaixe social, perambulando pelas ruas sem motivações aparentes, principalmente em Bexhill, “campo de concentração” dos imigrantes (ou *fugees*). Lá não há ordem ou espaços pré-determinados pelas suas funções, todos os espaços se misturam, o próprio nome usado pelas autoridades para caracterizar os imigrantes, *fugee*, remete a fungos, organismos que se difundem em várias partes do planeta, são parasitas e decompositores, infectam o ambiente e os seres que o habitam, causando doenças e apodrecendo os organismos. Os *fugees* são *multidão*, migrantes, imigrantes, sem-teto e precários, pobres (no conceito negriano e hardtiano), que produzem a vida social a partir de suas margens. Os ocupantes de Nova Canaã reinventam a vida a partir de suas técnicas de sobrevivência, “a sua experiência de fuga é como um treinamento para o desejo de liberdade”⁶. Eles fogem da especulação imobiliária, da discriminação social e econômica, do racismo que colmata as políticas de urbanização, fogem porque não há outro caminho senão a *fuga*, as *linhas de fuga* que criam são a condição ontológica da resistência e da própria vida produtiva.

“A criatividade e a inventividade dos pobres, desempregados, parcialmente empregados e migrantes são essenciais para a produção social. Assim como hoje em dia a produção social se verifica igualmente no interior e no exterior das fábricas, assim também ocorre igualmente dentro e fora da relação salarial”. (NEGRI, A. e HARDT, M. *Multidão – Guerra e Democracia na Era do Império*, p. 182).

Em determinado momento do filme, onde os policiais agem com extrema violência contra os imigrantes, é visível que estamos num campo onde não há qualquer tipo de direito, *estão todos suspensos*. O estado de exceção permanente, elemento jurídico-político da era imperial, é mostrado com precisão. As pessoas são desnudas, encapuzadas, torturadas, a semelhança com Guantánamo, os campos nazistas ou as periferias e favelas do Rio impressiona; em meio aos excessos da violência policial, a voz do governo ecoa: “Não ajude os terroristas, a Inglaterra abriga e sustenta vocês”. Uma política de prevenção ao terrorismo que justifica as piores violências em nome da ordem mundial, nada mais atual, “nada mais sensível à nossa pele pós-moderna”, são as faces do poder global em ação, uma referência explícita ao *biopoder* - “deve-se analisar o poder em termos de combate, o poder é a guerra continuada por outros meios” (Foucault).

Em seu livro *Em defesa da sociedade*, Foucault analisa a questão da norma e do processo de normatização na passagem do *poder soberano ao poder sobre a vida*, do *homem-corpo ao homem-espécie*, onde o tema da

4. Escritor norte-americano do movimento *beatnick*, décadas de 50 e 60. Uma fusão de *beach* (praia) e *sputinik* (o satélite russo lançado no espaço). Os *beats* viviam na praia e, por seus costumes estranhos e libertários para a sociedade norte-americana da época, eram considerados “comunistas”. Na época estávamos em plena Guerra Fria.

5. *Naked Lunch*.

6. NEGRI, A. e HARDT, M. *Multidão – Guerra e democracia na era do Império*, Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 181.

raça e seus saberes correspondentes são retomados e incorporados pelo Estado moderno (a eugenia, a antropologia, os higienistas da medicina social). São os saberes médicos, a princípio, em conjunto com as técnicas *panópticas* procedentes das prisões, o grande diagrama que perpassa todos os espaços de confinamento⁷, que vão produzir um “corpo” que seja organizado e saudável, demarcando as suas possibilidades de contágio e os cuidados que devem ser tomados para a manutenção da saúde. O urbanismo do sec. XIX já separava burgueses e proletários espacialmente, no filme, para evitar esse contágio, essa separação também se dá, mas aliada a novas tecnologias que antecipam a doença e a identificam pelas *cifras* emitidas pelos indivíduos em suas relações com as máquinas informáticas. A fotografia policial foi substituída pela câmera de vigilância e pela marca da impressão digital e da íris inserida nos sistemas computacionais, o indivíduo “duro” e segmentado das sociedades disciplinares tornou-se “mole” e flexível, mas não menos segmentado, onde “o computador detecta a posição de cada um, lícita ou ilícita, e opera uma modulação universal”⁸.

O *racismo* está intimamente ligado ao tema da *colonização*, como justificar o extermínio de populações inteiras? Através da teoria evolucionista, através da classificação das espécies e da hierarquia que as constitui, o racismo penetra a sociedade em todas as suas dimensões. Desde Fanon e dos movimentos pela libertação dos negros nas Américas reconheceu-se que o racismo não está só na pele, mas na linguagem, na estética, no trabalho, nas ruas. Em “Filhos da Esperança”, tal qual no mundo globalizado, o terceiro mundo encontra-se *logo ali*, as cadeias raciais e a codificação de seus espaços “encontram-se às margens do Sena”, no interior das grandes metrópoles, em suas periferias e guetos. Com a guerra não é diferente, para justificá-la como necessária é preciso, juntamente com as questões econômicas, recorrer ao tema do *racismo*, seja para apontar o inimigo, aquele que deve ser exterminado ou subordinado, para fortalecer a *raça* ou até *regenerá-la*, selecionando os mais fortes dentre a espécie. Hitler recorreu a esse argumento ao final da 2ª Guerra Mundial, quando viu que ela estava perdida para os alemães. E assim como Hitler, algumas democracias liberais também perpetuam esta seleção mórbida através de suas políticas de segurança pública num misto de poder soberano e *controle*, biopoder.

No filme, “o racismo salta aos olhos como a luz em nossas pupilas”, *ele as dilata*, e ainda que reelaborado em outros moldes, está constantemente presente. Dos campos de prisioneiros, incrivelmente semelhantes aos campos de concentração, o molde genocida do biopoder, onde os direitos políticos são inteiramente suspensos, à delimitação do cidadão como indivíduo cuja multiplicidade participa daquilo que o Estado requer em sua relação contratual, isto é, dependência e obediência. Não são raros os comentários entre os soldados ingleses que separam em sua fala e em seus gestos “o que é inglês e saudável” do que é *imigrante* ou *fugee*. Fala esta reforçada pela mídia a todo o momento – a mídia como produtora e, ao mesmo tempo, como justificação do poder simbólico e imagético do Império⁹. Em dado instante, no metrô, a personagem de Clive Owen, Theo, é surpreendida por uma propaganda governamental que enuncia o permanente estado de guerra que enfrentamos e os tentáculos do biopoder em ação: O Mundo – Berlim (a imagem de um guerrilheiro mulçumano armado) – Paris (a cidade coberta pelas chamas da guerra) – Estocolmo (cães devorando corpos nas ruas) – Tóquio (grupos de homens vestidos com trajes anti-vírus fiscalizando as dependências da cidade) – Nova York (a cidade incendiada) – Só os soldados ingleses continuam¹⁰, com a imagem de Londres tranqüila e higienizada, e o Big Ban invadindo o plano como um grande símbolo do Império que vive em nós. Não poderia faltar o Big Ban, o tempo estático de um Império eterno. “Nos países do centro, a catástrofe a evitar tende a substituir a revolução a realizar” (JEAN PIERRE DUPUY). Vemos uma micropolítica de pequenos medos e de insegurança permanentes, assim como uma macropolítica da guerra total. Talvez Jung esteja certo quando afirma que o inconsciente coletivo carrega a 3ª Guerra Mundial em seus sonhos.

7. “Qual a admiração pela prisão se assemelhar às fábricas, às escolas, às casernas, aos hospitais, e que todos se pareçam com prisões?”, FOUCAULT, M., *Vigiar e Punir*, Petrópolis: Vozes, 2004. p. 207.

8. DELEUZE, G. *Post-Scriptum sobre as sociedades de controle*, In: “Conversações”, Rio de Janeiro: 34, 1992, p. 225.

9. Isto é, o poder real em sua atualidade e efetivação.

10. “Only Britain Soldiers On”.

Um detalhe que chama a atenção na sucessão das imagens é a freqüente caracterização de uma “guerra biológica” ou de um vírus mortal que se alastrou pelo mundo. Não é à toa que as principais capitais culturais e políticas são expostas em sua total destruição ou na emblemática imagem do guerrilheiro mulçumano, na publicidade governamental que pretende reforçar o *racismo* pela militarização da sociedade, “quanto maior é o número de jovens da periferia mortos num país, maior é o grau de racismo que ele comporta”¹¹. É comum que se contraponha o tema da civilização, os seus valores e comportamentos, com o caos da barbárie, com a “selvageria” praticada pelos pagãos, o mesmo argumento foi utilizado pelos colonizadores para justificar os seus projetos políticos no sec. XIX, ou na perseguição aos mouros e aos cristãos novos na antiga Europa, também naquela época, na distante Alta Idade Média, várias doenças venéreas eram atribuídas ao contato com esses grupos sociais¹².

A idéia de propriedade do corpo é judaico-cristã, não há uma entidade ou um *daimon* que se apossa dele, já o conceito de corpo na atualidade é mediado pela tecnologia. Em todos os lugares, independente da classe social ou do segmento a que pertencemos, excluindo-se as populações que ainda encontram-se à parte das novas tecnologias¹³, há sempre dispositivos de poder¹⁴ que vigiam os nossos passos ou, do ponto de vista dos governos, auxiliam na contenção do caos e na delimitação dos espaços. Nas sociedades indígenas tupi-guaranis, ao contrário, o espírito é antes de tudo um corpo. Para o indígena os animais são homens vestidos de outros seres, seres diversos, formas que se moldam segundo os seus graus de semelhança com os homens ou *através de* sua potência. As suas cadeias sensoriais são outras, assim como sua visão de mundo, ela torna-se “produto” das relações assimétricas que se estabelece entre o corpo e o espírito – assimétricas porque estão em constante relação, compartilhando seus pontos de vista a partir de suas singularidades, ou seja, em *pres-suposição recíproca*. O corpo exerce um determinado “poder” sobre o espírito, e o espírito, por sua vez, exerce um “poder” sobre o corpo de maneira inteiramente diferente¹⁵. As suas *alianças* se dão de forma *rizomática*, como uma rede ascentrada disseminada pelo mundo, não há um organismo moldado segundo o grau de racionalidade que um corpo particular possui em razão de sua *substância*, como em Aristóteles, mas uma filiação intensiva onde os corpos se misturam – um *estoicismo* do corpo no lugar de uma *razão* para a existência do corpo. Os *karo*, tribo do sudoeste amazônico, não se consideram humanos, mas araras-vermelhas.

O desafio, então, é o de liberar a aliança do controle gerencial da (e pela) filiação, liberando assim suas potências “monstruosas”, isto é, criativas. (...) A questão portanto não é a de revelar a verdade nua da produção por debaixo do véu hipócrita da troca e da reciprocidade, mas, antes, a de libertar estes conceitos de suas funções equívocas dentro da máquina de produção filiativa e subjetivante, devolvendo-as a seu elemento (contra) natural, o elemento do devir. (VIVEIROS de CASTRO, E. *Filiação intensiva e aliança demoníaca*, p. 126).

Em dado momento do filme, onde a questão dos imigrantes e do seu “corpo adoecido” é novamente abordada, vemos, com clareza, a passagem entre os *regimes de poder* que caracteriza a contemporaneidade¹⁶. Já não há corpos organizados e codificados nas organizações moldadas pelo confinamento (prisões, escolas, fábricas, família), mas tecnologias de controle espalhadas pela cidade, nos metrô, nos *outdoors*, em meio à gama de recursos publicitários que impregnam e influem a produção de subjetividades. No lugar do molde que ligava os indivíduos em seu revezamento entre os espaços disciplinares, a matrícula e o registro; há uma *modulação*, uma variação constante desses moldes, onde os indivíduos se conformam segundo as exigências

11. FOUCAULT, M. *Em Defesa da Sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 178.

12. RICHARDS, J. *Sexo, Desvio, Danação – As minorias na Idade Média*, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

13. O que, nos países em desenvolvimento, tem se tornado uma realidade cada vez menos comum. Já não se pode falar dessa forma na África subsaariana.

14. Os dispositivos entendidos aqui como linhas de força que contêm ou precipitam uma dada experiência, como um *aparelho* que trabalha, simultaneamente, na produção de enunciados e na percepção/construção das visibilidades.

15. VIVEIROS de CASTRO, E. *Filiação intensiva e aliança demoníaca*, Rio de Janeiro: Novos Estudos. CEBRAP, v. 77, p. 110.

16. Apesar de estarmos inseridos na ficção-científica, ou justamente por se tratar de um filme de ficção-científica, este que é, do romance ao cinema, o gênero que melhor fornece as indicações sobre o desenvolvimento das tecnociências e da artificialização da natureza como horizonte de intervenção política.

de um espaço que se flexibiliza e se expande, mas sem perder o controle dos homens e dados que o ocupam. Já não há indivíduos, mas *cifras* justapostas a registros individuais, um dado e um nome – *quel est ton nom?* O *hibridismo* que caracteriza as ficções-científicas ultrapassa a simples fusão *homem-máquina* e restitui o nosso tempo a um futuro apocalíptico, onde a humanidade perde todas as suas expectativas em relação ao mundo, nada mais nos é familiar, já não há mais homens possíveis, a vida já não pode ser criada, não a humana, nem as biotecnologias podem nos salvar. Nesse futuro *de pesadelo* o mundo tornou a fertilização da humanidade impossível... “A novidade era a seguinte: as expectativas para o futuro se desvincularam de tudo quanto as antigas experiências haviam sido capazes de oferecer”¹⁷.

Esse novo acontecimento, essa nova “barreira” intransponível colocada entre os homens, torna toda a idéia de progresso inviável, como pensar numa humanidade sem filhos? Como pensar o futuro desvinculado do presente? Nessas condições, só o *devir* é possível, só as suas virtualidades são capazes de desprender uma vida *a-orgânica* do tempo como fonte de criação contínua, para além da matéria e do biopoder que incide sobre ela¹⁸.

Imagens: a trama do biopoder

Londres, numa tarde de domingo de uma hora qualquer, ouve-se no metrô: “Ele é meu dentista (voz feminina) – É a minha faxineira (outra voz feminina) – Ele é o garçom (voz masculina) – É a minha prima (volta à primeira voz) – São imigrantes ilegais. Contratar, alimentar ou abrigá-los, é crime. Proteja a Inglaterra (voz oficial do governo)”. Há várias vozes e funções citadas e em jogo, uma *legião de vozes*, o Estado preenche todos os espaços, jovens, homens, mulheres, idosos – os binômios se mesclam na massa populacional. Em outra propaganda, agora num *outdoor*, lê-se: “Suspeita? – é emitido o detalhe de um olhar desconfiado – Denuncie imigrantes ilegais.” Em toda a cidade, não há como escapar, todos os meios de comunicação se convergem para *esta mensagem* – a mensagem suprema, o “olho de Moby Dick”. Há quase que um retorno ao mito do vampirismo no final do sec. XIX, onde os corpos dos imigrantes do leste europeu eram vistos como perigosos e incontroláveis, como um vírus – que porta todas as doenças do corpo e da alma. Os vampiros agem pela degradação dos corpos, eles ganham a eternidade apoderando-se de outros corpos, sugando-lhes o sangue ou perpetuando a *espécie* pela disseminação do seu sangue amaldiçoado. “A cidade está infestada de ratos, nas ruas, os homens dançam até desabar, rodopiam, rodopiam, rodopiam, até a alma e o corpo *desanuviar*... Cabras e porcos, casas fechadas, sem rédeas, sem lei, o anormal tornou-se regra, ovelhas passeiam entre caixões sob a fumaça da morte, fogo e música por toda a parte, *é o fim do mundo*”¹⁹. Em “Nosferatu”, de Herzog, Bruno Ganz, já transformado em vampiro, diz a si mesmo que seu destino está selado: *é preciso passar a maldição para o mundo*²⁰.

No entanto, as motivações que engendram o desenvolvimento das tecnociências no “mundo real” não são as mesmas que desdobram o filme. O lucro e o mercado capitalista já não fazem sentido num mundo que tem o seu fim iminente, *decretado*, pois a espécie humana chegou ao seu limite, já não pode gerar a vida. A biopolítica, na verdade, é invertida, o desenvolvimento tecnológico passa simplesmente a controlar as populações e gerar sua *morte*. A todo instante, o Estado estimula o suicídio dos homens, nos noticiários, nos *outdoors*, nas campanhas de saúde pública. Já não há “eleitos”, mas desesperados e hedonistas, apocalípticos e alcólatras, todos, um dia, experimentarão as “carícias” do *Quietus*, droga que torna a morte suave e sem dor.

Há um momento peculiar da trama onde Theo, *aquele que fabula*, que saturado do presente entrevê

17. KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado – Contribuição à semântica dos tempos históricos**, Rio de Janeiro: Contraponto - PUC Rio, pg. 27.

18. Uma conversão semelhante do tempo ocorre na mudança do regime *fordista* de trabalho para o *pós-fordista*, onde o tempo não é mais medido segundo a produção, e a produção se converte no próprio tempo de vida do trabalhador, que tem seus desejos capturados pelo capital. Uma vida marcada por uma mais-valia e uma exploração absolutas, mas também pela possibilidade de revides onde o próprio trabalho se abre para as potencialidades infinitas do tempo como criação.

19. Trecho do poema *Nosferatu*, de minha autoria.

20. A “maldição”, do ponto de vista do imigrante, do favelado, do sem-teto, dos *anormais*, segundo o modelo eurocêntrico de normalidade, é o *devir*, ou seja, é positiva em si e por si.

o futuro, encontra o primo, ministro das artes, para a concessão de documentos a uma imigrante ilegal, uma *fugee*²¹. Em sua ida ao Ministério, nos deparamos com as extremas desigualdades que encontramos no caminho, de um lado, uma cidade em convulsão: camelôs, ruas lotadas de gente, táxis-carroças, pessoas orando aos seus mortos, cercos a imigrantes por todos os lados, na encosta dos prédios, barracos em demolição, roupas, móveis e outros objetos arremessados dos apartamentos desocupados à força, *renunciantes* sofrendo pelos nossos pecados²², cães e polícia; do outro, no distrito governamental, luz e calma, campos verdes, as pessoas passeiam tranquilas com seus cães como se o apocalipse fosse uma miragem no deserto. Theo se espanta, sempre com um sorriso cínico na boca, ao ver o David, de Michelangelo, na porta de entrada da sala ministerial, triunfante, “a minha mãe tinha uma cópia de plástico no banheiro” – exclama. Com o mundo em colapso e a maioria das metrópoles destruídas, o Ministério das Artes da Grã-Bretanha concentrou o maior número possível das obras de arte no mundo em seu prédio, a *Arca das Artes*, isolado do público e do caos que assola a humanidade – uma crítica direta e contundente à apropriação da arte pela elite global. Ao comentar o David, seu primo responde: - “...Nós temos *Las Meninas* do Velásquez e dois *goyas*, mas depois do lance em Madrid, aquilo arrasou com as artes” -, Theo: - “Você esqueceu das pessoas que foram arrasadas”. Em outra cena, ele pergunta ao primo sobre o que o mantém naquele trabalho de preservação, se as pessoas que os vêem não mais existirão ou perderam o sentido da arte, pois lutam por suas vidas no limite da extinção da raça humana, ao que ele responde: - “Sabe o que é... Simplesmente não penso nisso”. São questões atuais, que colocam em jogo o tipo de humanismo que nos falta ou aquele que buscamos na era do *homem maquínico* ou das tecnociências, um “humanismo depois da morte do homem” (NEGRI). Um humanismo que reúna e assuma historicamente as relações intrínsecas entre o homem e a técnica²³. É certo que o *humanismo* que conhecemos foi moldado na efemeridade da lógica do biopoder, as tensões entre finito e infinito, fugir ou prevenir-se das doenças e dos contágios, conservar a vida o máximo possível para dela extrair o máximo de produção e o mínimo de liberdade, são essas as promessas da medicina e de seus mecanismos de controle e normatização. O capitalismo nos molda e nos arrasta em sua recente história de conquistas e expropriações, mas através desse biopoder surge uma biopolítica capaz de disseminar os *excessos da bios* que ele deixa escapar. Quanta vida a saltar das suas favelas e guetos, quanto potência e criatividade, quanta vontade de resistência, há tantos horizontes a desbravar quanto desejos a *concretizar*. O que move os homens, a *multidão*, são os desejos por mudanças reais, sociais, políticas, econômicas, é a produção de desejos que move o mundo e não a sua falta. Do fundo da massa, os ocupantes de Nova Canaã gritam por liberdade, do ódio ressequido, transformado em rebeldia, homens e mulheres bloqueiam a avenida contra o despejo iminente e entoam um canto de guerra²⁴: “Arame farpados, terras concentradas, crimes, emboscadas, balas, repressão. Ai de todos aqueles que detêm nas mãos terras, bens e campos, frutos da ambição. Por Deus serão malditos, nas chamas queimarão”²⁵.

Da política como ato de criação: Nova Canaã

A política *rizomática* tem como foco principal a *criação dos possíveis*, e o *possível* sempre chega pelo acontecimento. Ela é indissociável do acontecimento, é antes de tudo uma micro-política, uma política que procede através de linhas de fuga locais, singulares, e se ligam por acúmulo de vizinhanças (mulheres, negros, operários, homossexuais, camponeses...). O acontecimento, por sua vez, é um estado instável que sempre se abre para um novo *campo de possíveis*, “o possível como emergência dinâmica do *novo*”, de novas possibilida-

21. Kee, uma imigrante africana protegida pelos *fish*, grupo político que defende os direitos dos imigrantes contra o governo inglês que os considera terroristas.

22. Os renunciates são personagens no filme que encarnam as seitas fundamentalistas que pregam o apocalipse cristão.

23. DELEUZE, G. *Gilbert Simondon – O indivíduo e sua gênese físico-biológica*. In Rizoma.net, p. 01. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

24. Disponível em: <<http://antoniocavalcantefilho.blogspot.com.br/2012/02/pinheiro-show-de-horror-nao-acaba.html>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

25. Da música *Mataram Ezequiel*.

des de vida, modos de existência imanentes que participam de uma distribuição singular dos afetos, de uma avaliação do que é bom ou mau *para mim* segundo um agenciamento material que responda às novas possibilidades de vida apontadas. O *possível* sempre remete à potência, são mutações perceptivas e afetivas, “novas relações com o corpo, o tempo, a sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho, a terra...”.

Um acontecimento político é do mesmo tipo, é sempre uma nova distribuição dos afetos, uma nova circunscrição do intolerável. Não se é responsável ou se representa um projeto, só se é responsável pelo acontecimento. Os projetos políticos da *multidão* são simultâneos aos acontecimentos que efetuam. Os ocupantes de Nova Canaã construíram suas casas, criaram suas vidas e a de seus filhos, cultivaram a terra, estabeleceram seus vínculos com a comunidade, produziram um acontecimento político num cenário onde o pobre depende das migalhas deixadas pela especulação imobiliária. Nova Canaã confronta a política higienista e genocida do poder público que expõe as populações à violência policial e do crime organizado, às doenças decorrentes da falta de saneamento básico e de hospitais públicos que atendam a população com qualidade, à falta de uma medicina preventiva nas comunidades e acesso aos remédios, de escolas e oportunidades de empregos, em suma, a ocupação nos expõe o intolerável, a miséria gerada pela concentração de renda, pela ditadura do mercado que rege as eleições e impede a participação popular, culminando na falta de investimentos governamentais nas regiões mais empobrecidas da cidade. Os ocupantes de Nova Canaã são como aqueles que constroem as suas igrejas com as pedras que encontram no caminho²⁶. A sua luta não está dissociada da produção social da cidade, ao contrário, ela movimentava as dinâmicas políticas da metrópole, abrindo novos espaços de liberdade, conectando as redes formadas pelos movimentos que disputam o espaço urbano. É uma exploração de vizinhanças, de afinidades e reivindicações comuns, que se desdobra na malha social das cidades de forma horizontal e criativa. Trata-se, em última análise, da vida e de seu prolongamento, pois “não há outra vida a não ser aquela que conecta e faz convergir vizinhanças”²⁷.

É sempre com a utopia que a filosofia se torna política, e leva ao limite o efeito de sua crítica. “A palavra empregada pelo utopista Samuel Butler, *Erewhon*, não remete somente ao *No-Where*, ou a parte nenhuma, mas a *Now-Here*, aqui-e-agora”²⁸. Uma imanência que desperta a *multidão* para o “bom combate”, relançando novas lutas sempre que a precedente é traída. As revoluções são conduzidas por homens e mulheres em combate, pelo entusiasmo que elas despertam, e não pelo uso relativo, transcendente, que os estadistas fazem dela.



Figura 1: Famílias de Nova Canaã em protesto contra os despejos.
Foto: Mayara. Foto Mary Juruna

26. Igrejas aqui tem o mesmo sentido usado pelos primeiros cristãos, termo cunhado dos gregos, *ecclesia* ou assembleia, ou a forma como os franciscanos as construíam na Idade Média.

27. DELEUZE, G. *Péricles e Verdi – A filosofia de François Chatelet*, São Paulo: Pazulin, 2000, p. 07.

28. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?*, Rio de Janeiro: 34, 1992, p. 130.

A Utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a Utopia? Serve para isso: *para que eu não deixe de caminhar*. (GALEANO, E. Acampadas Puerta del Sol. Madrid, Espanha. Disponível em: <http://www.diarioliberalidade.org/>. Acesso em: 22 ago. 2011).

A luta pela cidade é a luta pela *utopia*, uma luta imanente que envolve conflitos e a construção de espaços de cooperação, comunicação e produção de afetos, de um futuro que está por vir e se entrelaça ao presente como uma *linha de força*, movendo-o, como o vento move as velas de um navio.

Conjecturas e apontamentos: pela *miscigenação do mundo*

Começamos com os *acontecimentos* e a análise de suas repercussões. O acontecimento é o “infinito acabado”, é uma atualização num determinado estado de coisas que se difere da expectativa por ser *fechado*, por ser “aquilo que é”, singular e irremediável, enquanto que a expectativa é *aberta*, ela se move num campo de possibilidades. O acontecimento não é a experiência, que é vaga, incerta, que se relaciona com subjetividades que a valoram ou a utilizam de formas diferentes, seguindo uma expressão de Hume, “a relação é exterior aos seus termos”. Já o acontecimento é certo, preciso: ele é aquilo que não falta, não se pode mudar sua *natureza* irreduzível, nem se pode prever as suas novidades. A forma do filme “alimenta” os seus excessos e imprevisibilidade, seus acontecimentos e expectativas. Em momentos, não sabemos se estamos dentro de uma ficção ou de um documentário, as personagens são jogadas em situações limite onde a única voz que se escuta é a do *poder*, seja a do policial, a do terrorista, a do narrador da propaganda oficial, um misto de realismo e desassossego nos retém nas ligas que o autor utiliza para nos inserir na trama. E em meio à guerra absoluta no gueto dos imigrantes e das ações repentinas que ela provoca, nos voltamos para a cena de um casal de antigos comunistas que mantém um “pequeno paraíso” no caos, vamos de um lugar ao outro sem sair do *lugar*, os espaços desconexos, as ruínas que ocupam toda a paisagem, o gueto dos imigrantes parece um labirinto de pessoas e coisas. Tal como uma ocupação sem-teto, labirintos construídos por vidas fragmentadas, espoliadas pelo capital, que através da cooperação e da comunicação entre os indivíduos que a integram, instauram o *comum*.

Nosso filme é, antes de tudo, um *filme* da reação, não da resistência, da reação dos Estados às liberdades produzidas pela imigração, pelo desaparecimento das fronteiras, pelos compartilhamentos produtivos, pelos *nomadismos* da *multidão* pelo mundo. Mas ele transforma-se, com o tempo, num filme da resistência, pois nos “ensina” como escapar às capturas do biopoder, recriando a vida a partir dos lugares mais improváveis, das personagens mais insólitas. Logo nas primeiras imagens, o narrador nos confronta com o futuro que nos espera: “Milésimo dia do cerco de Seattle./Mulçumanos exigem o fim da ocupação do exército nas mesquitas./O tratado de defesa nacional foi ratificado./Após 8 anos, as fronteiras inglesas continuarão fechadas./A deportação de imigrantes ilegais continuará./ Bom dia. A matéria de hoje: o mundo está chocado com a morte de Diego Ricardo, a pessoa mais jovem do planeta”.

No ano de 2027, com a infertilidade da espécie humana, o mundo entra em colapso: guerras, pestes, terremotos, o aquecimento global precipita as “tragédias ambientais”, a *hybris* da natureza é despertada. Em meio a todo esse tumulto, o homem mais jovem do planeta, “baby Diego”, um “corpo vendável”, customizado e *espetacularizado* pela mídia, morre esfaqueado depois que se recusa a dar um autógrafa. O homem que o matou é assassinado logo em seguida por uma turba enfurecida. Há uma comoção geral no mundo, as pessoas, sem chão, se prendem a todos os vestígios que lembram aquilo que os ligava à esperança de uma humanidade renascida: “Baby Diego morre aos 18 anos, 4 meses, 16h e 8min de vida” – anunciam os noticiários. A mídia repete essas informações incessantemente, os números que remetem ao seu tempo de vida correspondem

quase que ao tempo de vida que resta à humanidade. O apocalipse foi despertado em sua forma mais sutil, pela incapacidade do homem em multiplicar-se. Ou seria a sua incapacidade de aceitar o *múltiplo*²⁹?

Na cena seguinte, após ter recebido a notícia da morte do homem mais jovem do planeta, Theo presencia um atentado terrorista no café onde ele se encontrava minutos antes. Ao presenciar de perto o atentado, Theo escuta o zunido fino da explosão em seus tímpanos, quando reclama do ruído com Julien³⁰, sua ex-mulher e companheira, ela responde com uma fina ironia que “ele escuta esse ruído porque suas células estão morrendo, tal como ele, e assim que o ruído parar, ele não vai escutar mais nada”. Theo, assim como a grande maioria da humanidade desumanizada e temerosa, abandonara o mundo. Ele mergulhou no alcoolismo e no cinismo, sentia-se derrotado. É o *nada*, “algo que se experimenta e não se pode nomear” (SARTRE). Onde o indivíduo encontra-se num redemoinho, as pessoas tornam-se escorregadias, nada mais faz sentido, tudo se torna pueril: “o objeto da angústia é o nada” (HEIDEGGER). O que nos interessa, no entanto, é a “metáfora” que ela estabelece entre o atentado e a vida de Theo, que, de certa forma, *representa* a maneira como as pessoas lidam com a possibilidade do aniquilamento total da humanidade enquanto espécie, medo que nos ameaça constantemente, assim como dos *processos de subjetivação* que se constroem a partir do *nada*: uma subjetividade de *rebanho*, facilmente controlável, sujeitos que preferem o abismo à criação³¹, pois “como lembra Deleuze a partir de Spinoza, a tirania precisa da tristeza das almas cuja paixão é a miséria e a impotência, os sentimentos de escravo. São essas paixões tristes que se tornam culto da morte”³². Num dos diálogos mais marcantes do filme, onde Theo encontra Jasper³³, amigo de longa data e ex-cartunista político, os conceitos e os problemas em questão são *enunciados*:



Figura 2: Cena do filme “Filhos da Esperança” onde Theo passa com Kee pelas tropas inglesas no bairro/gueto dos imigrantes, Bexhill.

Foto: UNIVERSAL/STRIKE

29. A *multidão* é o múltiplo, um conjunto de singularidades que se organiza em torno de questões comuns mantendo as suas diferenças.

30. Personagem interpretada por Julianne Moore. No filme ela é líder dos *fish*, organização política que defende os direitos dos imigrantes.

31. Neste ponto, o filme discute uma das questões centrais da nossa época, o vazio da política, a falta de perspectivas, o fim da história e outras ficções criadas pelo neoliberalismo. Mas como nos lembra Cocco em *Mundo Braz*, “o que aparece como vazio da política é a crise de representação”, **Mundo Braz: O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo**, Rio de Janeiro: Ed. Record, p. 268.

32. COCCO, G. **Mundo Braz: O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo**, Rio de Janeiro: Ed. Record, p. 270.

33. Personagem interpretado por Michael Caine.

Jasper – O que fez no seu aniversário?
 Theo – Nada.
 Jasper – Como nada?
 Theo – Acordei, fui trabalhar, me senti uma droga.
 Jasper – Isso se chama ressaca.
 Theo – De ressaca pelo menos eu sinto alguma coisa.

No decorrer do filme, nos deparamos com o derradeiro *acontecimento*, a imagem que paralisou a guerra civil em Bexhill por alguns instantes e deixou a todos sem palavras, *aquilo* que mais intensamente sentiu-se e atravessou as linhas da narrativa mobilizando suas forças de reação e seus “corpos de resistência”, o acontecimento que suspendeu o próprio tempo e atingiu o sublime: a gravidez de uma imigrante africana, *fugee*, cujos pais ela não sabe o nome, uma resposta vital às violências do biopoder. Além disso ela tem uma menina, a produção da vida em seu sentido mais forte. Três acontecimentos, duas marcas da tragédia em que se transformou o mundo, um vento de esperança à humanidade, um *dever-mulher* capaz de arrebanhar os poderes mais insidiosos³⁴.

O que motivou Theo a entrar na luta contra o suicídio e a degradação do mundo, o que o fez acompanhar Kee, “a última esperança da terra”, em sua viagem para o *Amanhã*³⁵? Por trás da trama, *um novo modo de existência*, um novo projeto se articula em pequenos contornos que explodem os antigos espaços de confinamento, principalmente a família, uma nova política molecular que transforma nossos desejos e crenças em uma nova afirmação de direitos que rearranja as instituições e vai no cerne do *poder*, ganhando terreno às vezes à força dos movimentos, outras pela suavidade do amor – *a miscigenação do mundo*.

A mestiçagem é sempre um porvir³⁶, não há finalidades em seu processo, a sua potência está no *meio*, na transformação contínua dos homens e do ambiente, um *dever* no lugar de um conjunto homogêneo calcado por hierarquias - uma identidade superior, um *metro-padrão* -, a miscigenação é o lugar das *minorias*. Não há qualquer tipo de “moral genocida”, como nos projetos eugenistas onde a raça deve ser preservada para que a virtude se conserve. Com a miscigenação do mundo e a denúncia dos crimes cometidos em nome da *modernidade*, já não é possível falar pela “moral” inocentemente, não da moral moderna que conhecemos, dessa moral transcendente que, em sua materialidade, tem o racismo como base, como principal *agenciador* das relações de poder. Múltiplas relações de poder perpassam a sociedade e funcionam através de seus *discursos de verdade*: ouve-se nos bares, nas salas de jantar, nas brincadeiras de escola; elas não pertencem a ninguém, vêm e vão como se o mundo estivesse dado, não sendo preciso pensá-lo, e são passadas em cadeia³⁷, de boca a boca, até o ponto em que as naturalizamos e nos tornamos normais.

Se o poder de normalização quer exercer o velho direito soberano de matar, ele tem de passar pelo racismo. E se, inversamente, um poder de soberania, ou seja, um poder que tem direito de vida e de morte, quer funcionar com os instrumentos, com os mecanismos, com a tecnologia da normalização, ele também tem de passar pelo racismo. É claro, por tirar a vida não entendo simplesmente o assassinio direto, mas também tudo que pode ser assassinio indireto: o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o

34. Os devires são sempre minoritários, vê-se *Mil Platôs – Vol. 4*, de Deleuze e Guattari. Há devires animais, criança, imperceptíveis e *dever-mulher*. O homem não faz *dever*, pois o homem é o metro padrão ou a *maioria*. A maioria não se define quantitativamente, mas qualitativamente, todos os *outros* se submetem ao homem enquanto modelo. Há sempre um padrão subjacente na produção social da vida, mas também há desvios e produções heterogêneas, *esses desvios* e desdobramentos da subjetividade em formas que subvertem ou problematizam o “homem branco, falante de uma língua européia, heterossexual, morador de uma metrópole, etc.”, o modelo disseminado pelas redes de poder do capitalismo global, são *dever*, fazem *dever*, pois metamorfoseiam as relações hegemônicas, reinventando constantemente os modos de existir da multidão.

35. “Tomorrow”, navio do “Projeto Humano”, organização política internacional que pretende solucionar os problemas da infertilidade humana, dentre outros que afligem a humanidade.

36. Glissant em COCCO, G. **Mundo Braz: O dever-mundo do Brasil e o dever-Brasil do mundo**, Rio de Janeiro: Ed. Record, p. 272.

37. São dispositivos de saber dos quais as ideologias se apossam e reproduzem através das mídias, nos discursos oficiais, no exército ou na polícia militar, etc. Os dispositivos são mais efetivos que as ideologias, eles são os efeitos das relações de poder que formam os sujeitos; a ideologia é representação, a materialização de seu projeto é posterior aos investimentos de desejo modulados pelos dispositivos de poder. Não é à toa que o racismo foi e é reproduzido por regimes tão diferentes, como stalinistas, liberais e fascistas.

risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição, etc. (FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*, p. 306).

A “moral” que procuramos se inscreve na imanência da mestiçagem, que em seu *auto-portrait* proclama: “eu sou imoral”³⁸. Não se trata de uma falta de moral, mas de uma ética que radicaliza as relações democráticas, que instaura uma democracia direta de “todas as raças” em ebulição à maneira *oswaldiana*, na recusa radical da dimensão biológica dos povos e da própria raça³⁹, na potência extraída da miscigenação como *lugar de passagem*, como transformação revolucionária, como única via de “salvação da humanidade”.

Nesse devir, o mundo se afasta com firmeza e de maneira absoluta de qualquer estatuto de objeto para ser ele mesmo o sujeito de sua mundialidade⁴⁰. Aqui são as lutas inovadoras do movimento negro, as políticas de cotas e a potência das cosmologias ameríndias que desenham novos planos de imanência, novas linhas de fuga fora da separação instrumental entre homem e natureza, sujeito e objeto. (COCCO, Giuseppe. *Mundo Braz: o Devir-Mundo do Brasil e o Devir-Brasil do Mundo*, p. 267).

A viagem de Theo e Kee é uma linha de fuga, só os *viajantes* têm a capacidade de desbravar as grandes transformações, o “projeto humano” a sua *máquina de guerra* que abre um novo campo de possíveis e novos horizontes de luta, potencializando as suas relações, *umentando a sua potência de agir*. Sem esse *fora*, essa potência exterior que ultrapassa os dispositivos do biopoder e da guerra absoluta, sem o “cair no mundo”, a vida seria impossível. O seu *corpo sem órgãos*, seu campo de intensidades, é a gravidez de Kee, imigrante e negra. E esse campo vai mover as personagens em diversas direções, suas *máquinas* serão produzidas, suas *linhas* serão traçadas. Que linhas devemos traçar, que máquinas devem ser efetivadas? As únicas pessoas capazes de responder a essas perguntas são aquelas que as vivenciam. Não há respostas nem modelos prontos, as *respostas* devem estar em conformidade com os *acontecimentos*, de outra maneira nós cairíamos no abstracionismo, nos campos de concentração nazistas, ou no racismo nacionalista subordinado aos interesses do capital nas sociedades liberais.

Os grandes projetos políticos, mais do que nunca, são necessários. Num mundo onde o trabalho iguale-se à criação e as fronteiras nacionais se apagam, o comunismo, isto é, o *comum* compartilhado pelos homens e mulheres que produzem as riquezas materiais e imateriais no mundo, nunca esteve tão próximo de se realizar. Um comunismo em que a liberdade não seja um *desvio*, mas uma premissa, uma condição para a *miscigenação* da sociedade e suas linhas de fuga, devires minoritários organizados segundo redes político-econômicas e culturais ascentradas, como um *exame*. Redes de criatividade e produção do *comum*, um trabalho da *multidão*. A atualidade de “Filhos da Esperança” se encontra nos problemas que ele suscita e confronta, na leitura que faz de um futuro próximo abarcando questões que nos inquietam aqui e agora, *Now-Here*. A ficção-científica tem essa *marca*, o seu poder de *fabulação*, de criação de mundos possíveis, desperta as potências pré-individuais que evoca e sua efetivação no presente – a cada passagem, um novo mundo, uma nova paisagem.

Referências

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material e capitalismo, séculos XV-XVIII**. Trad. de COSTA, Telma. In São Paulo: Martins Fontes, 1995-1996.

38. Inscrição contida na instalação “cão mulato” do artista plástico Edson Barrus, in COCCO, G. **Mundo Braz: O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo**, Rio de Janeiro: Ed. Record, p. 272.

39. COCCO, G. **Mundo Braz: O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo**, Rio de Janeiro: Ed. Record, p. 259.

40. O autor se refere ao devir-mundo do Brasil em COCCO, G. **Mundo Braz: O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo**, Rio de Janeiro: Ed. Record, p. 273.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Trad. Coordenada por FERREIRA, João. In São Paulo: UNB, 2004.

CHATELÉT, François. **História das Idéias Políticas**. Trad. de COUTINHO, Carlos Nelson. In Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

CLASTRES, Pierre. **A Sociedade contra o Estado**. In São Paulo: Francisco Alves, 1984.

COCCO, Giusepe e NEGRI, Antonio. **Glob(AL): Biopoder e luta em uma América Latina globalizada**. Trad. de AGUIAR, Eliana. In Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

COCCO, Giusepe. **Mundo Braz: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo**. In Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 5)**. Trad. de PÁL PELBART, Peter e CAIAFA, Janice. In Rio de Janeiro: 34, 1997.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 4)**. Trad. Coordenada por OLIVEIRA, Ana Lúcia de. In Rio de Janeiro: 34, 1999.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 3)**. Trad. Coordenada por OLIVEIRA, Ana Lúcia de. In Rio de Janeiro: 34, 1996.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 2)**. Trad. de OLIVEIRA, Ana Lúcia de e CLÁUDIA LEÃO, Lúcia. In Rio de Janeiro: 34, 1995 - B.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 1)**. Trad. de GUERRA NETO, Aurélio e PINTO COSTA, Célia. In Rio de Janeiro: 34, 1995 - A.

_____. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. de LAMAZIÈRE, Georges. In Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **O Que é a Filosofia?** Trad. de PRADO JR., Bento e ALONSO MUÑOZ, Alberto. In Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. de PÁL PELBART, Peter. In Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____. **A Imagem-Tempo - Cinema 2**. Trad. de RIBEIRO, Eloisa de Araújo. In São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Cinema 1 - A Imagem-Movimento**. Trad. de SENRA, Stella. In São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Gilbert Simondon – O indivíduo e sua gênese físico-biológica**. Trad. de ORLANDI, Luiz B. L. In RIZOMA.NET. Disponível em: <http://www.rizoma.net/>. Acesso em: 18 ago. 2012.

_____. **Péricles e Verdi – A filosofia de François Chatelet**. Trad. de ORLANDI, Luiz B. L. In São Paulo: Pazulin, 2000.

_____. **Espinoza e os Signos**. Trad. de FERREIRA, Abílio. In Porto: Rés, 1980.

_____. **Espinosa – Filosofia Prática.** Trad. de LINS, Daniel e LINS, Fabien Pascal. In São Paulo: Escuta, s/d.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** Trad. de RAMALHETE, Raquel. In Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. **Microfísica do Poder.** Trad. de MACHADO, Roberto. In Rio de Janeiro, Graal, 1979.

_____. **Em Defesa da Sociedade: curso no Collège de France (1975-1976).** Trad. De GALVÃO ERMANTINA, Maria. In São Paulo: Martins Fontes, 1999. In São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo.** Trad. de CORSINI, Leonora. In Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MARX, Karl. **O Capital.** Trad. de WILTON MORGADO, Gesner de. In São Paulo: Ediouro, (s.d.).

_____. **O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann.** Trad. de KONDER, Leandro e GUIMARÃES, Renato. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **A Ideologia Alemã (I – Feuerbach).** Trad. de BRUNI, José Carlos e NOGUEIRA, Marco Aurélio. In São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. **Multidão – Guerra e democracia na era do Império.** Trad. MARQUES, Clóvis. In Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Império.** Trad. VARGAS, Berilo. In Rio de Janeiro: Record, 2006.

NEGRI, Antonio. **5 Lições Sobre Império.** Trad. ALBA, Olmi. In Rio de Janeiro: DP & A editora, 2003.

_____. **Jó – A força do escravo.** Trad. AGUIAR, Eliana e COCCO, Giusepe. In Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, Desvio, Danação – As minorias na Idade Média.** In Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

VARELA, Francisco. **A Mente Corpórea - Actuação: cognição e corporalizada.** Trad. de GIL, Joaquim Nogueira e SOUSA, Jorge de. In Lisboa: Instituto Piaget.

VIRNO, Paolo. **Virtuosismo e Revolução.** Trad. de LEMOS, Paulo Andrade. In Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Multidão e princípio de individuação.** Tradução de PALMA, Leonardo Vitamoso. In Revista Reichiana, Ano XI, N° 11, 2002.

_____. **Gramática da Multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas.** Trad. de LEMOS, Paulo Andrade. Pubblicazione italiana: Rubbettino Editore Catanzaro, Italia, 2001.

VIVEIROS de CASTRO, E. **Filiação intensiva e aliança demoníaca,** Rio de Janeiro: Novos Estudos, CE-BRAP, v. 77, pg. 126, 2007.

/// GT CINEMA E EDUCAÇÃO

DATA: 27 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: RAPHAELA BENETELLO MARQUES (UFJF)



“A coroa do Imperador” em aula de Língua Portuguesa: letramento, preconceito linguístico e a prática docente

Emiliane Moraes Silva¹

Fundação Comunitária de Ensino Superior de Itabira (FUNCESI)

Resumo

Esse artigo trata, em um primeiro momento, da Lei nº 13.006, a qual torna obrigatória a exibição de filmes de produção nacional em escolas do ensino básico. É um dos objetivos demonstrar como tal iniciativa alinha-se aos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs); os quais incentivam uma intermediação de saberes, a partir de recursos didáticos não restritos à materialidade organizada em código-linguístico. Como proposição de texto-fílmico para a sala de aula de língua portuguesa, em um segundo momento, apresenta-se “A coroa do imperador” (2002), episódio da 1ª Temporada de “Cidade dos homens”, produção Kátia Lund e Fernando Meirelles. A partir de tal narrativa, da figura dramática vivida por Douglas Silva, “Acerola”, o docente de língua materna é convidado a trabalhar as noções de “língua”, “variação linguística” e “preconceito linguístico”, considerando, nesse percurso, os trabalhos como o de Bortoni-Ricardo (2004) e o de Soares (2005). Entende-se como resultado significativo, ao final desse estudo, o delineamento da noção de “contexto” e de “competência comunicativa”; e a discriminação da reescrita de textos-fílmicos como prática particular de letramento.

Palavras-chave: Filme; Educação; Sociolinguística; A coroa do imperador.

Gênero, letramento e linguagens

Hoje, refletir sobre o processo de ensino e aprendizagem de língua materna é voltar-se para o estudo de unidades de gêneros textuais e/ou discursivos, para as estratégias e restrições inerentes a esses, e ainda se preocupar, durante o exercício da atividade docente, com o desenvolvimento de habilidades e competências que viabilizem o domínio de práticas sociais particulares de leitura e de escrita.

Sociointeracionista, essa perspectiva tem as suas bases nos estudos sobre estética da criação verbal de Mikhail Bakhtin. Nesses, os gêneros dizem respeito à utilização da língua a partir de “tipos relativamente estáveis” de enunciados, os quais circulam pela sociedade como instrumentos de aceitação, legitimidade e de inclusão de sujeitos. (BAKHTIN, 1992, p.279).

Dessa maneira, intermediar o ensino de língua portuguesa seria ir além da transmissão, da decodificação ou dos modelos de comunicação. A ação docente se traduziria no desenvolvimento de propostas capazes de estimular a interação entre núcleos interpretativos distintos, a partir das necessidades reais dos sujeitos, considerando, para isso, a finalidade, os interlocutores e os aspectos linguísticos e/ou discursivos diversos.

1. Doutora em Estudos Linguísticos pela UFMG; e-mail: emiliane.silva@funcesi.br.

Em seus estudos sobre educação em língua materna, Bortoni-Ricardo (2004) discute a questão da competência comunicativa e a define como capacidade do falante (sujeito) de se comunicar com eficiência e de realizar, através da instrumentalização da língua, comportamento socialmente adequado, o que viabilizaria processos de legitimação de identidades e de inclusão.

Bortoni-Ricardo (2004) alerta que há certos tipos de interação, por meio da escrita ou fala, estilisticamente monitorados. Nesses casos, a pesquisadora valida a noção de letramento e a importância da língua em uso, considerando os gêneros textuais e/ou as diferentes práticas particulares institucionalizadas.

Para Soares (2005), letramento é o que as pessoas fazem com as habilidades de leitura e escrita. Ele se relaciona com as necessidades e práticas sociais de uma comunidade. Trata-se, portanto, do estado ou condição de quem não só sabe ou domina registros, mas exerce práticas de leitura e escrita, comuns à sociedade em que vive, conjugando-as com as práticas de interação oral. (SOARES, 2002, p.5)

Na sala de aula do ensino básico, tradicionalmente, o ato de leitura se remete à materialidade de constituinte verbal predominante, a gêneros como notícias, cartas, diários, crônicas, editoriais, dentre outros. Entretanto, sabe-se que as unidades de gêneros utilizadas na sociedade contemporânea apresentam, em suas configurações, outros modos semióticos, recursos de mídia, cores, sons e de imagens diversos.

Anúncios publicitários, charges e infográficos são exemplos de práticas significativas comuns ao cotidiano dos sujeitos; e o domínio da significação de tais códigos resulta na inserção desses falantes em seus diferentes núcleos de atuação. Assim, em sala de aula do ensino básico, o desenvolvimento de propostas para viabilizar leituras de unidades predominantemente não-logocêntricas também se traduz em um dos desafios da docência.

A valorização de textos criativos, mais especificamente de construções artísticas, como música, pintura, fotografia e cinema, é uma das formas de se viabilizar contato e posterior domínio com significações semióticas e/ou imagens. Nas orientações curriculares para a área de “Linguagens, Códigos e suas Tecnologias”, o Ministério da Educação, a partir da Secretária da Educação Básica, propõe a análise das unidades de arte a partir da concepção sociointeracionista.

O documento destaca o papel dos interlocutores, a relevância do contexto e ressalta que

[...] para o emissor transmitir uma mensagem (“texto”) ao receptor sobre qualquer tema de seu contexto, ele precisa dispor de algum código e de algum canal. O objetivo do ensino de linguagens é desenvolver as capacidades de: produzir textos (emissor) e interpretar textos (receptor). Para isso, é importante conhecer os códigos (ou seja, os elementos e as estruturas básicas das diversas linguagens: verbal, visual, sonora, corporal e suas mixagens); conhecer os canais (materiais, suportes, veículos, isto é, os meios de comunicação antigos e atuais, tradicionais e tecnológicos) e conhecer o contexto. (BRASIL, 2006, p.180).

As orientações enfatizam que quanto mais o aluno e o professor conhecem, vivenciam e compreendem seu próprio contexto e também o dos outros - isso inclui as possibilidades dos códigos, das mídias e dos materiais - maior se torna a zona de interesse dos sujeitos e mais eficaz e significativa é a aprendizagem.

A Lei nº 13.006/14

A Lei nº 13.006 acrescenta um 8º parágrafo ao artigo 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, a LDB, a qual estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. O texto, assinado pela presidenta Dilma Rousseff e pelo então ministro da Educação, João Henrique Paim, obriga a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica.

Ainda como projeto, o PL 7507/2010, de autoria do senador Cristovam Buarque, foi, primeiramente, levado à Comissão de Educação e Cultura, onde foi aprovado por unanimidade. Em seguida, foi apresentado às

casas legislativas e tramitou durante quatro anos até, enfim, ser sancionado e publicado no Diário Oficial da União. O texto traz a seguinte redação:

[...] a exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais. (BRASIL, Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014)

Segundo Fresquet e Migliorin (2015), o ponto forte da emenda diz respeito à possibilidade contundente do cinema brasileiro alcançar “todos e todas”. A escola, desse modo, transformar-se-ia no “cenário” de encontro entre o cinema, professores, estudantes e demais membros da comunidade escolar.

Portanto, o “ver” cinema, em alguma medida, habilitaria diálogos e inserções que, por sua vez, propiciariam o desenvolvimento de práticas para o letramento, conforme defendido por Soares (2002), e o exercício da competência comunicativa explicitada nos trabalhos de Bortoni-Ricardo (2004); já que os sujeitos seriam estimulados ao ato imaginativo, à criação disposta, realizada, em produção verbal espontânea ou esteticamente direcionada.

Assim, para Fresquet e Migliorin (2015), concernente à prática pedagógica, a nova lei propiciaria aprendizagens várias, inclusive de conteúdos, mas como efeito e não como objetivo, promovendo ações de emancipação intelectual, de construção de pontos de vista e de escuta do mundo. Em relação ao vislumbre da arte para além da função social, esses dois pesquisadores destacam que o contexto escolar e a prática docente ainda necessitam de mediações capazes de estimular e valorizar noções sobre a experiência estética e subjetiva.

Língua, Contexto e Preconceito

Como texto a ser exibido em sala, “A coroa do Imperador” (2002), episódio da série de Cidade dos Homens, pode ser trabalhado em diálogo contínuo com a sociolinguística, considerando as variações da língua, tópico de matriz curricular do ensino médio, e as noções de competência comunicativa e de preconceito linguístico propostas por Bortoni-Ricardo (2004) e Marcos Bagno (1999).

Nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN’s), o conceito de competência é também associado ao desenvolvimento da capacidade intelectual e linguística dos alunos, às adequações do registro oral às situações interlocutivas, o que, em certas circunstâncias, implica usar padrões mais próximos da escrita. BRASIL (P.31)

Alinhado à perspectiva sociointeracionista, os PCN’s insistem que a competência comunicativa não é mensurada pela reprodução de modelos tradicionais considerados “corretos”. Assim, validando os estudos de teóricos como Antonie Meillet, a proposta para o ensino de português para as escolas brasileiras, identifica a língua como instituição viva, resistente a estratificações, a qual se altera, significativamente, no tempo e no espaço.²

Assim, hierarquizar variações linguísticas se traduz em mero ato segregacionista. Segundo Scherre (2005), preconceito linguístico é o julgamento depreciativo, desrespeitoso, jocoso e, conseqüentemente, humilhante da fala do outro ou da própria fala. Para essa pesquisadora, o problema maior é que as variedades mais sujeitas a esse tipo de preconceito são, normalmente, as com características associadas a grupos de menos prestígio na escala social.

Os PCN’s expõem que as práticas de preconceito linguístico são capazes de produzir “mutilação cultural”, pois desvalorizam a fala dos alunos e de suas respectivas comunidades. Ao defender o ensino-aprendizagem de diferentes padrões de fala e escrita, a atual proposta curricular almeja permitir a escolha da forma de fala a ser utilizada numa determinada situação comunicativa. Nesse intuito, são consideradas as características

2. Nos estudos de Meillet, há ênfase para o caráter social e evolutivo da língua. Segundo ele, “Por ser a língua um fato social resulta que a linguística é uma ciência social, e o único elemento variável ao qual se pode recorrer para dar conta da variação linguística é a mudança social” (MEILLET, 1921 apud CALVET, 2002, p. 16).

e as condições do contexto de produção. Ou seja: são validadas as adequações dos recursos expressivos, das variedades de língua e de estilos às diferentes situações sociocomunicacionais.

A seguir, a partir da análise do enredo do texto-fílmico selecionado, da evidente competência comunicativa de “Acerola”, personagem de Douglas Silva, propõe-se a leitura, análise e ação para letramento do aluno-espectador, considerando, para isso, a reescrita, transposição de variação linguística popular e urbana para o registro formal, esteticamente trabalhado.

A Coroa do Imperador: proposta para sala de aula de língua portuguesa

“A coroa do imperador” (2002) foi produzido por Kátia Lund e Fernando Meirelles. Ele é o primeiro episódio da série *Cidade dos Homens*, exibida pela Rede Globo de Televisão. A produção teve avaliação positiva no Brasil e no exterior, recebendo reconhecimentos da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), em 2002, e do Festival Internacional de Programas Audiovisuais da cidade de Biarritz, na França, em 2004.

Vivem os protagonistas, “Acerola” e “Laranjinha”, os atores Darlan Cunha e Douglas Silva. Os personagens moram na periferia do Rio de Janeiro e, em meio à violência do morro, estudam, encaram desafios, mantêm uma relação marcada pela cumplicidade e superam conflitos comuns à pré-adolescência.

É o episódio-piloto que impulsiona a reflexão desse artigo. Nesse, um dos espaços nucleares é a sala de aula de uma instituição do ensino básico. A cena 1 trata-se de uma aula expositiva sobre as “Invasões Napoleônicas”. Nessa, a professora de história é interrompida, diversas vezes, por alunos que tentam contextualizar a explicação a partir das suas próprias vivências.

“Acerola” é um dos estudantes que, interessado na guerra liderada por Napoleão Bonaparte no século XIX, impetuosamente questiona: “Morreram quantos, professora? [...] Que armas eles tinha, professora? [...] Era huggle, oitão, pistola, fuzil 762, AR15, pistol huggle [...]”. Tal fala do aluno, a discriminação do arsenal bélico contemporâneo, conduz o espectador para o contexto de violência em que os protagonistas e as outras crianças, personagens secundários, vivenciam na trama.

Nesse percurso, a tentativa de se estabelecer diálogo entre o conteúdo histórico dado em sala e a realidade de muitos morros cariocas é contínua no texto-fílmico. Logo em sequência, em cena pós-aula, “Laranjinha”, o personagem de Darlan Cunha, sugestiona ao amigo “Acerola” se a coroa portuguesa trazida ao Brasil em 1808 valeria mais que um carro. A resposta do amigo foi imediata: “Pô, com certeza, né? [...] Claro! Quinze mil neguim só pra trazer aquela coroa em mais 36 navio! [...]”

Durante o desenrolar da narrativa fílmica, o espectador tem a oportunidade de acompanhar o processo de ensino e aprendizagem do personagem de Douglas Silva. Nesse percurso, uma visita, excursão ao “Museu Imperial de Petrópolis”, desperta interesse e impulsiona as ações das figuras dramáticas.

Em meio às dificuldades de reaver o dinheiro roubado que garantiria sua ida ao museu, “Acerola” conta com o apoio do parceiro “Laranjinha”. Nesse contexto, a história, que mostrava a peleja dos personagens para atravessar a “favela” em meio a uma disputa de traficantes, ganha *status* de documentário. Há espaço para os depoimentos dos atores e esses relatam experiências particulares, denunciando a dura realidade de um contexto marcado pela violência.

Sobre isso, Kornis (2001) afirma que a opção por atores egressos do universo da “favela” e essa dimensão documental de *Cidade dos Homens* garantem o sucesso da produção. A autora ainda destaca que a montagem ágil e repleta de planos rápidos, sugere, de forma bem-sucedida, a realidade, o estreitamento de fronteiras entre ficção e o cotidiano comum às favelas do Rio de Janeiro.

Esse processo de construção do verossímil pode se traduzir em uma dos temas a serem trabalhados em uma sala de aula de língua portuguesa, considerando as restrições e estratégias comuns aos gêneros ou formatos drama e documentário. Entretanto, o foco, nesse artigo, é o conteúdo linguístico-discursivo, o preconceito social e as práticas para o letramento – reflexões a serem realizadas a partir do personagem “Acerola”.

Para isso, explora-se aqui o momento da avaliação, da prova de conhecimento, evidenciada na cena final do episódio. Nessa, a professora desafia a turma a retomar e explicar o conteúdo já lecionado sob pena da suspensão da atividade extraclasse, a visita ao Museu Imperial de Petrópolis.

Herói da turma, “Acerola” se apresenta para cumprir o desafio proposto pela docente, conforme fala discriminada a seguir:

“Ô fessora! [...] Se eu conseguir falar o que a senhora falou sobre a aula passada, a gente pode ir no passeio ver a coroa? [...] É o seguinte: Esse aqui é o morro francês, onde um maluco chamado Napoleão mandava. Era o dono. E ele mudou o jeito dele de mandar. Esses daqui é os morro vizinho. E ele queria que os morro vizinho fosse igual o morro dele. Antes disso, a parada era dos ingleses que vendia bagulho para toda a região. Mas Napoleão vencia pouquinho a pouquinho e impediu os morro de comprar bagulho da Inglaterra. Os ingleses ficaram boladão e deram um coro nesses filho da puta na batalha de traufagar. Primeiro, ele invadiu o morro dos Espanha e fechou a boca dos ingleses que ele tinha lá. [...]” (CHARLONE, 2002)

Adentrando ao universo ficcional, “Acerola”, a partir da sua realidade sociolinguística, demonstra competência comunicativa. Na explicação do personagem de Douglas Silva, observa-se o distanciamento da familiarizada variação culta ou padrão da língua portuguesa. Mas, há domínio do conteúdo, o que se traduziria em passo significativo para o letramento.

Considerando os estudos de Chomsky, Bortoni-Ricardo (2004) explica que, quando um sujeito tem conhecimento de um conjunto de regras as quais lhe permite produzir e compreender textos, ele apresenta competência linguística. O monitoramento estilístico para a efetivação de letramento, o texto escrito, seria, em uma aula de língua portuguesa, o segundo passo a ser vivenciado pelo personagem da trama.

Dessa maneira, após as discussões sobre elementos da narrativa e/ou aspectos de composição artísticos de “A coroa do Imperador” (2002), em uma proposta transdisciplinar, o professor poderá intermediar uma reescrita da fala de “Acerola”, considerando, para isso, uma releitura da cena final do episódio. A encenação, a remontagem da cena, pode ser um fator motivador para a consolidação da zona de interesse do aluno.

Conclusão

A atual proposta para ensino de língua portuguesa não despreza a norma considerada padrão, mas valoriza as diversas representações e identidades linguísticas. Em “A coroa do Imperador” (2002), o personagem “Acerola” figura o aluno que apresenta competência comunicativa, habilidade de fala e interação sociolinguística, conforme dispõe Bortoni-Ricardo (2004).

Herói do texto-fílmico, o personagem de Douglas Silva pode servir de estímulo a discussões sobre preconceito linguístico, língua e linguagem para estudantes do ensino médio - conforme matriz curricular dos PCN's e as orientações curriculares - em que a língua é entendida como construção cultural viva que aponta para representações e identidades distintas.

A exibição desse episódio de “Cidade dos homens” pode se transformar em constituinte de projetos de ciclos finais preocupados em atender as determinações da Lei nº 13.006/14, a qual torna obrigatória 2 (duas) horas mensais de filmes de produção nacional. Dentre as várias possibilidades, esse artigo mostra que a série “Cidade dos homens” pode ser uma opção viável para o letramento, prática de escrita ou reescrita, e interessante para o aluno, já que a produção verossímil supõe a realidade de muitos estudantes da rede pública, considerando, inclusive, os conflitos e vivências comuns a todo e qualquer adolescente.

Referências

A COROA do Imperador. In: **Cidade dos homens**. Direção: Cesar Charlone. Elenco: Darlan Cunha, Douglas Silva, Jonathan Haagensen. Roteiro: Cesar Charlone, Fernando Meirelles, Jorge Furtado. Brasil, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BORTONI-RICARDO, Stela. **Educação em língua materna: a sociolinguística na sala de aula**. São Paulo: Parábola, 2004.

BRASIL. **Lei nº 13.006, de 3 de julho de 2014**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional e torna obrigatório a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Disponível em: <http://goo.gl/9vmmKa>. Acesso: 08/10/2015.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais**. Brasília, DF: MEC/SEF, 1998.

BRASIL, Ministério da Educação, (1997). **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio**. Brasília, MEC/SEF.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é e como se faz**. São Paulo: Loyola, 2002.

FRESQUET, Adriana; MIGLIORIN, Cezar. **Cinema e educação: a lei 13.006, reflexões, perspectivas e propostas**. Disponível em: http://www.cineop.com.br/Livreto_Educacao_10CineOP_WEB.pdf. Acesso: 20/11/2015.

KLEIMAN, Angela. Letramento e suas implicações para o ensino de língua materna. In: **Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 32 n 53, p. 1-25, dez, 2007.

KORNIS, M. A. **Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo**. Tese (doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2001

SCHERRE, Maria. **Doa-se lindos filhotes de poodle: variação linguística, língua e preconceito**. São Paulo: Parábola, 2005.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

História, política e educação no cinema de Bernardo Bertolucci

José de Sousa Miguel Lopes¹

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Resumo

Inicialmente faremos algumas considerações sobre as relações entre história e cinema. Sabe-se que algumas fusões de imagens e sons possuem um verdadeiro “poder de evocação” do passado que o texto escrito não atinge. Procuramos um artista que através da fusão de imagens e sons conseguisse esse exercício do “poder de evocação” do passado, alguém que tivesse um apurado olhar sobre processos históricos. Nessa busca chegamos ao italiano Bernardo Bertolucci. É a partir dele que analisaremos duas obras pela ordem cronológica de sua realização: “*Antes da revolução*” (1964) cujo período histórico se situa nos anos 1960 e “*O conformista*” (1970) cuja ação ocorre nos anos do fascismo italiano (1921-1943). Finalizaremos nossas reflexões tecendo algumas considerações sobre o modo como os olhares nas tramas cinematográficas de Bertolucci se podem constituir como desafios para os educadores.

Palavras-chave: História; Política; Educação; Cinema de Bernardo Bertolucci.

As relações existentes entre a história e o cinema não são recentes, pois datam do surgimento deste, há um século. No entanto, o seu estudo mais aprofundado remonta há apenas três décadas e ainda se encontra longe de alcançar uma situação de relativo conforto no que concerne à formulação de um arcabouço teórico sólido. Todavia, avanços foram realizados, fixando alguns conceitos fundamentais acerca dessa relação, que não podem ser ignorados pelo historiador ou por qualquer cientista social que deseje pensar a história e o cinema dentro de uma perspectiva histórico-dialética.

A princípio, considerar o cinema como fonte da história foi uma obrigação da qual se fugiu durante muito tempo, mesmo depois do paradigma aberto pela escola dos Annales, que considerava todo e qualquer registro humano como fonte potencial de produção de conhecimento histórico – em parte devido às dificuldades de preservação, acesso e visionamento dos filmes. Faltava um debate metodológico, que começou a ser desenvolvido a partir dos anos 1960 e que teve como marco a obra do historiador francês Marc Ferro nos anos 1970, que considerava tanto os filmes de ficção quanto os documentários como fontes para o estudo da história, embora cada um deles exigisse determinados cuidados por parte do historiador. A comunidade historiográfica passou quase 80 anos ignorando o cinema, tanto como fonte para a pesquisa histórica como quanto fenômeno de maior impacto no imaginário social. De nada adianta nos trancarmos em empoeirados arquivos para escrever páginas e páginas sobre um passado remoto, como monges copistas alheias à realidade que nos cerca. Para a maioria da população, a história que existe é aquela que se imagina. Cabe aos historiadores, embora não apenas a eles, fazer a sociedade imaginar a história, seja com palavras ou acompanhados de imagens e sons. Certamente, dirão, o historiador não é cineasta, como também não é poeta. Mas as imagens que ele produz não precisam ser necessariamente artísticas. Devem, como suas palavras, ser claras e, dentro de uma argumentação coerente, expressar com precisão seu pensamento - e também os sentimentos que o tema mobiliza.

1. Doutor em História e Filosofia da Educação – miguel-lopes@uol.com.br

Como o cinema surgiu, no século XX, uma nova forma de representar o mundo – e para o historiador, uma nova forma de pensar a história. Pois o olhar da câmara revelava a experiência em um mundo desconhecido, raramente registrado por documentos escritos: o mundo cotidiano, o das “pessoas comuns”, registrado através da imagem viva das ruas, das fábricas, da produção agrícola, dos cabarés, das guerras.

Apesar das divergências em relação às regras que devem nortear a produção de conhecimento histórico e o exercício da profissão de historiador, não há e dificilmente haverá algum dia um monopólio dos historiadores sobre a imaginação histórica da sociedade. O homem do senso comum forma sua consciência histórica através da escola, mas também por uma série de produtos culturais, em grande parte audiovisuais, que são disponibilizados em bancas de revista, canais de televisão e boa parte da produção cinematográfica. Natural, portanto que a “história acadêmica” manifeste seu menosprezo pela “história produto de mídia” como uma vulgarização superficial e espetacular de alguns eventos ocorridos na história. Contudo, algumas fusões de imagens e sons possuem um verdadeiro “poder de evocação” do passado que o texto escrito não atinge.

Procuramos um artista que através da fusão de imagens e sons conseguisse esse exercício do “poder de evocação” do passado, alguém que tivesse um apurado olhar sobre processos históricos. Nessa busca chegamos ao italiano Bernardo Bertolucci (nascido em 1940) que, a nosso ver, reúne os fundamentos que nos propusemos analisar neste texto, a saber, suas recorrentes preocupações com temas históricos que se cruzam com a política. De sua extensa obra, vale lembrar alguns desses filmes como é o caso de “*Antes da revolução*” (1964), “*O conformista*” (1970), “*A Estratégia da Aranha*” (1970), “*1900*” (1976), “*O último imperador*” (1987), “*Os sonhadores*” (2003). Nestas quatro décadas que mediam entre o filme “*Antes da Revolução*” (1964) e o filme “*Os sonhadores*” (2003), Bertolucci produziu um trabalho cinematográfico importante ao articular a história com a política. O cinema de Bertolucci que se baseia em obras literárias, pode ser considerado como um cinema “de classe”, pela inserção de uma realidade correspondente à do próprio autor. É uma obra que se realiza desde - e sobre - a burguesia, mas também para - e contra - a burguesia.

Por outro lado, sua obra pode ser instigante para ser trabalhada no sistema educacional. Nesse sentido, ao pensarmos a relação entre Educação, História e Política somos levados a considerar que a educação deve ser vista como mediação no processo de emancipação humana pressupondo a compreensão de que o homem se constitui, dialeticamente, a partir de atividades humanas que se objetivam pelo processo de comunicação nas relações interpessoais, entre sujeitos com diferentes níveis de domínio da cultura, entendida como produção histórica e memorial elaborada pelo conjunto dos homens, e que tem como finalidade a promoção do humano no homem.

À luz do que referimos pretendemos neste texto analisar duas obras de Bertolucci pela ordem cronológica de sua realização: “*Antes da revolução*” (1964) e “*O conformista*” (1970). Em relação ao período histórico a trama de “*Antes da revolução*” (1964) se situa nos anos 1960 e a de “*O conformista*” (1970) ocorre nos anos do fascismo italiano (1921-1943). Mas antes faremos uma breve análise sobre as relações entre história e cinema. Finalizaremos nossas reflexões tecendo algumas considerações sobre o modo como os olhares nas tramas cinematográficas de Bertolucci se podem constituir como desafios para os educadores.

1 As relações entre a história e cinema

Qualquer reflexão sobre a relação cinema-história toma como verdadeira a premissa de que *todo filme é um documento*, desde que corresponde a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto. No entanto, isso não seria suficiente para que uma película se tornasse um documento válido para a investigação historiográfica. Na verdade, o conceito historiográfico de documento se relaciona fundamentalmente com dois pontos: a concepção de História do pesquisador e o valor intrínseco do documento.

Foi somente a partir da década de 1970 que o filme começou a ser visto como um possível documento para a investigação histórica. Isso se deu em consequência de um processo de reformulação do conceito e dos

métodos da História, iniciado com o desenvolvimento da Escola dos Anais, na França. O filme, seja qual for, desde então, passou a ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo — não direto e mecânico — das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas.

Quando o historiador Marc Ferro defendeu a hipótese de se fazer história com o cinema, foi enfático ao autorizar toda a forma de cinema como fonte para a história:

Os historiadores já recolocaram em seu legítimo lugar as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não escritas: o folclore, as artes e tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo não aconteceu (e porque aquilo não aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História (Ferro, 1992, p. 86)

Para Ferro, portanto, não se trata apenas de autorizar a fonte cinematográfica como mera auxiliar na confirmação de outras fontes, mas de considerá-la como portadora de uma problemática historiográfica própria, voltada para a análise dos filmes para além de seu caráter documentário.

Podemos compreender que desde então o filme (bem como a canção popular, as revistas semanais e outros produtos de cultura e entretenimento da sociedade de massas) passou a ser visto como parte importante, senão preponderante, na reprodução do imaginário social. O cinema pode ser considerado fonte privilegiada para compreender as emoções, os medos e as esperanças de uma época.

Um filme diz tanto quanto for questionado. São infinitas as possibilidades de leitura de cada filme. Para além da representação dos elementos audiovisuais, as obras cinematográficas “espelham” a mentalidade da sociedade, incluindo a sua ideologia, através da presença de elementos dos quais, muitas vezes, nem mesmo têm consciência aqueles que produziram essas películas, constituindo-se, assim, como sentencia Ferro, em “zonas ideológicas não visíveis” da sociedade (FERRO, 1992, p. 93). Postula-se, assim, que um filme, seja ele qual for, sempre vai além do seu conteúdo, escapando mesmo a quem faz a filmagem.

Pode-se afirmar que o “filme histórico”, como detentor de um discurso sobre o passado, coincide com a História no que concerne à sua condição discursiva. Portanto, não é absurdo considerar que o cineasta, ao realizar um “filme histórico”, assume a posição de historiador, mesmo que não carregue consigo o rigor metodológico do trabalho historiográfico.

Segundo Hayden White (2010, p. 219):

Nenhuma história, visual ou verbal, “espelha” todos ou mesmo a maior parte dos acontecimentos ou cenas do que ela se propõe relatar, e isso também é verdade até mesmo para mais estreitamente restrita “micro história”. Toda história escrita é produto de um processo de condensação, deslocamento, simbolização e qualificação, exatamente igual àqueles usados na produção de um a representação fílmica. É apenas o meio que difere não a maneira pela qual as mensagens são produzidas.

O grande público, hoje, tem mais acesso à história através das telas do que pela via da leitura e do ensino nas escolas. Essa é uma verdade incontestável no mundo contemporâneo, no qual, de mais a mais, a imagem domina as esferas do cotidiano do indivíduo urbano. E, em grande medida, esse fato se deve à existência e à popularização dos filmes ditos históricos.

Os “filmes históricos”, ou seja, aqueles em que o seu enredo se reporta a épocas passadas (em relação ao período em que foi produzido, e não ao do espectador) são, como quaisquer outros, também documentos do período de sua produção. E esse enfoque jamais pode ser perdido, mesmo que o interesse do observador não se concentre nesse período.

Uma questão a ser levantada diz respeito à relação passado-presente contida no filme. Qualquer representação do passado existente no filme está intimamente relacionada com o período em que este foi produzido. Por exemplo, a escolha de um tema histórico e a forma como ele é representado em uma película são sempre ditadas por influências do presente.

Todo “filme histórico” é uma representação do passado e, portanto, um discurso sobre o mesmo e, como tal, está imbuído de subjetividade. Para se captar o seu conteúdo histórico é necessário que o historiador, primeira e momentaneamente, renuncie à busca objetiva da “verdade histórica”. Na película, ele apenas encontrará uma visão sobre um objeto passado, que pode conter “verdades” e “inverdades” parciais. Um filme nunca poderia conter a verdade plena de um acontecimento histórico, mesmo se assim o desejasse o seu autor. Ainda que aborde fatos reais, nunca abandonará a sua condição de representação e, portanto, de algo que, no máximo, apenas representa o real e que não coincide com este.

A realização de um “filme histórico” sempre implica em seleções, montagens, generalizações, condensações, ocultações quando não em invenções ou mesmo falsificações. Dessa forma, o que deve ser buscado em um “filme histórico” não é a “verdade histórica” contida nele, mas a verossimilhança com o fenômeno histórico que retrata (MONTERDE, 1986, p.102-4).

Ao se iniciar o trabalho de análise de um “filme histórico” o seu sentido não deve ser procurado apenas nos fatos (exceto se o objetivo da análise do filme se limita à busca destes), mas e, sobretudo, no argumento global. Esse sentido, porém, não é fornecido de forma acabada pelo filme; ele é construído dialeticamente no processo de análise do sujeito com seu objeto. Por isso, cada filme pode, perfeitamente, conter em si sentidos diversos e mesmo conflitantes, pois como afirma Pierre Sorlin, “o sentido fílmico não é uma significação inerente ao filme, mas são as hipóteses de investigação que permitem revelar certos conjuntos significantes” (*apud* MONTERDE, op. cit. p. 24). E, dessa forma, o cinema coincide com a História em mais um aspecto: a sua capacidade de produzir sentido.

É com base nos pressupostos que apresentamos que iniciaremos agora uma digressão pelos dois trabalhos cinematográficos de Bertolucci.

2. O filme “*Antes da Revolução*”

Antes da Revolução (*Prima della Rivoluzione*, Itália, 1964, 1,55h) é um filme emblemático sobre a juventude revolucionária dos anos 60, a primeira obra-prima de Bernardo Bertolucci e, talvez, o seu mais importante filme, baseado no romance “*A Cartuxa de Parma*”, do escritor francês Stendhal.

É um filme típico dos anos 60, a década da renovação da linguagem cinematográfica, da procura de uma expressão longe dos cânones estabelecidos, quando se queria, intensamente, “romper” com as estruturas acadêmicas da linguagem fílmica. O tempo, juiz supremo, se encarregou de separar o joio do trigo, mas *Antes da Revolução*, revisto hoje, conserva um impacto e um frescor surpreendentes. É um cinema de invenção de fórmulas, de mergulho intenso nas interrogações da vida, de perplexidade ante o *estar-no-mundo*.

Filmado em Parma, uma cidade das raízes de Bertolucci, se constitui num ato de amor que a ela lhe dirige e que está plasmado no plano inicial, quando um *travelling* irrompe na sua praça principal, revelando a sua beleza, a sua arquitetura e a sua poesia. Um filme arrebatadoramente romântico, mostrando-nos a rebelião de um jovem contra a vida burguesa e sua desilusão com o comunismo.

Um domingo de Abril de 1962 em Parma, Fabrizio observa um mundo no qual se sente estrangeiro. É um jovem de 22 anos, cheio de contradições, pois passa por uma fase de indecisão política e afetiva e que funciona como o *alter ego* do cineasta, inclusive num momento no qual discute com o amigo a função do cinema na sociedade contemporânea. Descobre que não é fervoroso o bastante para ser um revolucionário, que está demasiadamente envolvido na beleza anterior à revolução. Tem “uma nostalgia do presente”. Este jovem marxista - nesta época, vale lembrar, Bernardo Bertolucci pertencia ao Partido Comunista Italiano - cujo guia

ideológico, mentor intelectual, é Cesare, um professor universitário. Ele sofre uma grave crise após o suicídio de Agostino, seu melhor amigo, um revoltado que fugiu de casa dos pais e que acompanhava frequentemente Fabrizio, buscando sua amizade. Quando Agostino é encontrado morto, afogado na correnteza de um rio, Fabrizio interroga-se sobre as razões do seu falecimento, entrando num processo de angústia. Acaba de romper com Clelia, uma jovem de boa família, que pouco se interessa pelos discursos políticos que ouve. Numa tarde, Fabrizio surpreende sua tia Gina, uma mulher bem mais velha e extremamente neurótica, aceitando as propostas de um desconhecido. Descobre-se ciumento, mas a sua tia, por compaixão, sabe consolá-lo, aceitando ter um caso com o sobrinho. Mas ela foge de Parma com Cesare para desespero de Fabrizio.

No fim do verão, Fabrizio, durante uma festa do Unitá (jornal do partido comunista italiano), sente-se ao mesmo tempo adulto e desiludido com o marxismo. Sua reconciliação com Clelia faz-se no Teatro Regio, durante uma representação de "Macbeth" de Verdi que inaugura a nova temporada lírica. Gina está presente no casamento de seu sobrinho. O revolucionário abandona, então, seus sonhos revolucionários e se dá por vencido. Ao depor as armas, decide-se *aburguesar*, aceitando um casamento que o integra, definitivamente, ao mundo da burguesia.

Se há um tema específico no filme, é o da existência e futuro do individual no interior de um momento efêmero, e o futuro desse próprio momento dentro de um processo histórico maior. Bertolucci usa a convencional dicotomia - romance e revolução - mas a disfarça num impressionante relato novelesco.

Bertolucci nos remete à inevitável indagação sobre o modo como se adquire uma cultura política. Quais são as particularidades de tal aprendizagem? Podemos seguir a análise piagetiana do desenvolvimento cognitivo na criança, procurando inspiração para examinar as etapas da maturação política, durante estes "anos impressionáveis" que são os da juventude - entendidos aqui como fase da vida?

Outro aspecto a ter em conta é o de que talvez se possa pensar que o filme profetiza a falência da revolta de maio de 68. Essencialmente, ao contrário de uma história de amor que possa funcionar paralelamente, a narrativa política do filme de Bertolucci destaca os caprichos resultantes de se seguir uma ideia nebulosa. Fabrizio apresenta-se como um marxista sólido; vê o ativismo como enobrecedor e como uma explicação para o sentido da existência (como a poesia). Mas ele é meramente um aspirante à causa.

Certamente, é principalmente para contestar, para recusar e rejeitar, que jovens se mobilizam, nomeadamente neste posicionamento tão ostensivo de engajamento que é a manifestação. Esta "razão manifesta", não específica dos jovens, mas que se tornou familiar durante a segunda metade do século XX, quebra um outro mito, o da fraca relação entre jovens e política, pondo frontalmente em questão o famoso ditado da "despolitização dos jovens.

A despeito dos aparelhos (algozes) e suas políticas de catequese (e aniquilamento), a juventude (por natureza humanista, pacifista, ecológica, ética) prossegue, é o mito mais maravilhoso de todos aqueles que simulam esta membrana precária a que chamamos realidade.

Mas, ou não fosse a segunda geração italiana marcada pelo empenhamento político, *Antes da Revolução* é, como referimos, um filme sobre a educação política, o culminar dos paradoxos experimentados por um jovem burguês adepto dos ideais marxistas. Fabrizio, o jovem intelectual que, inicialmente, é um fervoroso adepto do ideário de esquerda e que, paulatinamente, cede, conformando-se ao ponto de aceitar as instituições que o rodeiam.

Todavia, o que distingue *Antes da Revolução* dos restantes trabalhos de Bertolucci talvez seja o seu tom melancólico e nebuloso. Com efeito, não pode deixar de causar espanto que um jovem de 23 anos realize um filme tão outonal e com um sentido trágico tão acentuado. Não será esta, surpreendentemente, mais uma qualidade a somar a tantas outras próprias da juventude? Que melhor elogio podemos fazer ao jovem Bertolucci, do que lhe agradecermos por nos ter permitido usufruir desta bela lição de maturidade?

3. O filme “O Conformista”

Em 1970, Bernardo Bertolucci realizou *O Conformista* (*Il conformista*, 1,54h), uma competente adaptação literária de um romance de Alberto Moravia.

Constitui um bem elaborado estudo do caráter de um fascista que encontra no conformismo a válvula de escape para as obsessões homoeróticas supostamente adquiridas em um episódio de abuso sexual na infância. Enquanto que o romance de Moravia assenta em uma modalidade puramente linear de narração, começando com a infância de Marcello Clerici e evoluindo até à queda do governo de Mussolini, Bertolucci começa seu filme com os momentos finais, com Marcello, o personagem principal, esperando, em um quarto de hotel em Paris, uma chamada telefônica que o encaminhará ao homicídio de um professor.

O filme opõe magnificamente o regime fascista italiano a um personagem freudianamente torturado, sexualmente reprimido, que ingressa na polícia política do fascismo quase que inadvertidamente; ele se deixa levar e é atropelado pela história.

Crítica perspicaz à ditadura de extrema direita e de seu efeito sobre o ser humano, o filme de Bertolucci apresenta-se, sobretudo, como um cuidadoso estudo de um personagem.

O verdadeiro coração do filme é uma observação crítica do fascismo pela mediação do conflito moral de um homem que parece à primeira vista não ter nenhuma moral. *O Conformista* é uma obra rica de reflexões sutis sobre o comportamento humano e sobre a natureza influenciável do homem na sociedade.

O filme é um estudo de caso na psicologia do fascismo: Marcello Clerici é um homem burocrático deformado por uma família disfuncional da classe média e por um traumatismo sexual da infância.

O personagem, sob o sentimento de culpa por um crime, afinal, inexistente, recalca, de fato, o seu “desvio” sexual. Essa cobertura permite-lhe assumir papéis “viris” para os quais não foi talhado. O fascismo, no seu histerismo de falsa virilidade, foi a sua oportunidade para encontrar uma norma que correspondesse à sua vida sequestrada.

Bertolucci trabalha certamente para “capturar” a audiência para uma história convencional, mas retrata igualmente algo mais profundo. Esta técnica também diz algo sobre as consequências morais e existenciais da aderência ao pensamento fascista.

O Conformista é, na realidade, um estudo sobre um homem e sobre uma sociedade. É igualmente um estudo sobre um homossexual reprimido, cuja determinação em manter a respeitabilidade a todo o custo, o leva a aceitar o recrutamento por uma organização fascista de espionagem como objetivo de realizar uma terrível missão que acredita lhe permitirá expiar um estarrecedor incidente ocorrido na juventude.

No fim do filme, volvidos uns anos, já com um filho e vivendo uma lide familiar comum, o fiel do *Duce* Mussolini assiste, igualmente impassível e conformado, à queda do regime fascista no qual estava inserido. O seu plano toma imediatamente forma, sabendo desde logo que não será atingido pela fúria socialista. Na rua para onde se dirige, uma multidão arrasta os membros de uma estátua mutilada do *Duce*, numa antecipação da morte do líder fascista italiano. O seu plano começa aí, no meio da gente, ao negar-se fascista e ao acusar outros de o serem, exaltado por se reencontrar novamente com o seu passado, personificado pelo motorista que o seduziu e que ele julgava ter morto.

A dupla trajetória de Marcello faz lembrar a inevitável queda de Mussolini. Desencadeia-se um processo irreversível da autodestruição, no qual seu passado incomodo e seu presente moralmente corrompido colidem num turbilhão de esmagamento das contradições pessoais.

O conformismo retira das pessoas qualquer crença nas condições de mudança, como se qualquer iniciativa fosse em vão. A participação política do indivíduo depende de inúmeros fatores e não somente, e talvez nem mesmo de forma particularmente significativa, de seu nível de desenvolvimento moral. Mas, de um país povoado por cidadãos capazes de raciocínios sofisticados em questões morais, é de se esperar uma partici-

pação de *qualidade*. Ou seja, é de se esperar que os indivíduos sejam capazes de participar de discussões e de chegar a compromissos que reduzam os conflitos e aumentem o nível de equidade da sociedade.

Imagine criar um sistema educacional que gere um exército de pessoas assim, inconformadas, querendo mudar o mundo, querendo melhorar de vida, querendo ajudar o país - e, principalmente, com o conhecimento para fazer isso acontecer. E aí temos o ponto fundamental: os bons resultados acontecem quando colocamos o espírito de mudança e o conhecimento acadêmico lado a lado. Gerar o desejo de mudança sem ensinar as ferramentas da mudança é inócuo, ou irresponsável.

A maturidade do ser livre implica a responsabilidade. Ser livre é saber que a liberdade está em perigo. E esta é, como sabemos, uma das grandes finalidades da educação, tornar as pessoas capazes de fazer a sua diferença no tempo, contra a indiferença, a descrença, o pessimismo e a (tentação de inocência). Falamos nesse sentido na necessidade de um compromisso ético.

Educar significa empurrar para o exterior, sair do conformismo, incitando à viagem pelo desconhecido, mesmo sabendo que isso representa a possível quebra dos laços que dão conforto. Partir exige um dilaceramento que arranca uma parte do corpo à parte que permanece ligada à margem de nascimento, à proximidade de parentesco, à casa e aos costumes próprios do meio, à cultura da língua e à rigidez dos hábitos.

Por outro lado, porém, é necessário prevenir os riscos da domesticação e do doutrinamento. Daí a importância da vigilância ética assegurada por uma consciência profissional crítica, reflexiva e atenta. O educador não tem o direito de vedar ao aluno o acesso às portas do futuro possível, a pretexto da falta de convicção ou de empenhamento, mas, por outro lado, não pode tentar obter resultados a todo o custo, enveredando por manobras de sedução, de manipulação e de violência.

A transmissão do legal moral feita por cada nova geração prende-se justamente, com o respeito por esses sinais que, dando testemunho de humanidade, ajudam a abrir a pluralidade infinita de horizonte de sentido, sempre pessoais e únicos.

Respeitando as exigências da evolução das profissões na sociedade do conhecimento, as novas deontologias devem procurar traduzir um perfil profissional marcado pelo sentido de autonomia, pela abertura em relação a situações novas e imprevisíveis e pelo espírito inconformista que leva cada um a empenhar-se em processos de permanente aperfeiçoamento e busca. Só assim, a educação poderá assumir com sentido de dignidade e responsabilidade, a tarefa de ajudar a dar rosto ao futuro.

A verdade é que o autoritarismo, todos o sabemos, mata, em princípio, a autonomia. O que o autoritário pretende, com efeito, não é que o outro seja autônomo, mas obediente; não que pense por si, mas que acredite; não que critique, mas que absorva; não que aja segundo a sua consciência, mas que se conforme à norma. O autoritarismo cria escravos, não homens autônomos. Cria Marcellos Clericis, como esse personagem conformista tão bem retratado por Bertolucci.

4. Alguns desdobramentos das tramas cinematográficas de Bertolucci: desafios para os educadores

Em uma boa parte de seus filmes, sobretudo estes que analisamos, Bertolucci optou por um tom intimista e cotidiano, mas seus personagens permaneceram vinculados a contradições políticas. Sua obra está impregnada por uma perspectiva histórica, com frequente recurso à memória e utilizando uma atitude crítica em relação aos problemas sociais, econômicos e políticos. Seu olhar é construído através de uma linguagem poética que transcende certos códigos consagrados e habituais do cinema.

Fica claro que a política é preponderante nos dois filmes. Em maior ou menor grau, as relações afetivas/amorosas dos personagens costumam todas as tramas.

Importa salientar que a História assume dimensões oficiais e memórias dirigidas e também de silenciar sobre acontecimentos e de impedir a manifestação das memórias dos segmentos sociais ou “minoritários”, ou “subalternos” ou “vencidos” (Delgado, 2006, p. 49).

É este segundo caso que precisará ser mais pesquisado, pois ao contrário do primeiro, sua abordagem tem sido menos trabalhada.

Por ora, apenas faremos alguns questionamentos: Que desafios se colocam ao professor no tratamento do diálogo entre política e História? Será que ele deve ser apenas um professor “ensinante”, ou ao contrário deverá pautar-se por uma visão sócio crítica? O que será preciso lembrar do processo histórico? Que estratégias utilizar para trazer à tona até mesmo as mínimas experiências do aprendizado da História?

Perguntas, mesmo que inquietantes, precisarão ser feitas: Como ignorar o registro de visões de personagens ou testemunhas da História, nem sempre considerados pela História oficial? Como possibilitar o registro de versões alternativas às da História predominante? Como trabalhar a relação dialética entre os dispositivos de emancipação e as relações do poder político? Como incorporar estudos sobre o ato de lembrar, sobre a memória, por forma a ampliar a experiência educativa? Como trabalhar a memória política dos professores por forma a criticar, criar e produzir novas leituras do processo histórico?

Em termos de humanidade, nada está garantido à partida. A consciência deste fato convoca os educadores para o exercício de uma responsabilidade pessoal fundada numa memória social crítica e ativa.

A educação deve manter o passado vivo, mas só o conseguirá alimentando o exercício de uma memória prospectiva e crítica, consolidada no diálogo entre diferentes modos de recordar. O passado pode então tornar-se presente, ajudando a despertar consciências capazes de se deixarem afetar pelo trágico dos acontecimentos.

Não é de hoje que os historiadores em geral e os professores em particular, demonstram ter clara consciência do caráter provisório, parcial e imperfeito do conhecimento produzido a partir de pesquisas anteriores. Admitir isso, entretanto, não deve colocar os educadores à beira do abismo do relativismo levado às últimas consequências. Significa apenas que não alimentamos ilusões quanto aos limites que os vestígios do passado impõem à nossa interpretação; não significa que abdicamos da intenção de produzirmos conhecimento, calcado em dados verificáveis. A natureza desse conhecimento é bastante específica, portanto: tal conhecimento e a verdade da qual ele é expressão são relativos, móveis e mutantes, porém persistem limites demarcatórios, uma vez que o conhecimento histórico, assim compreendido, deve ser submetido aos critérios rígidos da disciplina de História.

Uma questão importante é a que diz respeito ao modo como podem ser analisados os filmes sobre temáticas históricas. A rigor, o historiador pode estudá-los de duas formas: primeiro como testemunhos da época na qual foram produzidos e, segundo, como representações do passado. Na verdade, esses filmes acabam por falar mais sobre o seu presente, não obstante seu discurso esteja aparentemente apenas centrado no passado. Mesmo assim, eles desempenham um papel significativo na divulgação e na polemização do conhecimento histórico. Esse potencial pode e deve ser aproveitado pelo professor e por qualquer um que deseje refletir sobre a história, sem que, contudo, se perca a dialética entre o passado e o presente, ponto chave para a análise e o entendimento de qualquer “filme histórico”.

Agora que a trama se “encerrou”, o espectador (estamos imaginando-o como professor ou historiador) se interroga sobre as implicações de “fazer história” que exige, dos mais sensatos, agudeza de espírito, sagacidade, perspicácia e um mergulho profundo nos arquivos da memória muitas vezes lacrados por “guardiães oficiais”. Para conseguir esclarecer certos fatos, o historiador/professor tem que se transformar em um militante das liberdades de informação e de expressão, indício de sentimentos ou de caráter. Deve, numa sequência, permitam-nos a prescrição, constranger a evidência a partir da regulação das provas, tendo em vista o aprimoramento da verdade em todas as suas dimensões.

E finalizaremos com a perspicaz observação de Rafael Hagemeyer (2012, p. 151):

Entretanto, não há por que ter pressa. Levando em conta que há um intervalo de cerca de 80 anos entre a invenção do cinema e sua aceitação como objeto de pesquisa acadêmica em história, podemos imaginar que a expressão audiovisual da pesquisa histórica ainda tardará algumas décadas até ser aceita nas universidades. Afinal, os historiadores, pela própria natureza do seu trabalho, dedicado ao resgate e à preservação de processos que tendem a se perder no tempo, costumam lançar um olhar nostálgico sobre o mundo. Cabe às novas gerações, sempre, assumir os desafios de levar adiante novas e variadas formas de fazer história, recolocando os padrões relativos ao rigor metodológico e as referências que permitem refazer o percurso de uma pesquisa e avaliar criticamente suas conclusões.

Que o cinema de Bertolucci possa de algum modo, contribuir para esses novos desafios de fazer história.

Referências

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MONTERDE, J. E. **Historia, cine y enseñanza**. Barcelona: Laia, 1986. p.102-4.

WHITE, Hayden. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

Curta-metragem “10 centavos”: leituras e sensibilizações do olhar na escola

Marina de Souza Jacob¹

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Resumo

Embasados na metodologia da revisão bibliográfica, abordaremos neste trabalho fenômenos relativos à leitura, como algumas de suas funções e problemáticas no âmbito da escola, a partir do referencial teórico de Ângela Kleiman (2002), Eni P. Orlandi (1988), Paulo Freire (2001). O multiletramento, instância construída pelos sujeitos nos diversos atos e usos da leitura no meio social também será aqui investigado, sob a concepção de Roxane Rojo (2012). Traremos à tona a perspectiva do cinema como meio artístico para estimular uma nova leitura entre os alunos, mais sensibilizada, indignada e crítica diante da realidade (pós) moderna, tendo como arcabouço Miguel Lopes (2013). A obrigatoriedade do cinema nas escolas em forma da lei 13.006 de 26 de junho de 2014 não foi em vão. Sabe-se que a maioria dos alunos brasileiros forma a camada popular que nem sempre tem acesso ao universo cinematográfico. Diversificar os saberes pela via da arte possibilita mediar o ensino-aprendizagem com visões, percepções mais significativas do mundo ao redor, articulando raciocínio, intuição, imaginação. Em nosso estudo buscaremos ampliar esta experiência, numa leitura capaz de sensibilizar os olhares quanto à situação de desamparo e injustiça vivida pelo personagem do curta, investindo em questões críticas quanto ao contexto sócio-econômico brasileiro, preconceitos, e ECA, a fim de suscitar instâncias mais críticas quanto a ser letrado numa sociedade de desigualdade social.

Palavras-chave: Leitura; Curta-metragem; Letramento; Desigualdade; Crítica

Para se conquistar a ‘competência para ver’, ou seja, para a leitura perspicaz, é preciso aprender/ ensinar a interpretar, relacionar, inferir, prever, antecipar, apreciar, julgar. Aprender e ensinar leituras, tanto de mundo quanto da palavra escrita, exige comprometimento e vivacidade tanto de quem aprende, quanto do que ensina. Para Paulo Freire, “Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto” (FREIRE, p. 9) A leitura de mundo vem antes da leitura da palavra.

A leitura de que fala Freire se distancia da leitura mecanizada ou por puro entretenimento, que se faz para preencher obrigações curriculares, mas sim aquela que se compromete com a sensibilização e curiosidade dos aprendizes, envolvendo-os criticamente no próprio ato de aprender e no tema em questão. Não se limita à leitura da palavra enquanto sinal gráfico, mas vai além: abarca a leitura do mundo, que propicia o gosto e discussão pela análise crítica.

Angela Kleiman (2002) nos alerta para o fato de que práticas educativas desmotivadoras com a Língua Portuguesa provêm da concepção equivocada quanto à linguagem. Um exemplo famoso de tais práticas é o

1. Mestranda do Programa de Mestrado em Educação pela Universidade do Estado de Minas Gerais, marinarosajacob@yahoo.com.br.

ensino para concursos públicos que se dá de modo fragmentado, mecanizado, com excesso de gramática, que limita e torna incoerente o poder, a extensão da leitura.

A autora nos aponta algumas práticas empobrecedoras comuns atribuídas à leitura: I – decodificação, ou seja, basta identificar palavras da pergunta/ enunciado com trechos idênticos do texto, ‘passando o olho’ nas repetições; II – leitura como avaliação, nesta prática nem sempre é possível prever o engajamento cognitivo e afetivo do aluno, cuja tarefa de ler lhe é imposta através de ordens autoritárias com fichas ou resumos a se fazer. Tudo isto impede o maior e talvez mais intenso caráter da leitura que é o de poder promover a interação entre alunos – professor – autor. Impera então o caráter da fixidez, do monólogo, de uma única versão correta da leitura, baseada no livro didático ou no ideal do professor.

Um problema sério, segundo Eni Orlandi (1988), que tende a negar as leituras dos alunos, seus conhecimentos são desvalorizados. Para ela, a compreensão constitui o alvo mais certo da leitura a qual inclui a articulação de várias linguagens do universo simbólico. Porém, a escola nem sempre se abre a esta variedade dinâmica, valorizando sobremaneira a escrita, frequentemente deixa de investigar outras linguagens e leituras apreciadas e utilizadas pelos alunos em contextos extra-escolares, como se eles representassem o grau zero e o professor o grau dez em conhecimentos de leitura.

O governo federal acrescentou como componente curricular a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais (2 horas mensais) nas escolas brasileiras, com a aprovação da lei 13.006 de 26 de junho de 2014 acrescentada ao artigo 26 da LDB 9394/96. A implantação desta lei não é em vão, pois a maioria dos alunos brasileiros, os quais constituem a camada popular, nem sempre tem acesso ao universo cinematográfico. O objetivo então é diversificar os saberes pela arte cinematográfica, inclusive o saber estético. Para ler, compreender narrativas é preciso fruí-las, sorrir e chorar com elas, o que não é aprendido do dia para a noite e sim construído ao longo da trajetória vivencial na escola e fora dela, geralmente. Esta competência precisa estar vinculada à personalidade e à prática pedagógica, ao olhar docente, que, conforme Freire:

Não o autoriza a ensinar o que não sabe. A responsabilidade ética, política e profissional do ensinante lhe coloca o dever de se preparar, de se capacitar, de se formar antes mesmo de iniciar sua atividade docente. Esta atividade exige que sua preparação, sua capacitação, sua formação se tornem processos permanentes. Ler é uma operação inteligente, difícil, exigente, mas gratificante. Ninguém lê ou estuda autenticamente se não assume, diante do texto ou do objeto da curiosidade a forma crítica de ser ou de estar sendo sujeito da curiosidade, sujeito da leitura, sujeito do processo de conhecer em que se acha. Ler é procurar buscar criar a compreensão do lido; daí, entre outros pontos fundamentais, a importância do ensino correto da leitura e da escrita. É que ensinar a ler é engajar-se numa experiência criativa em torno da compreensão. Da compreensão e da comunicação.

A compreensão é trabalhada, é forjada, por quem lê, por quem estuda que, sendo sujeito dela, se deve instrumentar para melhor fazê-la. Por isso mesmo, ler, estudar, é um trabalho paciente, desafiador, persistente. (FREIRE, 2001, págs. 261-265)

Instrumentalizar-se é um passo decisivo para o professor, principalmente neste momento em que cada vez mais, mídia e tecnologia invadem a vida da juventude. *What's app, blog, facebook* – chamados mídias digitais - são alguns exemplos em que a linguagem é utilizada lúdica e prazerosamente, às vezes em excesso e sem utilidade exata. Vive-se num momento em que ler vai além da palavra escrita, reúne-se a imagem (estática e em movimento), fala, música. Mudaram-se os meios de disponibilizar e compartilhar os conhecimentos e mensagens, bem como os modos de ler textos e produzi-los. Roxane Rojo (2012) está atenta a tais transformações e cunha o termo multiletramentos, visto que a multiplicidade cultural das populações, bem como dos textos, principalmente do meio urbano, caracteriza-se como uma mistura entre popular, de massa, erudito, convivendo numa “sociedade de híbridos impuros, fronteiriços.” (ROJO, 2012, p. 14) É importante que a escola se abra também a esta hibridização das culturas e dos textos, na tentativa de ampliar construções de sentido,

principalmente no que se refere a valores, afim de criar posturas críticas diante de assuntos diversos da vida. Alguns destes podem ser encontrados nos PCN's.

Os Temas Transversais constituem o segundo grupo dos PCN's, dentre seus temas estão: Ética, Meio Ambiente, Pluralidade Cultural, Saúde e Orientação Sexual. Sua inserção na vida escolar dos alunos, dependerá da afinidade e preparação de cada professor com relação a eles. Analisaremos o volume intitulado Ética, porque está ligado a uma busca de noções quanto à cidadania, democracia, ética, justamente porque sabe da distância entre as leis e a realidade.² Os conteúdos selecionados

por exemplo, ao incluir questões que possibilitem a compreensão e a crítica da realidade, ao invés de tratá-los como dados abstratos a serem aprendidos apenas para passar de ano", oferece aos alunos a oportunidade de se apropriarem deles como instrumentos para refletir e mudar sua própria vida. (...) A contribuição da escola, portanto, é a de desenvolver um projeto de educação comprometida com o desenvolvimento de capacidades que permitam intervir na realidade para transformá-la. (PCN,1997, págs. 23-24)

Desse modo, os PCN's procuram ampliar os saberes sobre 'cidadania ativa', de modo que o professor se atente para o desafio de desenvolver uma "compreensão do cidadão como portador de direitos e deveres, mas que também o vê como criador de direitos participando na gestão pública" (BRASIL, 1997, pág. 20)

Se a educação pública brasileira se ausentar desta temática tão cara aos jovens aprendizes, quase sempre de camadas populares, certamente vai colaborar para um vazio, um 'furo' na conduta de cidadãos futuros, visto que na ausência de noções e ações cidadãs, a democracia não se justifica. Como já dissemos, a democracia é do povo/ para o povo, se este não se implicar quanto aos próprios direitos e deveres, responsabilidades e compromissos para serem cumpridos por sua parte, quanto para serem cobrados do Estado, a democracia continuará ser uma farsa ditada 'de cima para baixo'. Ao contrário disto,

Entendida em sentido mais amplo, a democracia é uma forma de sociabilidade que penetra em todos os espaços sociais. Nessa concepção, a noção de cidadania ganha novas dimensões.

A conquista de significativos direitos sociais, nas relações de trabalho, previdência social, saúde, educação e moradia, amplia a concepção restrita de cidadania.

Novos atores, novos direitos, novas mediações e novas instituições redefinem o espaço das práticas de cidadania, propondo o desafio da superação da marcante desigualdade social e econômica da sociedade brasileira, com sua consequência de exclusão de grande parte da população na participação dos direitos e deveres. (PCN's, 1997, págs. 19-20)

No contexto da vida contemporânea, cada vez mais volúvel e indefinido pelo jogo da globalização, no qual referenciais religiosos, morais, comportamentais passaram a ser alvo de análises e críticas principalmente pelo maior veículo de comunicação de massa, a TV, o ato de educar tornou-se tarefa altamente sofisticada, para a qual é preciso ter senso crítico. O *modus vivendi* atual é fruto de um conjunto de transformações sociais, históricas, culturais vindas do século XIX, que conhecemos sob o nome de modernidade. Em suas reflexões sobre a modernidade, Marshal Bergman tenta nos aproximar do que seja tal fenômeno marcadamente paradoxal, contraditório e angustiante. Para ele, trata-se de uma 'experiência vital' compartilhada mundialmente, entre todos os homens.

2. Constituem objetivos fundamentais da República: construir uma sociedade livre, justa e solidária; garantir o desenvolvimento nacional; erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais; promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação (art. 3o da Constituição Federal). Esses são os fundamentos e os princípios: longe de serem expressão de realidades vigentes, correspondem muito mais a metas, a grandes objetivos a serem alcançados. Sabe-se da distância entre as leis e sua aplicação, e da distância entre aquelas e a consciência e a prática dos direitos por parte dos cidadãos (PCN, 2007, pág. 19)

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, auto-transformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 2003, pag. 15)

Ao mesmo tempo em que nos une, tornando nulas as distâncias geográficas, de classe, de religião, a modernidade nos deixa à mercê da desintegração e mutação de um universo em que “tudo o que é sólido se desmancha no ar” (Marx apud BERMAN, 2003, pág.15) O turbilhão da vida moderna é pautado na produtividade e urbanização desenfreadas, busca de lucros, luta de classes, aumento demográfico, etc. Este prolongamento da ação moderna faz com que ela também se fragmente, de modo que a idéia de modernidade já não consegue mais organizar a vida das pessoas. “A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades.” (BERMAN, 2003, pág. 22)

Estas possibilidades eram mais definidas na era moderna, a esperança quanto ao rumo certo da felicidade ainda se balizava sob as descobertas científicas, sob a força do progresso material e moral da civilização. Porém após a segunda metade do século XX, pós-guerra, estes conceitos passam a ser vistos com outras perspectivas, reviravoltas irão ‘tirá-los do lugar.’ Stuart Hall irá analisar alguns dos fenômenos ocasionados por esta virada na maneira de conceber e viver o mundo, chamada pós-modernidade. O autor se volta ao sujeito e sua identidade, conceito este, aliás, complexo, pouco desenvolvido nas ciências humanas. Na verdade, ele analisa a trama pela qual o sujeito (pós) moderno se envereda e acaba o levando à crise de identidade. O estudioso considera este fenômeno como “perda de um ‘sentido de si” (HALL, 2005, pág. 9), que inaugura um novo olhar sobre as identidades culturais permitindo compreendê-las sob a luz da mobilidade, flexibilidade, mudança. No contexto da globalização, as identidades culturais se mesclam juntamente com as instabilidades das certezas. As tradições e estruturas fundantes da cultura perdem seu apoio; o homem (pós) moderno não se pauta em referenciais estáticos quanto à ordem das ‘verdades universais’ que o levariam ao progresso, fim maior do Estado-nação; encontra-se agora fragmentado, descentrado diante de suas próprias convicções e do mundo que o rodeia. O sujeito pós-moderno está envolto neste cenário de desilusão, em que tudo é temporário, movediço.

Assim sendo, é preciso que a escola, como instância educativa e transformadora, desperte neste aluno, que participa das inconstâncias e pluralidades referenciais do mundo (pós) moderno³ ou da modernidade líquida - termo cunhado por Zygmund Bauman- reflexões de caráter humano e universal, estética e ética, a fim potencializar sua natureza.

Bauman discute a avalanche de ambigüidades, contradições que movem o mundo pós-moderno, relativizando os valores e a racionalidade até então indiscutíveis, para se forjar um novo homem, agora em constante dilema. Ao refletir sobre isto, nos diz Bauman em sua obra *Ética pós-moderna*:

A natureza humana ‘ainda não’ existe. A natureza humana é seu próprio potencial; potencial não realizado, mas – o que é mais importante – irrealizável por conta própria, sem ajuda da razão e dos portadores da razão. Duas coisas se deve fazer primeiro para que o potencial se torne realidade da vida do dia a dia. Primeiro, o potencial moral escondido nos seres humanos, deve-lhes ser revelado, as pessoas devem ser iluminadas quanto aos padrões que são capazes de encontrar, mas incapazes de descobrir sem ajuda. E segundo, devem ser ajudadas no seguimento desses padrões por um ambiente cuidadosamente planejado. Ambas as tarefas requerem evidentemente habilidades profissionais primeiro, dos mestres, depois, dos legisladores
(...)

3. Ao analisar a obra de Bauman, *Ética pós-moderna*, Eduardo Bittar mostra a dimensão espantosa das novas formas de viver, em que o bem e o mal, o certo e o errado se misturam, se diluem: “Os dilemas de um a sociedade em intenso processo de modificação, onde o novo é sempre substituído pelo mais novo, onde o velho é aquilo que há pouco era recente, são inúmeros. Paranóias coletivas, comportamentos estandardizados, desejos homogeneizados, excesso de informação moral desenraizada e desconexa, pluralismo de tendências éticas mal definidas, reações éticas inexplicáveis, cisão com a tradição, negação ostensiva do passado, perda de registros éticos e referências dogmáticas, desorientação moral, perda da noção da origem do mal moral, aceitação de tudo, indiferença para com o outro, permissividade, contestação frenética de toda autoridade, difusão de cultos de duvidável credibilidade, de seitas apocalípticas, de grupos de fanáticos, de religiões oportunistas, carência de divisas entre valores, entre o certo e o errado são apenas alguns dos dilemas sentidos e vividos por cada indivíduo pós-moderno. (BITTAR, págs. 516-517)

É preciso dizer às pessoas quais sejam seus verdadeiros interesses, se não escutam ou parecem ser duras de ouvido (...) (BAUMAN, 1997, págs. 34-35)

Entende-se como potencial moral a 'conduta escondida' do ser humano que precisa ser iluminada e lhes revelada 'quanto aos padrões que são capazes de encontrar'. Estes padrões, que nada são estáticos e engessados, e sim múltiplos, estão presentes em todo ser humano, de modo adormecido, necessitam de habilidades de mestres e legisladores para serem despertados. Este potencial moral é justamente a ética já analisada anteriormente, a estética, a solidariedade, a gentileza, enfim, uma infinidade de atributos presentes no solo humano que necessitam de 'fertilizantes' para fazer florescer a sua riqueza. Neste trabalho buscamos capturar o foco pedagógico sob este viés, a fim de colaborar para uma educação, mais responsável, criativa, crítica.

Neste contexto chamado de (pós) moderno, modernidade líquida⁴, ou modernidade tardia, tal qual queiram seus inventariantes, o indivíduo se encontra num emaranhado de culturas, tecnologias e discursos que afetam sensivelmente sua vida social e cotidiana, bem como suas atividades. A leitura é uma delas. Suportes, formatos, modos, práticas de leitura se diversificaram para atender às novas demandas urbanas e globais de público, empresas, espaço-tempo, etc. Vivemos num cenário dominado pelas TIC's (Tecnologia da Informação), em que as comunicações, produções e recepções de texto são tão velozes, variadas e dinâmicas quanto são variados os sujeitos e as práticas discursivas presentes no mundo.

Nesta nova era, constata-se cada vez mais a diminuição da leitura de livros, que é substituída por outras mais práticas, objetivas, atrativas, como as leituras ligadas às redes de internet com seus *links* e múltiplas conexões: *blogs*, *chats*, *facebook*s, etc. Na escola, a leitura ainda não se converteu numa atividade prazerosa, mas se pauta numa obrigatoriedade para com todas as disciplinas, por meio dos livros didáticos, com conteúdos selecionados.

Ao discutir sobre os diversos fenômenos acerca da leitura na França, Chantal e Monique Segré nos mostram o quanto ela ganha novas possibilidades e formatos no contexto urbano atual. O livro, antes monopolizado por uma elite, agora perde seu prestígio bem como a busca por uma cultura dita letrada, erudita.

Os alunos do ensino médio em geral, (...) adultos formados (...) diminuíram suas leituras de livros em favor de outros tipos de lazer como a televisão, os esportes (...). Os estudantes deixaram de ser herdeiros das classes detentoras da cultura legítima (...). São atraídos por outros lazeres (cinemas, saídas, audição de música)" (HORELLOU-LAFARGE; SEGRÉ, pág. 97, 2010)

Com isto, a escola deve buscar meios de atrair os alunos à leitura de livros, diversificando as práticas e os tipos de leitura e não a impondo através de questionários e avaliações, como ainda se faz. No Brasil, o índice de leitura de livros continua baixo, conforme a pesquisa 'Retratos da leitura no Brasil', divulgada pelo Instituto Pró-Livro⁵: média de 2 livros completamente lidos por habitante. A maioria dos entrevistados, proveniente de escola pública, revela que em seu tempo livre, opta como entretenimento a televisão. Ela se encontra entre uma das 'leituras' mais procuradas pelos espectadores brasileiros, porém, pode causar alienação através do modo fragmentado com que repassa as informações sobre o mundo. Para o estudioso Miguel Lopes, a televisão paralisa o pensamento, "empobrece esteticamente os sentidos". (LOPES, 2013, pág. 8). Ao contrário dela, o cinema é capaz de estimulá-los e provocar o raciocínio. O autor cita a necessidade de se consolidar uma abordagem político-pedagógica para o formato áudio-visual.

4. Termo cunhado por Zygmund Bauman para se referir à contemporaneidade em que conceitos relativamente estáveis como progresso, felicidade, democracia, liberdade, justiça, perderam sua rigidez. A modernidade líquida propicia liberdade ao homem, ao mesmo tempo em que impõe a ele uma tremenda insegurança, falta de garantias e proteção.

5. Fonte: <http://www.ibope.com.br/pt-br/conhecimento/relatoriospesquisas/Lists/RelatoriosPesquisaEleitoral/Job%20102479%20-%20Pr%C3%B3-Livro%20-%20Retratos%20da%20Leitura%20no%20Brasil.pdf>

O cinema⁶, enquanto objeto de arte pode ser o veículo de estímulo ao pensamento crítico, curioso, imaginativo e um passo para a leitura de livros literários, por exemplo. Ao se exibir um documentário, um filme, pode-se sugerir e instigar a leitura de um livro com o mesmo tema, por exemplo. Há exigências para se ler/compreender texto escrito e texto audiovisual, os quais colaboram para o processo de letramento, formação e libertação humana a que estamos em busca.

Com esta regulamentação da Lei LDB 9694, o conjunto docente do sistema educacional brasileiro, certamente buscará desenvolver estratégias que atendam à medida da leitura audiovisual na escola. Neste sentido, pretendemos colaborar para uma abordagem cinematográfica que se aproxime tanto dos ideais dos temas transversais sobre Ética, das necessidades de formação humana que implique em reflexões e ações cidadãs, democráticas, éticas, estéticas quanto do cumprimento em forma de lei.

Como observa Miguel Lopes,

Esta “educação cinematográfica” implica também uma formação estética na perspectiva de que a experiência artística é indispensável à formação harmoniosa da personalidade. A abordagem de aspectos sociais, morais e espirituais é outra faceta promovida pela educação cinematográfica dado serem estas as temáticas abordadas pelo cinema. (LOPES, 2013, pág. 8)

O autor, atento ao potencial criativo da arte enquanto manifestação da vida, nos invoca a pensar a educação e o cinema como instâncias artísticas a serem trabalhadas em prol da transformação social. Para ele,

É importante transmitir às crianças, desde muito novas, a atividade artística e dar-lhes a oportunidade de desenvolver características como a autoestima, a curiosidade, a iniciativa e a cooperação através de métodos de trabalho muito criativos, com diferentes linguagens expressivas Educar pelo cinema ou utilizar o cinema no processo escolar é ensinar a ver diferente. É educar o olhar. É decifrar os enigmas da modernidade na moldura do espaço imagético. (LOPES, 2013, pág. 5-7)

Dessa forma, elencamos o curta-metragem⁷ ‘10 centavos’ dirigido por Cesar Fernando de Oliveira, que não recebeu estudos mais aprofundados; conta como palco o subúrbio de Salvador. Conta-nos a história de um menino pobre, que mora com sua mãe e irmãos, todos os dias sai de casa, não para ir à escola, mas ao centro histórico de Salvador, onde faz uma escolha silenciosa e clandestina: lavar carros. Logo no início o menino, com roupa muito simples e rota, se depara com pessoas que desconfiam de sua intenção, tratam-no com desdém, somente por sua presença. Mesmo assim, prossegue com o objetivo, tentando uma aproximação com os adultos, chama-os de ‘tio’. O menino não contava com nenhum instrumento ou objeto que o auxiliasse a lavar carro, mesmo assim, um personagem se convence e resolve permitir que lave e cuide de seu carro, cena esta em que o olhar do menino dirigido ao céu, parece demonstrar uma reflexão. Como lavaria o carro?

Ele olha em volta e pede emprestado um regador de flores ao vendedor ambulante, bem como seu banquinho e vai cumprir o combinado feito com o dono do carro. Neste instante uma trilha sonora clássica embala o seu afazer, a sua responsabilidade e amor empenhados com o gesto de cuidado daquilo que é do

6. “O olhar cinematográfico enriquece nosso olhar sobre a educação e sobre o processo escolar. O cinema pode ser definido como uma educação informal, que necessita de uma metodologia para melhor aproveitamento na sala de aula. O cinema atua como um elemento de aprimoramento cultural e intelectual dos docentes e dos discentes. E, ao mesmo tempo, problematiza para além da ciência da história o uso do cinema no campo da educação. E assim retornamos ao tema deste texto: A educação necessita lançar um olhar crítico sobre o cinema. Precisa se libertar da crítica especializada e construir seu próprio corpo teórico visando a fins específicos. O cinema é um meio de reflexão da sociedade.” (LOPES, 2013, pág. 6)

7. O gênero curta-metragem era o único formato disponível para a produção áudio-visual, nos primórdios do cinema, em torno de 1900. Até hoje sua definição se vincula à sua extensão: filme curto, com 30 minutos de duração, no máximo. Jean Alcântara, em sua dissertação de mestrado traz informações relevantes sobre o curta metragem, sobre a Plataforma online ‘Portacurtas’ que disponibiliza milhares de exemplares do gênero em questão, inclusive o curta que analisamos neste trabalho. Para ele, “As características de um curta-metragem vão muito além do seu formato. Outras propriedades relacionadas à sua curta duração conferem-lhe peculiaridades discursivas importantes, como o reduzido número de personagens e diálogos, condensação narrativa que, por sua vez, leva à condensação da linguagem e da ação; tempo da história, na maioria dos casos, linear; verossimilhança com a realidade, grande carga emotiva e sugestiva, além de apresentar desfechos geralmente surpreendentes. E, pela sua natureza cinematográfica, é grande a possibilidade de veicular conteúdos culturais com valores educativos. Por isso mesmo, torna-se uma fonte inesgotável e valiosa para trabalhar aspectos da interação humana, como cultura e linguagem. (ALCÂNTARA, pág. 17, 2014)

outro. O ir e vir do menino, enchendo de água o regador na rua, a música que transmite energia, fé, impulso e sensibilidade se alia às imagens belíssimas das flores e ao sorriso de satisfação do rapazinho. Tanto o trabalho de lavar o carro quanto de aguar as flores recebem uma conotação estética e ética, que emocionam e tocam o olhar sensibilizado.

O personagem, uma figura tão conhecida no meio social brasileiro, chamado muitas vezes de 'pivete', 'trombadinha', 'menino de rua', faz uma escolha diante de outras que seriam mais 'objetivas' para sobreviver. Mesmo sem oportunidades, mesmo com a situação econômica desfavorável da família, ele não segue os mesmos passos de outros companheiros que vão para o furto e as drogas, ao invés disto, opta pelo trabalho

Neste sentido, o diálogo com os alunos na exploração de momentos vividos pelo personagem, ao longo do seu dia, buscando o olhar, o julgamento de cada personagem que se cruzou com ele, a fim de ir construindo reflexões em torno do tema ética, solidariedade, cidadania. Elaborar questões em que seja preciso tomar o lugar do outro e ver sob sua ótica, a fim de criar empatia, afinidades com ele, tentando compreendê-lo, tais como: quais sensações você teve durante a cena do almoço e do trabalho do menino? E quais sensações surgiram com a cena dos namorados, da família do personagem? Se estivesse no lugar do menino, como reagiria diante do mundo e da família? Cite de que maneira

Como falamos anteriormente, o Estado possui obrigações perante a sociedade, diante deste menino, quais seriam elas? Há projetos na cidade que visam atender a este quadro tão triste? Como podemos agir diante dele, enquanto alunos letrados, junto com nossa família e escola? Quais tipos de ações cidadãos os personagens adultos poderiam promover para com ele?

Estes questionamentos compõem o processo de formação para a cidadania, para a ética, ao qual referimos no início deste trabalho. Além disto, colaboram para um importante item sobre questões sociais apontados nos próprios PCN's 'Ética': O ensino aprendizagem de valores e atitudes. Conforme o documento: "A aprendizagem de valores e atitudes é pouco explorada do ponto de vista pedagógico. Há estudos que apontam a importância da informação como um fator de formação e transformação de valores e atitudes." (PCN, 2007, pág. 33)

No curta-metragem o homem que confia no menino é um vendedor de flores, também simples e pobre. Ambos representam aquela camada renegada pelo sistema de mercado e no filme ganham forte visibilidade, justamente por esta exclusão. O diretor do curta, com sua hábil sutileza, consegue trazer à tona as facetas do preconceito, do desprezo mescladas às atitudes de dignidade do menino. Paulo Freire nos mostra sua esperança depositada num mundo melhor, após a queda do muro de Berlim: "o mundo se refará e recusará a ditadura do mercado, fundada na perversidade de sua ética do lucro." (FREIRE, 2002, pág. 48) Mas o que vemos até hoje é ainda uma grande corrida à ética do ter, e não do ser.

No curta-metragem o menino vai ao restaurante onde serve dois pedaços de carne, ficam faltando R\$ 0,10 (dez centavos) para completar o valor do prato, motivo este que o leva a ter de convencer ao caixa para retirar um deles ou pagaria depois o restante. O caixa não gosta de sua presença, ameaça não querer colaborar com o alimento do menino em seu restaurante, mesmo diante do pagamento. Esta é uma atitude que o comerciante construiu ao longo da vida, em seu ambiente histórico-social, assim como muitos outros cidadãos que trabalham, não conseguem entender que a "dimensão ética da democracia consiste na afirmação daqueles valores que garantem a todos o direito a ter direitos" (PCN, 1997, pág. 35) Levar os alunos a reconhecer, por meio da história, das leis, da solidariedade, que é também função da educação e do Estado reverter o cenário desta vida exibida no filme. "Isso significa valorizar positivamente a capacidade de questionar e propor mudanças, buscando construir situações didáticas que potencializem tal capacidade e possibilitem o aprendizado de modo a utilizá-lo de forma conseqüente, responsável e eficaz." (PCN, 1997, pág. 35)

O professor poderá se voltar a um questionamento global após a narrativa, incidindo sobre comportamento do menino, dos outros personagens, do Estado. Aceitar conviver com as diferenças não é aceitar a conviver com a desigualdade que exclui, que retira direitos. A grande força sobre a que alicerçar-se a nova rebeldia

é a ética universal do ser humano e não a do mercado, insensível a todo reclamo das gentes e apenas aberta à gulodice do lucro. E a ética da solidariedade humana. (FREIRE, 2002, pág. 48)

Pelas ruas onde o menino transita, certamente há também a 'ética' adotada pelos outros companheiros, que vão ao encontro do furto, da violência para conseguir quaisquer meio de sobrevivência; esta 'ética' nociva também está presente em diversas camadas políticas brasileiras que se voltam à corrupção (ou ao silenciamento diante da mesma) quando deveriam ser o mais puro exemplo da transparência e honestidade perante o povo.

Mas a ética do menino é outra, ele demonstra ter conquistado a "autonomia moral" para agir conforme suas crenças e valores, sem se permitir à corrosão do crime. Mas até quando ele agirá assim? Ainda é um pré-adolescente cuja trajetória de vida não tem lhe dado oportunidades para se tornar um futuro cidadão responsável e autônomo. Então é este o momento em que as forças do Estado devem agir para não deixá-lo à mercê de seu próprio destino, que tem sido a rua.

Considerações finais

O Estatuto da Criança e Adolescente (ECA) que completa 25 anos neste 2015, considerado um dos documentos mais avançados do mundo quanto a direitos e garantias às crianças e adolescentes brasileiros, divulgou neste mês de julho 2015 dados que chocam: "Quase metade das mortes de adolescentes entre 16 e 17 anos em 2013, tiveram como causa o homicídio", ocupando o Brasil o 3º lugar se comparado (...) "aos 85 países no *ranking* de mortes de adolescentes de 15 a 19 anos (...)".⁸ Tais jovens em sua maioria são negros.

Um tema de alta relevância social como a situação de risco e precariedade em que se encontram tantos jovens, precisa ser desenvolvido no espaço escolar; os alunos de hoje, são os adultos-cidadãos de amanhã. O ECA será um documento conhecido pelos alunos da escola atual? O que se tem ouvido falar sobre ele? Quais seus objetivos e para quem foi elaborado? O contexto de vida (pós) moderno tem colaborado para que a família, a escola, a sociedade, o Estado garantam uma vida digna a estes adolescentes em situação de risco? Como?

Dessa forma, professores, mestres, pedagogos, quando buscam dados da realidade concreta, histórica, podem criar valores e atitudes cidadãs que visem à transformação do olhar discente quanto ao seu próprio estar-no-mundo, quanto ao estar-no-mundo do outro, chamando a atenção para que se 'armem' de argumentos diante de responsabilidade do governo quanto ao bem-estar social das crianças.

Referências

BAUMAN, ZIGMUND. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 1997. Disponível em:

https://docs.google.com/file/d/0B4UG_F2QeFUIdmRoUzI4TFIET0U/edit?pli=1 Acesso em 15 de julho de 2015

BERMAN, Marshall. Modernidade ontem, hoje e amanhã. In: **Tudo o que é solido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. **Traços de uma ética pós-moderna: a ética, a violência e os direitos humanos no século XXI**. Disponível em: <file:///D:/Meus%20documentos/Downloads/67561-88983-1-PB.pdf> Acesso em: 11 de julho 2015

8. Fonte: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/06/homicidio-e-principal-cao-de-mortes-de-jovens-de-16-e-17-no-pais.html>

BRASIL. Mec. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9394/96**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm. Acesso em: 01 de set. 2015

FANTIN, Mônica. Cinema e Imaginário infantil: a mediação entre o visível e o invisível. **Educação e Realidade**. 34(2), p. 205-223, mai/ago, 2009

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 2001

LOPES, José Miguel. **Cinema e educação: o diálogo de duas artes**. SciasCoedArte/educação 2013. Disponível em: <http://www.uemg.br/openjournal/index.php/SCIAS/article/view/405/276> Acesso em 12 de julho de 2015. Acesso em: 15 de set. 2015

KLEIMAN, Angela. **Preciso “ensinar” letramento?** Não basta ensinar ler e escrever?

_____. **Oficina de leitura: teoria e prática**. 10ª ed. Campinas: Pontes/Editora da Universidade estadual de Campinas, 2004.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez: Editora Universidade Estadual de Campinas, 1988.

10 centavos. Direção: Cesar Fernando de Oliveira. Bahia, 2007. 19 min. Son, cor, formato: 35mm. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=10_centavos. Acesso em: 01 de set. 2015

O cinema de Humberto Mauro: a brasilidade presente em cinco décadas de produção

Raphaela Benetello Marques¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O presente trabalho pretende desenvolver um breve histórico sobre a vida e obra de Humberto Mauro, utilizando algumas obras selecionadas para descrever o período histórico e exaltar a memória do cineasta. Humberto Mauro realizou filmes entre 1925 e 1974, reproduzindo o ideal de identidade nacional, com temáticas nacionalistas. Neste trabalho serão analisados os filmes *Ganga Bruta* (1933), *O descobrimento do Brasil* (1937) e o trabalho desenvolvido enquanto cineasta do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), onde realizou 357 filmes, em sua maioria documentários de curta-metragem com temas variados relacionados à educação. O cineasta realizou produções ficcionais e documentais durante sua trajetória, testemunhando diferentes fases do cinema brasileiro entre as décadas de 1920 e 1970. A filmografia de Mauro documenta a história do cinema brasileiro como um todo.

Palavras-chave: Cinema; Humberto Mauro; identidade nacional.

Introdução

Nascido em 30 de abril de 1897 em Volta Grande, distrito de Além Paraíba, na Zona da Mata mineira, Humberto Mauro acreditava, em 1925, ser pioneiro em trabalhos cinematográficos, já que desconhecia a produção brasileira (SCHVARZMAN, 2004, p.24). Habitante de Cataguases, também na Zona da Mata, desde os quinze anos, Mauro começa sua produção fílmica a partir de seus conhecimentos como técnico em eletricidade, estudando o funcionamento básico da câmera e técnicas de impressão e revelação de filmes para realizar *Valadião, o cratera* (1925) e *Na primeira da vida* (1926).

Em 1926, após a exibição de *Na primavera da vida* em Cataguases, onde obteve público suficiente para suprir os custos de produção, Mauro e os produtores da Phebo Sul América Film – Produtora de filmes encabeçada pelos seus idealizadores Pedro Comello (fotógrafo de profissão, amigo do pai de pai de Humberto Mauro) e o próprio Mauro e os produtores e empresários da cidade Homero Cortes e Agenor de Barros. Inicialmente, a Phebo se formou como uma sociedade por ações, mas a falta de entusiasmo dos habitantes de Cataguases fez com que poucos honrassem seus compromissos com a empresa. Homero Cortes e Agenor de Barros, assumiram a responsabilidade no capital da nova empresa (GOMES, 1974, p.77-81) – decidem levar o filme para exibição em outras regiões.

Em 1926, Mauro já havia perdido sua ingenuidade quanto a produção cinematográfica brasileira, a partir da leitura da revista *Para Todos*, “cuja seção ‘Filmagem Brasileira’ adquiriu um notável impulso em 1925 graças ao fervor de Adhemar Gonzada, jovem cinéfilo interessado em registrar e estimular a feitura de filmes de enre-

1. Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. raphabenetello@gmail.com

do no Brasil” (GOMES, 1974, p.119). No Rio de Janeiro, Mauro conhece Adhemar Gonzaga (já preparando o lançamento da revista especializada em cinema *Cinearte*) e aproxima-se da produção cinematográfica nacional, abrindo um novo leque de conhecimentos e valores dos filmes.

Adhemar Gonzaga e Pedro Lima se preocuparam em não desanimar o novo recruta do cinema nacional, mas veremos que os comentários publicados em *Cinearte* não escondem a impressão desfavorável causada por *Na primavera da vida*. O que, porém, contou naquele momento foi a longa conversa que Adhemar manteve com Humberto depois da projeção, evocada tempos depois pelo primeiro: ‘Falamos uma porção de cousas. Quando você quiser dizer na tela que um homem é vilão, não precisa inserir um letreiro: Juca Cospe Fogo, o mais temível, terrível e formidável bandido da região. Basta apresenta-lo a dar um ponta pé num gato. Sub-entender ou deduzir, é a beleza do cinema que começa por fazer pensar’ (GOMES, p. 125).

O lançamento da *Cinearte* em junho de 1926 vem com o ideal de exaltar a produção nacional com artigos sobre atores e atrizes nacionais, com suas histórias de vida e superação, fábulas que visavam alimentar no público brasileiro a curiosidade e empatia pelo seu próprio cinema. A *Cinearte* “procura contribuir para a realização de filmes, tentando fazer do cinema brasileiro, definitivamente, uma expressão artística e uma atividade econômica possível e desejável” (SCHVARZMAN, 2004, p.37).

A proximidade com Adhemar Gonzaga fez com que Humberto, já morando no Rio de Janeiro, fosse trabalhar na Cinédia, empresa cinematográfica de Gonzaga. A partir dessa parceria, diversos filmes foram realizados, inclusive *Ganga bruta*, mal recebido pela crítica, que o considerou demasiado longo e anacrônico. Em 1933, Mauro é desligado da Cinédia pelos descontentamentos de Gonzaga em relação ao filme. Fora da Cinédia, Mauro, após um hiato de produções, “trabalha com Carmem Santos, na Brasil Vita Film, onde dirige documentários educativos e dois filmes musicais, todos desaparecidos em incêndio da produtora” (p.87).

Mauro continuou filmando. Em 1935 realiza *Favela dos meus amores*, um musical, gravado em sua maioria na favela da Providência, usando moradores como atores. Esse feito fez de Mauro neo-realista antes mesmo dos italianos. Em 1936 o cinema sonoro americano toma espaço das produções nacionais, “não havia mais espaço nem interesse dos próprios exibidores nacionais (...) Os produtores remanescentes, como Adhemar Gonzaga e Carmem Santos, entre outros, voltam-se para os cinejornais para garantir sua sobrevivência” (p.93). Humberto mauro precisou encontrar um novo caminho para seguir produzindo cinema. A convite de Edgard Roquette-Pinto começa a trabalhar no Instituto Nacional de Cinema Educativo, onde realizou mais de 300 filmes documentários.

Mauro produziu, entre os anos de 1925 e 1974, filmes ficcionais e documentários que deixaram uma marca da construção da identidade nacional cinematográfica.

Se sua carreira documenta a história do cinema nacional por cinquenta anos, documenta sobretudo as tensões de como construir a imagem do país no cinema. E apesar disso, ou por isso mesmo, acaba por constituir uma visão pessoal até mesmo nos filmes de encomenda institucionais, o que lança um outro olhar sobre esse período e a própria imagem de Brasil que construía (SCHVARZMAN, 2004, p.17).

***Ganga Bruta*, “o abacaxi da Cinédia”**

Em 1933, ainda em atividade pela Cinédia, Humberto Mauro dirige *Ganga Bruta*². Com roteiro de Octávio Gabus Mendes, o filme reflete de forma ácida a sociedade brasileira dos anos 1930.

O drama conta a história de Marcos (Durval Bellini), engenheiro, que mata a esposa (Lu Marival) em sua

2. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=55pkZpXr2R8>>. Acesso em 10/11/2015.

noite de núpcias ao descobrir que ela o traía. O assassinato acontece no quarto, apenas são ouvidos dois estalos de tiros para em seguida ser mostrado o corpo da esposa ao chão. Absolvido por unanimidade, Marcos vê ao seu redor apenas lembranças da tragédia de seu matrimônio e decide pedir transferência para administrar a construção de uma usina no interior. Chegando ao novo local conhece Sônia (Déa Selva), jovem criada pela mãe de Décio (Andréa Duarte), de quem é noiva. Sônia apresenta-se de forma ingênua mas sedutora, ao mesmo tempo que namora Décio (Décio Murillo), não deixa de seduzir o “Doutor” (forma como ela se refere a Marcos). Durante um passeio, Marcos salva Sônia de um afogamento o que ajuda na aproximação dos personagens. Marcos começa a se envolver com Sônia, mas em respeito ao amigo Décio, tenta esquecê-la através da bebida. E no bar, após quinze cervejas, Marcos se envolve em uma briga no bar. Em meio ao drama de Marcos surge, através de um flashback, a confirmação da traição da esposa assassinada onde o personagem relembra o namoro, as desconfianças e o crime.

Em um fortuito encontro entre Marcos e Sônia, entre fugas e provocações, o Doutor acaba por beijá-la e o amor até então que acontecia no plano das ideias emerge e torna a relação entre Décio e Sônia insustentável. Sônia termina seu relacionamento com o Décio que, tomado pela fúria, vai ao encontro de Marcos na usina, Sônia vai atrás mas o perde de vista. O encontro de Marcos e Décio acontece no topo de uma cachoeira, onde a discussão se torna agressão física e culmina na queda de Décio; Marcos entra na água na tentativa de salvar Décio, mas ao retirá-lo da água este já está sem vida. A mãe de Décio também morre, aumentando o drama na vida de Marcos e Sônia, que, ao final da trama, casam como forma de redenção, mas ainda trocam olhares de amargura e remorso.

Por sua temática polêmica, *Ganga Bruta* foi mal recebido pela crítica e pelo público, que não agradou do vanguardismo das ideias na construção e atitudes dos personagens, como Marcos que age e veste como um autêntico homem latino, mas é enganado pelas aparências, pois em defesa da honra mata sua esposa mas não consegue se livrar das lembranças. Além disso, o filme era previsto com poucas falas pontuais, mas o risco de torná-lo anacrônico e pouco compreendido pelo público, fez com que ele recebesse músicas, ruídos e falas pelo processo do Vitaphone.

Ganga Bruta mostra uma ideia precisa sobre a utilização dramática do som, embora ele não fosse previsto inicialmente. A presença de compositores, maestros e cantores consagrados serviu para acentuar o caráter nacional na escolha dos ritmos, como a seresta, o maxixe, o batuque e a valsa que se alternam durante todo o filme, fato que não se deve creditar unicamente a Mauro, mas também ao empenho de Adhemar Gonzaga (SCHVARZMAN, 2004, p. 81).

O insucesso do filme fez com que logo fosse engavetado pela Cinédia, culminando até mesmo no desligamento de Humberto Mauro na empresa e o rompimento entre a amizade de Mauro e Gonzaga. A consagração de *Ganga Bruta* vem apenas em 1952 quando o pesquisador Carl Scheiby³ encontra os negativos do filme e, com a autorização de Humberto Mauro, faz uma remontagem para a exibição na I Retrospectiva do Cinema Brasileiro. Em 1963, Glauber Rocha em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* confere a Mauro o título de “pai do cinema brasileiro” e eleva *Ganga Bruta* ao patamar de obra prima, considerando-o como “um dos vinte maiores filmes de todos os tempos”.

Sendo expressionista nos cinco primeiros minutos (a noite do casamento e o assassinato da mulher pelo marido), é um documentário realista na segunda sequência (a liberdade do assassino e seu passeio de bonde pelas ruas), evolui para o *western* (o bafafá no bar, com pancadaria geral no melhor estilo de um John Ford), cresce com a mesma força do cinema clássico russo (a posse da mulher, de notações erótico-freudianas na montagem metafórica da fábrica de ação) e, se na discussão entre o noivo e o marido cri-

3. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/27/gangabrutamg.htm>>. Acesso em 11/11/2015.

minoso no primeiro anticlímax a evidência cenográfica lembra outra vez o expressionismo alemão, todo o final é construído no clima de um melodrama de aventuras (ROCHA, 1963, p.52).

O elementos de representação nacional estão presentes na marco do personagem Marcos, que antes vivia em meio urbano e, após ser acometido por sentimento de culpa pelo assassinato da esposa, muda-se para uma área rural na esperança da redenção, mas a ideia de patriarcalismo e submissão feminina estão presentes em ambos os espaços. Os ambientes mostrados como cenário refletem a sociedade brasileira dos anos 30: o bonde, os jornais, o intenso fluxo de pessoas, são mostrados em planos mais fechados na atmosfera urbana, dando ideia de pressão, sufocamento. Já a natureza, a grandiosidade de construção, o ser humano pequeno em relação às máquinas e impotente em relação à força da natureza (cenas de afogamento), é mostrada em planos mais abertos com a suposta intenção de liberdade.



Figura 1: As perspectivas e pressões do espaço urbano



Figura 2: O homem pequeno em relação a força da natureza e a construção da usina

Ganga Bruta reflete a sociedade brasileira de forma a criticar comportamentos como o machismo e a submissão da mulher ao homem. É nesse sentido que o filme tenta atingir o público e talvez pelo mesmo motivo tenha sido tão rejeitado inicialmente, sendo o drama de Marcos alvo de risadas por parte da plateia. “O mundo é pura aparência e, como no cinema, pode ser enganador ou revelador. Basta olhar. A questão toda é essa. De que forma se olha o que está em torno? (...) O cinema capta essas dualidades, a distância entre o que se deseja, o que se mostra e o que é possível ver” (SCHVARZMAN, 2004, p.80).

O descobrimento do Brasil

Inicialmente, o filme seria realizado pelo Instituto Cacau da Bahia com a direção de Luís de Barros. Já em outubro de 1936, Humberto Mauro, que na época já trabalhava no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), assume como diretor. Em 1937, a crítica cinematográfica já relatava os gastos excessivos e a demora no término da produção do filme. A escolha de Mauro como substituto veio não somente como um reconhecimento sobre seus sucessos já executados, mas também pelo seu trabalho no Ince e os ideais do Instituto refletirem o que era desejado para *O descobrimento do Brasil*.

O filme retrata o percurso dos navios portugueses, seu erro de trajeto que culminou na chegada em solo brasileiro, onde habitavam índios e natureza densa. Permeando o enredo, são mostrados trechos das cartas de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal. Na cena da realização da primeira missa, Mauro procurou retratar de forma fiel ao quadro de Victor Meirelles. No trecho destacado da entrevista do cineasta ao jornal O Globo (31.10.1937) no livro de Sheila Schvarzman (2004), Mauro coloca o filme em um patamar de reportagem, “ilustração detalhada à carta de Pero Vaz de Caminha”. “Não nos limitamos, porém, somente às informações de Caminha. Através da colaboração graciosa e inestimável dos professores Roquette-Pinto e Afonso de Taunay, aprofundamos a pesquisa da ‘câmera’, procurando esgotar o assunto” (p.146).

Pela época em que foi rodado, o filme cumpria também os interesses do governo Vargas, como afirma Morettin (1999):

Apesar de não ser pura e simplesmente uma “peça de propaganda”, a obra de Mauro, em função do próprio tema, encaixava-se perfeitamente na ideia de formação de um corpo coeso em torno de objetivos comuns e comandado por um líder que se punha acima das possíveis divergências sociais (p.175).

Diante de tal período histórico, um filme que resgata a história e conta-a de um ponto de vista dominante agrada o Departamento Nacional de Propaganda do Ministério da Justiça, que envia a Humberto Mauro um parecer positivo à produção. “A realização do *Descobrimento do Brasil*, na sua fidelidade histórica e na sua orientação técnica, representa um índice indiscutível de progresso e aperfeiçoamento da cinematografia nacional” (SCHVARZMAN, 2004, p.149).

Ao contrário do esperado, de imediato público e crítica não recebem a obra com o entusiasmo esperado. O fato de o filme enfatizar uma suposta supremacia portuguesa aos índios já desagrava naquela época os críticos. Além disso, por ser realizado através de um órgão governamental voltado à educação, a sequência enfatiza o ideal de aprendizado, como o uso de letreiros com trechos da carta de Caminha, o mapa de percorrer o trajeto do navio português.

Mesmo com todas as críticas, *O Descobrimento do Brasil* é um filme que retrata bem a época do Brasil, tanto no descobrimento, quanto na década de 1930, quando de sua realização. A valorização da cor local, da natureza e das diferenças tanto ideológicas (como na derrubada de árvores) quanto linguística entre índios e portugueses, ou negros e brancos faz perceber não somente as divergências em 1500 mas também no século XX.

O filme, embora feito fora do Instituto Nacional de Cinema Educativo, representa “a carta de intenções do órgão que surgia em março de 1936, depois de prolongados esforços de educadores, higienistas, intelec-

tuais e políticos preocupados com o controle das mensagens cinematográficas e a utilização política do cinema” (SCHVARZMAN, 2004, p.195).

A partir de *O descobrimento do Brasil*, Humberto Mauro se volta à produção educacional no Ince, onde realizou mais de 300 filmes, em sua maioria documentários de curta-metragem com temas variados relacionados à educação.

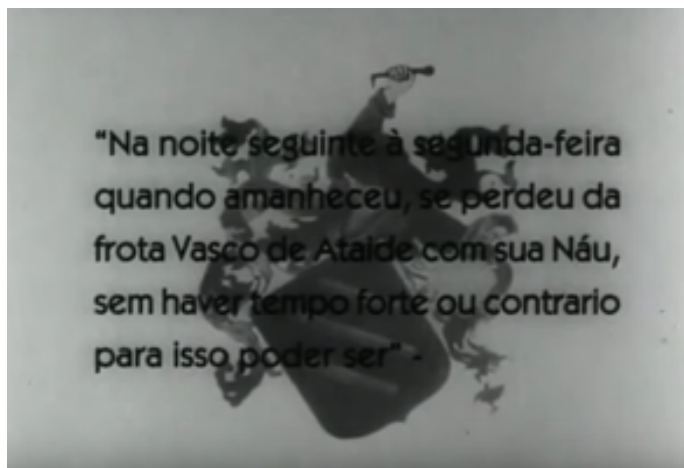


Figura 3: A demonstração ilustrativa e o uso de letreiros em época de cinema sonoro aponta o caráter educativo do filme

A contribuição para o Ince

A criação de um órgão voltado para o cinema educativo ocorreu no Brasil, assim como em outros países, com o intuito de utilizar o meio audiovisual como um veículo de promoção da educação. A utilização do cinema para este fim representa também a construção de uma identidade nacional e a promoção da cultura brasileira.

O Ince promovia exibições diárias de filmes para professores e estudantes em seu auditório, fazia roteiros explicativos que acompanhavam os filmes silenciosos e diafilmes e acolhia interessados em sua biblioteca com temas vários, mas especialmente sobre a técnica e o emprego do cinema na educação (SCHVARZMAN, 2004, p.207).

Humberto Mauro começa a trabalhar no Instituto em março de 1936 e desenvolve a produção fílmica com curtas de divulgação científica e de interesse cívico. Ao longo dos anos os trabalhos desenvolvidos pelo Ince foram apresentados em congressos e festivais internacionais, como relata o próprio Mauro:

Em 1938, fui a primeira pessoas a representar o Brasil num Festival Internacional... Dei entrevista na Itália explicando que, enquanto nós fazíamos *Favela dos Meus Amores*, eles mostravam elefantes em *Cipião, o africano*, ou filmavam *Os últimos dias de Pompéia*. Nós queríamos conhecer a vida da Itália como ela é. Muito tempo depois é que veio o neo-realismo (*Manchete*, 25.7.1964 apud SCHVARZMAN, 2004, p. 218).

Entre 1936 e 1964 foram realizados 358 filmes, a maioria dirigido por Humberto Mauro, que buscavam suprir as carências educacionais de estudantes de diversas regiões brasileiras. A variedade de temas a serem abordados demonstrava a quem quisesse observar a necessidade de distribuir e direcionar a informação pelo país. Filmes como *Dia da Pátria*, *Lição de taxidermia*, *Vacina contra raiva*, entre outros foram além da exibição em escolas e centros comunitários, sendo copiados para 35mm e exibidos em salas de cinema.

Na década de 1950, com a aposentadoria de Roquette-Pinto, então diretor do Ince, a produção cinematográfica diminui quantitativamente, devido a escassez de recursos repassados para o órgão e a falta de influência interna e externa dos novos diretores do Instituto.

A realização de filmes com a temática rural promoveu uma aproximação de Humberto Mauro a sua cidade natal, Volta Grande (MG). A partir de um contato do prefeito da cidade com Ince, que pedira a realização de filmes sobre a região, "Volta Grande se converte em cenário quase permanente dos filmes de Mauro no Ince e fora dele"(p.234).

A partir da década de 1960, principalmente com a chegada da televisão, o cinema educativo perde sua força. O Ince, sob a direção de Flávio Tambelini, perde seu viés exclusivamente educativo e, em 1967, passa a se chamar Instituto nacional de Cinema (INC). No mesmo ano, Humberto Mauro de aposenta da carreira pública.

Conclusão

A breve análise feita neste artigo visa demonstrar, através de um breve histórico e pequenas análises dos filmes *Ganga Bruta* e *O descobrimento do Brasil* e a passagem de Humberto Mauro pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, a forma como Humberto Mauro construiu sua carreira como cineasta e como manteve durante suas cinco décadas de produção o ideal de retratar o Brasil em diferentes formatos fílmicos e com objetivos também distintos.

A trajetória de Mauro passa por diversas fases do desenvolvimento e afirmação do cinema brasileiro entre os anos de 1920 e 1970. A contribuição do autor perante a cinematografia brasileira mostra-se de funda-

mental relevância para entender a história do cinema no Brasil como um todo. Entender o cinema de Humberto Mauro é entender o cinema brasileiro e suas tentativas de reconhecimento.

A contribuição do cineasta para o cinema educativo através do Ince é descrita de forma brilhante pela autora Sheila Schvarzman no livro que foi um dos pilares deste trabalho. O papel do cinema na educação volta a ser pauta atualmente com o advento da lei 13.006/2014 em que a exibição de filmes brasileiros se torna obrigatória nas escolas. É preciso repensar o cinema na educação, tanto na forma de exibição, quanto de análise e discussão.

Referências

GOMES, P. E. S. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **Uma análise do filme *Descobrimento do Brasil***. Revista de História. Ed. 141, 1999.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

/// GT CINEMA, POLITICA E SOCIEDADE

DATA: 27 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: RYAN BRANDÃO BARBOSA REINH DE ASSIS (UFJF)



O estado e a exibição cinematográfica: um estudo comparativo entre Argentina e Brasil

Adil Giovanni Lepri¹

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo

Este artigo deseja produzir uma reflexão sobre as políticas para o acesso ao cinema e audiovisual desenvolvidas na Argentina e no Brasil, identificando as políticas argentinas como mais estruturais e com o Estado mais ativo. Escolhendo duas ações específicas, uma a nível nacional na Argentina e uma a nível municipal no Rio de Janeiro pretende-se analisar a sua formulação e aplicação. Os exemplos serão: no caso do Brasil o circuito de salas Cine Carioca, de posse da RioFilme, empresa pública da prefeitura do Rio de Janeiro, mas operado pela iniciativa privada. No caso argentino o exemplo é o programa *Espacios INCAA*, que é uma rede de salas de cinema operadas em parcerias público-privadas, ou com governos regionais, que termina o ano de 2013 com 47 salas espalhadas por todo o território nacional. A análise se sustentará em conceitos da seara do *policy making* (SOUZA, 2006) e em trabalhos de Celso Furtado e Ana Rosas Montecón no que tange a questão da experiência coletiva da fruição cultural e a natureza das políticas culturais.

Palavras-chave: Exibição; Cinema e Audiovisual; Estado; Brasil; Argentina.

Introdução

No Brasil o mercado de exibição cinematográfica sempre operou de forma particular e específica, sendo protagonizado em seus primórdios por imigrantes, como Paschoal Segreto, que vem da Itália na virada do século XIX para o século XX e começa a operar aqui principalmente espetáculos de diversões, dos quais fazia parte por vezes o cinema, na época o cinematógrafo. O cinema rapidamente se torna uma grande parte da vida da sociedade brasileira, e crescem o número de salas, com nomes como Francisco Serrador surgindo na qualidade de grandes empresários do ramo. Severiano Ribeiro se consolida próximo a metade do século XX como um quase monopólio, dividindo espaço com a empresa de Serrador e as salas das *majors* que se instalam aqui no país.

A década de 1970 é simbólica para o cinema brasileiro, ainda que em meio ao regime militar não se pode negar que é um momento de pujança do cinema nacional nas salas de exibição, que na época atingem seu auge, contando com 3.276 salas em 1975² e com a fatia de mercado do filme nacional se aproximando de 1/3 de todo o mercado cinematográfico (SIMIS, 1996), impulsionado pelo grande número de salas e pela distribuidora da Embrafilme.

No fim dos anos 1980 e início dos 1990 temos uma brusca diminuição do número de salas de exibição no país, chegando a apenas 1.033 salas em 1995³. A retomada do número de salas acompanha a retomada do cinema brasileiro, que aos poucos se reergue após sua quase morte com as políticas do governo Collor. Se

1. Mestrando do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFF. Email: adillepri@gmail.com

2. Ancine. Dados de Mercado – Exibição <disponível em <http://oca.ancine.gov.br>> Acesso em 09/09/2015.

3. Ibidem

aproximando do final dos anos 1990 temos a chegada do *multiplex* no Brasil, com a abertura da primeira sala do grupo Cinemark, hoje líder de mercado. O *multiplex* caracteriza-se da seguinte forma:

O multiplex, como é conhecido um cinema que se compõe de 6 salas ou mais, já era uma realidade mundial e inclusive brasileira quando a Cinemark, primeira empresa de origem estrangeira a entrar no mercado da exibição no Brasil, constrói aqui, em São José dos Campos, em 1997, um cinema de mais de 6 salas. (SOBROSA, 2011, p. 10)

Nesse sentido podemos pensar neste processo de aumento do número de salas no país a partir de 1997 com ressalvas, uma vez que o número de salas aumenta porém elas se encontram concentradas geograficamente em poucos locais e em grandes centros urbanos. Segundo levantamento da Agência Nacional do Cinema (Ancine) mais da metade das salas de exibição do país(1.592) estão em cidades com mais de 500.000 habitantes, em 2013⁴, além disso as regiões Sul e Sudeste concentram mais de 2/3 de todas as salas do país(1.952). Mesmo com o aumento significativo e contínuo do número de salas no país, hoje temos 2.678 salas⁵, é preciso relativizar este número. Ainda que seja mais que o dobro do número encontrado em 1995 se compararmos com a população do país temos um número de cerca de 75 mil habitantes por sala⁶, um número enorme se comparado com a vizinha Argentina que no ano passado contava com cerca de 47 mil habitantes por sala⁷. Enfim, temos hoje no país um quadro, que mesmo melhor que o passado recente, ainda demonstra enorme desigualdade entre regiões.

Para pensarmos a questão da distribuição dos filmes e seu consumo precisamos falar da especificidade da economia da cultura, incluído aí o audiovisual, pois ele é arte e indústria, produto e obra. Nas palavras de Celso Furtado “Sistema de valores, a cultural é da esfera dos fins, e a lógica dos fins escapa ao cálculo econômico em sua versão tradicional.” (FURTADO, 2012, p. 57).

Nesse sentido, é importante pensar o produto, ou obra, audiovisual como algo que tem um valor agregado particular, diferente de outros produtos e manufaturados seu valor vêm de um conjunto de significados que circulam na economia cultural, e que mantém seu valor independente da ação do tempo, ou por causa dela.

Para este trabalho pretendo fazer uma análise da relação do Estado com a atividade cinematográfica e especificamente o setor da exibição em um primeiro momento. Em um segundo momento será realizado um estudo de caso de duas iniciativas específicas, uma de cada país, analisando-as a partir do prisma do *policy making*.

Acredito que os dois países possuem uma dinâmica política parecida no que tange a questão da cultura, e os governos progressistas de ambos operam de forma similar. No entanto o governo argentino, com relação específica a questão da difusão e acesso ao cinema e audiovisual é mais ousado em suas formulações de políticas públicas e mais bem sucedido em de fato garantir a possibilidade deste acesso a regiões periféricas, com relação ao cenário nacional, e a presença do filme argentino nestes espaços.

O estado e o mercado de cinema e audiovisual na Argentina e no Brasil

Para pensar os programas estatais neste trabalho é importante dialogar com as teorias de *policy making*. Política pública está ligada em geral a uma iniciativa governamental que objetiva alcançar um público alvo, para sanar uma insuficiência ou ampliar direitos. (FREY, 2000). Celina Souza, diz em seu artigo “Políticas Públicas: uma revisão da literatura” que

4. Ibidem

5. Ibidem

6. Ibidem

7. Elaborado pelo autor. Dados do INCAA – Anuário 2013 <disponível em: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2013.pdf> Acesso em 09/09/2015.

A política pública envolve vários atores e níveis de decisão, embora seja materializada através dos governos, e não necessariamente se restringe a participantes formais, já que os informais são também importantes” (SOUZA, 2006, p. 36).

Sobre as políticas culturais especificamente Lia Calabre, em seu artigo “Gestão cultural municipal na contemporaneidade” (2009) as define:

As políticas culturais são definidas pelos estudiosos e analistas como intervenções realizadas pelo Estado e pelas instituições civis, cujo objetivo é o de satisfazer às necessidades culturais locais. CALABRE, 2009, p. 80)

Nesse sentido então, é importante notar diferenças no modo como se organizam os aparatos de fomento e regulação do cinema e audiovisual nos dois países na atualidade. Com relação ao Brasil temos a criação da Ancine em 2002, através da medida provisória nº 2.228-1 de 2001. A Ancine, sendo agência reguladora, tem um espectro bastante amplo de suas atribuições. No artigo 6º de sua criação estão definidos:

promover a cultura nacional e a língua portuguesa mediante o estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional em sua área de atuação; promover a integração programática, econômica e financeira das atividades governamentais relacionadas à indústria cinematográfica e videofonográfica; aumentar a competitividade da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional por meio do fomento à produção, à distribuição e à exibição nos diversos segmentos de mercado; promover a autossustentabilidade da indústria cinematográfica nacional visando o aumento da produção e da exibição das obras cinematográficas brasileiras; promover a articulação dos vários elos da cadeia produtiva da indústria cinematográfica nacional; estimular a diversificação da produção cinematográfica e videofonográfica nacional e o fortalecimento da produção independente e das produções regionais com vistas ao incremento de sua oferta e à melhoria permanente de seus padrões de qualidade; estimular a universalização do acesso às obras cinematográficas e videofonográficas, em especial as nacionais; garantir a participação diversificada de obras cinematográficas e videofonográficas estrangeiras no mercado brasileiro; garantir a participação das obras cinematográficas e videofonográficas de produção nacional em todos os segmentos do mercado interno e estimulá-la no mercado externo; estimular a capacitação dos recursos humanos e o desenvolvimento tecnológico da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional; zelar pelo respeito ao direito autoral sobre obras audiovisuais nacionais e estrangeiras. (LEITÃO, 2012, p. 13)

A Ancine mesmo assim tem uma certa confusão com as atribuições da Secretaria do Audiovisual do Min. da Cultura, e de fato promove algumas ações de fomento que em teoria estariam fora do escopo de uma agência reguladora. A Ancine também coordena o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e em parceria com o BNDES o programa “Cinema Perto de Você”, do qual tratarei com mais detalhe a frente.

Já o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), órgão de fomento e regulação argentino, é criado em um contexto diferente, e opera de forma bem diversa da Ancine, não sendo apenas uma agência reguladora:

O Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), criado em 1994, é um órgão autárquico que depende da Secretaria de Cultura e dos meios de comunicação da Nação Argentina e do governo da Argentina. Suas Funções, segundo estabelece a lei 17.741 (a chamada lei do cinema criada em 1957), seria fomentar e regular a atividade cinematográfica da Argentina em todo o território do país e no exterior, quando a produção for argentina ou de coprodução. Em suas relações com terceiros, a atividade industrial e comercial do INCAA está regida por um direito privado. (LEITÃO, 2012, p. 14)

Ainda que a Argentina estivesse inserida em um processo similar ao do Brasil nos anos 90, aquele dos governos neoliberais, o seu órgão de regulação e fomento ao cinema e audiovisual não se formou enquanto agência reguladora, e sim uma autarquia, de direito privado.

Se dá uma diferença grande no que tange ao modelo de financiamento das obras, entre o INCAA e a Ancine. No caso brasileiro o principal modelo de fomento é o do incentivo fiscal, através da Lei do Audiovisual de 1993, onde a Ancine atua apenas como fiscalizadora do processo, avaliando os projetos e os autorizando a captar recursos junto as empresas, ainda que o FSA seja organizado de forma diferente com recursos provenientes de fontes diversas e forma de aplicação particular.

Os recursos que compõem o Fundo Setorial do Audiovisual são oriundos do Orçamento da União e provêm de diversas fontes, principalmente da arrecadação da CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, e de receitas de concessões e permissões, principalmente o FISTEL – Fundo de Fiscalização das Telecomunicações. (<http://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/fonte-de-receitas>)

Já o INCAA organiza tanto as formas de receita, como a forma de fomento de uma maneira bem diversa da brasileira, feita pela Ancine.

As principais características do modelo de fomento são: um fundo de créditos e subsídios para a produção de longas e curtas-metragens e cotas de tela de proteção ao filme nacional. A respeito do sistema de fomento é importante também enfatizar que o Fundo de Fomento recebe 10% do valor proveniente de toda a bilheteria do mercado de cinema na Argentina, de todos os filmes que foram exibidos, não importando qual a nacionalidade do filme. Além disso, são recolhidos uma porcentagem dos aportes que as emissoras de TV arrecadam com a publicidade exibida nas programações. (LEITÃO, 2012, p. 15)

A forma como atuam os organismos de regulação e fomento do cinema e audiovisual nos países evidenciam diferenças na conceituação da relação do Estado com a atividade cinematográfica e audiovisual, principalmente com relação ao fato de que a Ancine não regula o mercado de TV aberta e o INCAA sim, mas ao mesmo tempo temos resultados similares no que tange à fatia de mercado do cinema nacional nos dois países mas muito diferentes com relação ao setor da exibição. O filme nacional tem participação na fatia de mercado de cerca de 17% na Argentina em 2014⁸, e cerca de 12,3% no Brasil no mesmo ano⁹. No entanto com relação a exibição temos larga vantagem da Argentina, que conta com um número maior de salas por habitante como já mencionado anteriormente porém sofre com concentração de salas em algumas províncias, assim como no Brasil, contando com 22% das salas apenas na Grande Buenos Aires¹⁰.

Espacios INCAA e Cine Carioca – estudos de caso

No caso do Brasil tratarei do circuito Cine Carioca, de posse da RioFilme, empresa pública municipal, mas operado pela iniciativa privada. Já no caso argentino o exemplo é o programa *Espacios INCAA*, que é uma rede de salas de cinema operadas em parcerias público-privadas, ou público-público no caso de iniciativas de governos locais, que termina o ano de 2014 com 55 salas espalhadas por todo o território nacional.

A Rio Filme categoriza sua rede de exibição, com sua primeira sala inaugurada em 2011 no Complexo do Alemão, com 2 complexos de cinemas, dessa forma:

8. INCAA – Anuário 2014 <disponível em: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2014.pdf > Acesso em 09/09/2015

9. Ancine – Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro <disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Anuario_Estatistico_do_Cinema_Brasileiro_2014.pdf > Acesso em 09/09/2015

10. INCAA – Anuário 2014 <disponível em: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2014.pdf > Acesso em 09/09/2015

A rede CineCarioca se constitui em um espaço de garantia dos direitos culturais e integra a política da RioFilme de democratização do acesso a bens culturais através dos cinemas de bairro. Como equipamento dedicado ao lazer, à arte e ao pensamento, o cinema se desdobra na reestruturação urbana do entorno e funciona como âncora na construção de uma paisagem mais justa e dinâmica. (<http://www.rio.rj.gov.br/web/riofilme/cine-carioca>)

A rede Cine Carioca é operada pela iniciativa privada na sala do Complexo do Alemão, Cine Carioca Nova Brasília, através da empresa Cine Magic, que cuida da logística das salas, da programação e marketing dos cinemas. O preço dos ingressos no entanto é definido pela RioFilme em diálogo com a empresa que recebe um subsídio mensal da RioFilme a fim de manter o preço do ingresso abaixo do mercado. O subsídio no entanto, segundo a gestora Walerie Gondim, é também “(...) pro ingresso e para as despesas administrativas, pagamento de pessoal.” (GONDIM, 2015). Já a sala Cine Carioca Méier, inaugurada em 2013, é operada pelo Grupo Severiano Ribeiro, segundo maior exibidor do país¹¹. No site do Imperator – Centro Cultural João Nogueira lê-se “A operação do Cine Carioca Méier é realizada pelo Grupo Kinoplex/Severiano Ribeiro. Os preços, programação e horários não são definidos pela gerência do Imperator - Centro Cultural João Nogueira.”¹²

Eduardo Paes – prefeito do Rio à época da inauguração – em notícia no site da prefeitura do Rio destaca-se a seguinte fala do prefeito “Essa sala é sensacional, de alto padrão. É importante que as pessoas saibam que as áreas carentes também merecem serviços de qualidade. E é isso que faremos sempre. Serviço de alto nível para todos”.¹³ O Cine Carioca Nova Brasília vai figurar também na campanha para reeleição de Eduardo Paes em 2012, um vídeo no *You Tube* traz imagens do cinema e depoimentos de moradores que comemoram os baixos preços e a proximidade de casa.¹⁴

Já o programa *Espacios* INCAA surge em 2004, e é uma política nacional de articulação de novos espaços exibidores, a fim de garantir o acesso a sala de cinema para regiões mais periféricas, a nível nacional, e fortalecer o cinema argentino. O próprio INCAA define o programa da seguinte forma, elencando alguns de seus objetivos como:

Garantir a exibição das produções cinematográficas argentinas(...) recuperar o cinema como um empreendimento comercial/cultural, formar espectadores críticos, socializar o acesso ao cinema, recuperar o cinema como um espaço social de relaxamento, formação de identidade nacional, respeito pela diversidade e promoção cultural, facilitar o encontro do realizador audiovisual e o público. Para ele, conjuntamente com organismos municipais, provinciais e do terceiro setor se inaugurarem ou reabrirem salas cinematográficas que estão em condições de funcionar, fornecendo assessoramento técnico e segundo o caso equipamento de imagem ou som. A continuidade se fornece com a programação mensal dos filmes, a planificação de atividades especiais e a difusão na imprensa. (INCAA, 2015)¹⁵

Ainda sobre o funcionamento do programa é importante ressaltar qual o papel do INCAA no processo, que fica claro na convocatória lançada pelo instituto em 2012 que o objetivo é “(...)orientar recursos econômicos, técnicos e humanos para fomentar projetos de salas exibidoras de cinema através de um trabalho articulado entre o INCAA e os responsáveis locais dos mesmos” (ARGENTINA, 2012, p. 2).¹⁶ Ou seja, tem-se uma

11. Ancine. Dados de Mercado – Exibição <disponível em <http://oca.ancine.gov.br>> Acesso em 09/09/2015.

12. <disponível em: <http://www.imperator.art.br/programacao/cinema/cinecarioca-meier-1727.html> acesso em 19/09/2014>

13. <disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=1406195> acesso em 19/09/2015>

14. <vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xwLcNDPCD-M> acesso em 19/09/2015>

15. Tradução livre de: “Garantizar la exhibición de las producciones cinema-tográficas argentinas, incluidas las de estreno comercial, paso digital o menores y cortometrajes en todo el territorio nacional; Recuperar el cine como un emprendimiento comercial / cultural; Formar espectadores críticos; Socializar el acceso al cine; Recuperar el cine como un espacio social de esparcimiento, formación de identidad nacional, respeto por la diversidad y promoción cultural; Facilitar el encuentro del realizador audiovisual y el público.” <disponível em: <http://ant.incaa.gob.ar/castellano/index.php>> Acesso em 19/09/2015

16. Tradução livre de: “(...) orientar recursos económicos, técnicos y humanos para fomentar proyectos de salas exhibidoras de cine a través de un trabajo articulado entre

parceria, seja com organizações da sociedade civil, empresas exibidoras ou governos locais, a fim de abrir ou reabrir salas de cinema, com foco na promoção da cultura nacional através do filme argentino e da fruição cultural dos moradores da área.

Lucas Verduga Santillán em seu artigo “Red de espacios INCAA: recursos tecnologia y gestión cultural” aponta do que se trata a realização do programa “O que motivou o programa é evidente: de que serve uma política de fomento a produção cinematográfica nacional se não se conta com espaços para exibição?” (SANTILLÁN, 2012, p. 3).¹⁷ Isso é o que se pode chamar do gargalo do cinema, no Brasil é muito claro isso quando vemos o número de títulos que não chegam as salas de cinema a cada ano, a falta de política da parte do Estado para o setor da exibição é sentida neste processo. Ainda que a nível nacional tenha-se uma política da Ancine para o setor, chamada Cinema Perto de Você, que é definido da seguinte forma:

O Programa CINEMA PERTO DE VOCÊ foi criado para ampliar o mercado interno de cinema e acelerar a implantação de salas em nosso país. Gerenciado pela ANCINE em parceria com o BNDES, agente financeiro das linhas de crédito e financiamento do programa, e com a Caixa Econômica Federal, agente financeiro do projeto Cinema da Cidade, o Cinema Perto de Você fortalece as empresas do setor e estimula sua atualização tecnológica, facilitando o acesso da população às obras audiovisuais por meio da abertura de salas em cidades de porte médio e bairros populares das grandes cidades. (ANCINE, 2015)¹⁸

O programa no entanto segue a linha do incentivo fiscal, que reina no setor da produção também, ou seja, dá recursos, crédito a juros baixos, desoneração de impostos, mas delega ao mercado o planejamento e operação das salas de cinema, mesmo que orientando os espaços e regiões onde podem ser realizadas ações com apoio do programa.

O *Espacios* INCAA conta com salas nas mais diversas localidades e províncias da Argentina, conforme informa o Anuário 2014 do INCAA em seu informes de salas de exibição. Mas o que chama atenção é que a programação é feita pelo próprio instituto, priorizando filmes argentinos e ibero-americanos. Conforme evidenciado no Anexo I, número 19 da Resolução N° 888/2008 do INCAA “19. A programação do *Espacio* INCAA consistirá em filmes do cinema argentino e ibero-americano e será confeccionada pela Coordenação de *Espacios* INCAA, atendendo a possíveis sugestões que com a correspondente antecedência efetue o exibidor” (ARGENTINA, 2008).¹⁹

É interessante também que a Coordenação do *Espacios* lança periodicamente uma convocatória para distribuidoras fazerem proposta de exibição de filmes nas salas da rede,²⁰ abrindo espaço assim para que pequenas e média distribuidoras com carteiras de filmes menos comerciais possam exhibir as obras que adquirem.

De fato a política desenvolvida pelo instituto argentino trata-se de uma ação mais bem estruturada a nível nacional do que o programa Cinema Perto de Você, e a rede Cine Carioca, que mesmo que a nível municipal trata-se de uma política interessante e que pode se beneficiar da experiência de rede que a política dos *Espacios* já coloca em prática, mesmo com suas deficiências é altamente eficaz e interessante.

As políticas que analisamos aqui tem um trunfo fundamental, que é facilitar o acesso aos bens culturais, em maior ou menor medida, de forma mais ou menos coordenada. Ana Rosas Montecón no entanto, em seu artigo “Consumos” (2009) argumenta que ainda que a questão de franquear o acesso as obras seja fundamental uma política cultural bem sucedida não deve se findar aí.

el INCAA y los responsables locales de los mismos.”

17. Tradução livre de: “Lo que motivó el programa es evidente: ¿de qué sirve una política de fomento a la producción cinematográfica nacional si luego no se cuenta con espacios para su exhibición?”

18. <disponível em: <http://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/o-que-e-o-programa>> Acesso em 19/09/2015

19. Tradução livre de: “La programación del Espacio INCAA consistirá en películas de cine argentino e iberoamericano y será confeccionada por la Coordinación de Espacios INCAA, atendiendo posibles sugerencias que con la correspondiente antelación efectúe el exhibidor;”

20. <disponível em: <http://www.leedor.com/contenidos/cine/convocatoria-abierta-a-exhibir-en-los-espacios-incaa> acesso em 19/09/2014>

O problema com focalizar exclusivamente no acesso é que isso só ataca a primeira parte do problema, a do contato com os bens e ofertas culturais, que não é suficiente por si só para gerar um aproveitamento pleno das potencialidades da oferta e nem para fundar uma inclinação duradoura sobre a prática cultural. (...) Para passar da camada primária dos sentidos que podemos discernir sobre a base da nossa experiência existencial, precisamos contar com a competência artística, um conjunto de códigos que nos permite decifrar e desfrutar as mensagens da obra e situar cada elemento no jogo das divisões e subdivisões de gêneros, épocas, maneiras, autores, etc. (MONTECÓN, 2009, p. 97)²¹

A reflexão de Montecón nos parece bem certa, mas decifrar o conjunto de códigos de uma obra de arte não apenas serve para situá-la em um jogo de características estéticas, mas também para a compreender em um contexto social e político. Celso Furtado também traz uma reflexão interessante quanto a questão da política de acesso à cultura quando diz:

A política cultural que se limita a facilitar o consumo de bens culturais tende a ser inibitória de atividades criativas e a impor barreiras à inovação. Em nossa época de intensa comercialização de todas as dimensões da vida social o objetivo central de uma política cultural deveria ser a liberação das forças criativas da sociedade. (...) Trata-se, em síntese, de defender a liberdade de criar, certamente a mais vigiada e coadada de todas as formas de liberdade. Portanto, uma verdadeira política cultural terá de ser conquistada e preservada pelo esforço e vigilância daqueles que creem no gênio criativo de nossa cultura. (FURTADO, 2012, p. 41)

Então, a liberação do potencial criativo deve ser um norte a se perseguir quando falamos de política cultural, se deseja-se transformar a realidade a partir da cultura e da arte.

Considerações finais

A intervenção do Estado na atividade cinematográfica e audiovisual na Argentina e no Brasil possui uma série de interseções, principalmente no campo da produção. No setor da exibição no entanto há similaridades e apontamentos parecidos, a preocupação com o número de salas e o acesso a elas por regiões mais periféricas a nível nacional é um deles, porém as iniciativas do órgão de regulação e fomento da Argentina nesse sentido são mais ousadas e estruturais, com uma participação mais ativa da parte do Estado.

Nesse sentido a garantia do acesso a cultura, enquanto é uma etapa primordial de uma política cultural que promova a cidadania e o desenvolvimento social, não deve ser o fim do processo, há de se ir além.

Referências

ANCINE. **Programa Cinema Perto de Você**. <disponível em: <http://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/o-que-e-o-programa>> Acesso em 19/09/2015

ARGENTINA. **INCAA – Anuário 2013** <disponível em: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2013.pdf> Acesso em 19/09/2015.

21. Tradução livre de: "El problema con focalizarse exclusivamente en el acceso es que esto sólo ataca la primera parte del problema, la del contacto con los bienes y ofertas culturales, que no es suficiente por sí solo para generar un aprovechamiento pleno de las potencialidades de la oferta ni para fundar una inclinación duradera hacia la práctica cultural. (...) Para pasar de la capa primaria de los sentidos que podemos discernir sobre la base de nuestra experiencia existencial, necesitamos contar con la competencia artística, un conjunto de códigos que nos permiten decifrar y disfrutar los mensajes de la obra y situar cada elemento en el juego de las divisiones y subdivisiones de géneros, épocas, maneras, autores, etc."

ARGENTINA. INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES **Resolución N° 888/2008**.

ARGENTINA. **Programa Espacios INCAA: Convocatoria para la apertura o inclusión de salas al circuito Condiciones generales**, 2012 <disponível em: http://espacios.incaa.gov.ar/Convocatoria_Espacios_INCAA_2012.pdf> Acesso em 19/09/2015.

BRASIL. ANCINE - **Dados Gerais do Mercado Audiovisual Brasileiro**, 2013. <disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Dados_gerais_do_mercado_brasileiro_2013.pdf>

FREY, Klaus. **Políticas públicas: um debate conceitual e reflexões referentes a prática da análise de políticas públicas no Brasil**. In Revista Planejamento e Políticas Públicas, n. 21, p. 211-259, Jun de 2000.

FURTADO, Celso. **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Organização: Rosa Freire d'Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2012.

INCAA. **Programa Espacios INCAA. Apresentação**. <disponível em: <http://ant.incaa.gov.ar/castellano/index.php>> Acesso em 19/09/2015.

MONTECÓN, Ana Rosas. **Consumos culturales y ciudadanía en tiempos de globalización**. In MERGIER, Anne Marie. P. 90-99, 2009.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.

SOBROSA, Carla. **A melhor diversão? Para quem? Consumo de cinema no Brasil após a chegada dos multiplexes**. Dissertação de Mestrado – UFF, 2011.

SOUZA, Celina. **Políticas Públicas: uma revisão da literatura** In Sociologias, Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul/dez 2006, p. 20-45.

Identidade nacional e mercado: a modernidade e a pós-modernidade no discurso sobre o nacional em *As Brasileiras*

Adriana Stela Bassini Edral¹
Dilma Beatriz Rocha Juliano²

Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)

Resumo

Pretende-se debater, neste trabalho, sobre os conceitos de identidade e representação, no que tange à identidade nacional, entendendo as noções de sujeito moderno e pós-moderno a partir do objeto de estudo *As Brasileiras*, narrativa seriada produzida pela Lereby e exibida pela emissora Rede Globo em 2013. Tem-se foco no episódio *A Selvagem de Santarém*, que traz o tema do índio na televisão. A partir do seriado, é possível debater as noções de identidade e representação no que tange a identidade nacional, que pode tanto ser percebida como unificada e atrelada ao projeto de nação na modernidade, como pode ser vista como diversa, apresentando a diversidade cultural. Porém, percebe-se que as diferenças e alteridades são bem vindas, mas somente no âmbito do consumo. Longe de terem uma missão política, essas identidades e representações estão disponíveis no que Hall (2014, p.43) chama de “supermercado cultural”.

Palavras-chave: Narrativas Seriadas; Modernidade; Pós-modernidade; Identidade Nacional; *As Brasileiras*.

1. Introdução

A nação pode ser entendida como um sistema de representação cultural, de maneira que indivíduos que nasceram dentro de uma determinada fronteira poderiam ser representados a partir de uma identidade única que caracterizasse uma identidade nacional. Essa identidade, que parece dentro de uma lógica da modernidade, pode ser questionada quando se pensa na noção de um sujeito descentrado: se o capitalismo está no caminho da multinacionalidade, ao indivíduo cabe consumir aquilo com o que se identifica e, por isso, o indivíduo constituído de múltiplas identidades acaba por ser mais lucrativo para uma lógica de consumo.

Esse trabalho propõe, portanto, um debate sobre os conceitos de identidade e representação, no que tange à identidade nacional, entendendo as noções de sujeito moderno e pós-moderno, a partir do objeto de estudo *As Brasileiras*, com ênfase no episódio *A Selvagem de Santarém*. *As Brasileiras* é uma narrativa seriada produzida pela Lereby e exibida pela emissora Rede Globo em 2013.

2. Identidade e mercado: um projeto de nação brasileira

A ideia de nação surge a partir do século XVIII como necessidade para afirmar a organização política dos Estados em formação, que, além de demarcar fronteiras por meio de instituições culturais (OLIVEN, 1992), também se constitui a partir da lógica da *representação* (HALL, 2014, p.30). Além das instituições culturais – como

1. Mestre em Ciências da Linguagem pela UNISUL, Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: edral.adriana@gmail.com.

2. Doutora em Literatura Brasileira e Teoria Literária pela UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: dilma.juliano@unisul.br.

um sistema educacional nacional, por exemplo –, a noção de nação é capaz de produzir sentidos que promovem uma unicidade entre os cidadãos de uma mesma sociedade, como, por exemplo, o sentimento de que há muito em comum entre eles e todos os membros da “nação”, mesmo que os indivíduos não se conheçam (ANDERSON, 2008, p.32). É essa uma das características que faz com que Benedict Anderson (2008) considere a nação uma comunidade imaginada. Assim, essa forma moderna cultural³ é capaz de produzir sentidos com os quais os “pertencentes” a um conjunto de símbolos se identifiquem e reforcem seu pertencimento nacional.

Hall (2014) trata a cultura nacional como um discurso, que é “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (p. 31). A tradição e o culto ao passado (OLIVEN, 1992), podem ser relacionados a uma narrativa que conta a nação para o sujeito. A partir dessa mesma lógica, é possível entender por que Hall (2014) propõe um pensamento sobre uma narrativa da nação. Essa narrativa é recontada e controlada; está presente na cultura popular, na literatura, na cultura de massa e em diversos outros símbolos e rituais nacionais que compõem discursos que dão sentido à nação. De acordo com Hall, essa narrativa dá “significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após a nossa morte” (2014, p. 31).

Sob a perspectiva da nação como uma comunidade imaginada e como uma narrativa, o conceito de nação pode ser insuficiente para definir um povo, justamente porque a nação está dentro de um projeto de modernidade que, a princípio, se faz excludente e homogeneizador. Ora, mas como a nação poderia ser um conceito definitivo e fixado se a própria modernidade é paradoxal?

O entendimento da modernidade como um paradoxo é, para Compagnon (1996, p.9), iniciado no momento em que a modernidade, aos olhos da burguesia, se tornou uma tradição:

Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição. Mas uma tradição da ruptura não é, necessariamente, ao mesmo tempo um negação da tradição e uma negação da ruptura?

Em sua pesquisa, Compagnon (1996) mostra uma relação muito forte entre o que se chama de verdadeira arte dos produtos culturais. Para o autor, enquanto o novo da mercadoria se embasa na surpresa, no sentido de que o novo apreciado pelo burguês não está tão relacionado à novidade histórica quanto à novidade anedótica – e, aqui, entende-se que o novo apresentado na mercadoria pode ser o arcaico relido e configurado para o mercado –, o novo da arte “verdadeira” não estaria se utilizando de uma aparência do novo, ou melhor, uma renovação técnica dentro do mesmo gênero narrativo⁴?

As leituras dos movimentos de vanguarda pautados em referências arcaicas, que começaram a ter mais abertura teórica e de pesquisa nos anos de 1980⁵, são também estudadas por Garramuño (2009). Seu texto, que fala especificamente sobre o tango e o samba para esclarecer seu pensamento sobre a modernidade, denuncia as problemáticas no que tange à nacionalização e à modernização da cultura latino-americana:

3. Hall e Anderson concordam com a nação como uma forma moderna: Hall (2014, p.30) afirma: “A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional”. E Anderson (2008) partilha da mesma concepção: “A realeza organiza tudo em torno de um centro elevado. Sua legitimidade deriva da divindade, e não da população, que, afinal, é composta de súditos, não de cidadãos. Na concepção moderna, a soberania do Estado opera de forma integral, terminante e homogênea sobre cada centímetro quadrado de um território legalmente demarcado” (p.48).

4. A questão que aqui se coloca está relacionada à paradoxal utilização do arcaico pelos pensadores do modernismo artístico. Um dos exemplos que mais explicam essa relação ambígua entre o arcaico e o novo é quando Compagnon utiliza o processo de criação de Mondrian. Suas obras, altamente futuristas, remetem a uma explicação, escrita pelo próprio artista, de que suas obras possuem caráter místico e, para Compagnon, isso “nos parece, retrospectivamente, em completa harmonia com o racionalismo e o funcionalismo do começo do século XX” (COMPAGNON, 1996, p. 71).

5. Hernandez (2010, p.33), ao falar sobre os novos métodos de pesquisa para desmistificar informações incorporadas pela academia como “verdades” no que se refere à crítica sobre os movimentos modernistas, diz: “A nova abordagem historiográfica não só permitiu resgatar artistas que tinham sido relegados a um segundo plano – alguns pela nacionalidade, outros pela fatura (é isso?) de suas obras ou pelo aparente tradicionalismo dos seus temas –, como também enriqueceu com olhar renovado, o estudo dos consagrados”. Rothier e Souza (2014, p.16) também são adeptas dessa posição de hoje no que se refere à possibilidade de revisitar o modernismo longe de uma perspectiva binária: “a legitimação das vanguardas como única maneira de se pensar no novo e no moderno criou limites e barreiras para a compreensão do movimento modernista na sua plena visibilidade e nas suas contradições. As tensões da modernidade poderão ser explicadas pelo diálogo entre vanguarda e tradição à medida que não se privilegia uma em detrimento da outra”.

Trata-se de uma paradoxal – num primeiro olhar, combinação de sentidos entre o primitivo e o moderno, já que, nessas décadas de intensa modernização [1920 e 1930], são precisamente os traços mais primitivos e exóticos que serão enfatizados ao se ressaltar as características nacionais do tango e do samba. (GARRAMUÑO, 2009, p. 13)

Pode-se perceber, no Brasil, principalmente entre os anos 20 e 30⁶, um movimento que une o primitivo e o moderno a partir do momento em que, no Brasil, é justamente um alçar do popular e da cultura brasileira que compõe a modernidade, juntamente com o projeto de nação. Nesse período, a valorização da cultura popular como a “verdadeira” cultura brasileira é um dos traços presentes no projeto de nação, fazendo com que as camadas, até então invisíveis, também se identificassem à brasilidade. Rothier e Souza (2014, p.16) também parecem concordar com esse lugar da modernidade brasileira, cujas delimitações dos cânones modernistas parecem excluir ou, pelo menos não dar o devido valor, aos deslocamentos temporais devidos à heterogeneidade cultural. Para as autoras, “a defasagem temporal e o atraso, longe de se constituírem fatores negativos para o avanço da cultura, são vistos como produtores do novo imaginário latino-americano”.

Ao analisar o movimento modernista no Brasil, Garramuño (2009) entende que a arte sempre foi objeto sujeito à mercantilização. Ela afirma que foi a partir da hibridização e dos conflitos entre o arcaico e o moderno, que essa modernidade tardia trazia ressignificações em relação ao arcaico e ao local para um projeto de modernização urbana, tecnológica, industrial e de unificação de um produto nacional. Rothier e Souza (2014, p.14) também explicam:

como a exigência de desenvolvimento coincidiu com a constituição do Estado moderno, alguns rumos da arte nova tomaram a si a incumbência de delinear os traços característicos da cultura nacional. Em vez da pátria ideal que os escritos propunham à sua nação (recentemente unificada ou tomada autônoma) durante o século XIX romântico, buscava-se, no pragmático e questionador século XX, avaliar a ordem sociocultural vigente no país e indicar a revisão de rumos e a radicalização de propósitos.

O que se tem como modernidade no Brasil está mesclado em relações entre a historiografia oficial de uma nação unificada por um projeto rumo à modernidade tecnológica e urbana e as manifestações artísticas que traziam à luz a vida rural, o anônimo do sertão e da roça, mesclando, se não fragmentos, diferentes identidades que passariam a compor a memória do nacional. E a importância disso é o início de uma trajetória que traz a cultura como mercadoria, o que é fator decisivo para a construção da identidade nacional pela qual o Brasil passa a partir dos anos 20:

trata-se da intensiva mercantilização pela qual passará a cultura durante esses anos, associado às dramáticas consequências tanto para as linguagens artísticas, como para a construção de uma identidade nacional (GARRAMUÑO, 2009, p. 107).

A relação entre os bens culturais e a arte no país eram muito próximas. Se o universo artístico da Europa moderna dos anos 20 se encontrava na crítica à industrialização dos bens simbólicos, como ressalva Adorno (1985) à indústria cultural, no Brasil não há tanta diferenciação entre a arte como autônoma e a produção dos bens culturais. Utilizando a televisão como exemplo, Ortiz (1988, p.29) mostra que “um grupo de pessoas marcadas por interesses da área ‘erudita’ se volta, na impossibilidade de fazer cinema, para a televisão e desenvol-

6. Garramuño se atém à modernidade brasileira a partir dos anos 20 e 30. Porém, é importante perceber que os esforços para que o Brasil fosse percebido por seu povo como uma nação começou a partir da proclamação da independência no país, em 1822. Até 1889, o Brasil imperial iniciava suas tentativas de unificação da nação a partir da unificação das terras. O sentimento de pertencimento a uma nação, como a identidade nacional, não era presente entre os povos, a ver pelas severas lutas de cunho separatista que ocorreram entre 1831 e 1840, como a Sabinada e o movimento Farroupilha, cuja premissa era o sentimento de pertencimento local e não nacional. Foi somente a partir dos conflitos com países da fronteira, como a Guerra do Paraguai, em 1864 a 1870, que símbolos nacionais – como a bandeira e o hino nacional, bem como a figura de um imperador – foram inseridos no projeto de unificação da nação. A partir dos anos de 1900, com os movimentos modernistas e com os eventos que se seguem, que o país começa a ganhar, por parte do povo, um sentimento de identidade nacional a partir da mercadorização dos símbolos nacionais.

ve o gênero do teleteatro”, o que desenvolve no Brasil a dramaturgia voltada para a televisão: a teledramaturgia. Enquanto o autor percebe algo de positivo nesse fenômeno na televisão brasileira, que é a possibilidade de dar espaço para determinados grupos culturais em algumas situações usufruírem da ficção, por outro lado o autor percebe a dependência de uma lógica capitalista por parte dos intelectuais que se utilizam da televisão para fazer “arte”, trazendo, assim, contornos acríticos para as produções culturais.

Percebe-se, então, como o capitalismo é sempre ponto de debate quando se fala em produção cultural; e esses bens simbólicos, que fazem parte dos símbolos da memória da nação, parecem estar sempre interpelados pela base capitalista de produção.

Se o capitalismo está no caminho da multinacionalidade, ao indivíduo cabe consumir aquilo com o que se identifica e, por isso, o indivíduo constituído de múltiplas identidades acaba por ser mais lucrativo para uma lógica de consumo. Isto é, diante de um suposto apagamento de alta e baixa cultura e da emergência da cultura comercial, pode-se entender o descentramento do indivíduo como parte de uma lógica pós-industrial e pós-moderna? O pós-moderno, seria, então, uma afirmação do capitalismo como uma dominante?

Sendo assim, que sentidos, para esse indivíduo do consumo e descentrado, os símbolos nacionais podem construir? Pensa-se no objeto de estudo *As Brasileiras* inserido no debate sobre a identidade nacional. Como é contada a narrativa da cultura brasileira e como essa narrativa pode estar inserida na perspectiva pós-moderna, se está? Partindo da premissa de que, uma vez *mercadorizados*, os símbolos culturais estão dentro de uma lógica da *representação* da brasilidade, como esses símbolos estão presentes no objeto *As Brasileiras*?

3. A Selvagem de Santarém e a representação da nação

Para Sperber (1991), quando se fala de identidade e de representação, fala-se da sociedade e de sua aparição nas artes (para ela, a criação literária). Assim, discutem-se aqui quais são as tentativas de representações que o seriado *As Brasileiras* propõe. Partindo da dificuldade da representação que realize um “reflexo fiel” da sociedade, tem-se a questão que a autora traz: “resta saber se a representação representa a realidade, ou a imagem que dela se faz” (SPERBER, 1991, p.74). Quais imagens são apresentadas em *As Brasileiras*? Numa primeira visada e na perspectiva do mercado, parece que as personagens são reduzidas a estereótipos já conhecidos pelos espectadores da produção da indústria cultural.

Uma possibilidade de análise vem do episódio *A Selvagem de Santarém*. A história se inicia um pouco diferente dos outros episódios: quem parece ser o protagonista é um homem, Diogo, um produtor que, ao ganhar um prêmio por seu filme, decidiu usar o dinheiro do prêmio para produzir um documentário e, assim, procura pela floresta amazônica provas da existência das amazonas antropófagas. A cena explica a trama para o espectador: Diogo encontra um desenho de uma cobra entalhado na árvore, desenho esse que, na diegese, é o símbolo da tribo das amazonas. Durante a cena, o protagonista, ao encontrar a margem do rio, se depara com a índia amazona saindo do rio.

Primeiro, é interessante perceber que esse é o único episódio em que a “brasileira representada” não é a personagem principal do episódio. Isso pode ser consequência do discurso sempre marginal sobre o índio, em que o branco e o cristão sempre são colocados como ponto de referência. A personagem feminina faz parte de uma tribo cuja lenda é a de índias canibais⁷. Na tribo desse episódio, as índias *caracunamaí* são antropófagas e comem a carne do homem após terem relações sexuais. A índia é representada por meio dos símbolos conhecidos pelo espectador: cabelos longos e escuros, pele vermelha, com adornos de flores em seus cabelos. Seu corpo está coberto nas partes mais íntimas e seu rosto era decorado com linhas vermelhas no rosto, como uma pintura indígena feita com urucum. Na cena, a índia carregava uma lança adornada com penas. A imagem que representa a índia no episódio não parece ser fiel a algum tipo de pesquisa antropológica ou etnográfica:

7. As lendas sobre as amazonas são muitas; há indícios de lendas sobre as amazonas na mitologia grega e, no Brasil, ela tem como foco índias guerreiras que, ao engravidarem de um homem, elas o matavam e continuavam a viver em uma sociedade exclusivamente feminina.

a índia do episódio mais parece se aproximar da imagem da índia promovida pelo discurso dominante e incorporado pela indústria cultural⁸.

Garramuño, quando estuda a presença do “selvagem” na modernidade brasileira, mostra que, mesmo quando o selvagem é apresentado de maneira negativa ou positiva⁹, ele está presente a partir do deslocamento:

É o deslocamento que, juntamente com o estar deslocado, com signos positivos e negativos, parece marcar não apenas uma figura da modernidade brasileira, mas especialmente um programa de produção dessa modernidade no território brasileiro (GARRAMUÑO, 2009, p.207).

A presença do índio na literatura proposta no indianismo no século XIX, que “supunha a ‘reconstrução’ de um passado mítico” (GARRAMUÑO, 2009, p.206), bem como na literatura do século XX, que “implica uma mudança que se orienta em direção ao futuro” (p.206) parece funcionar como uma figura deslocada do cenário, onde se percebe uma permanente diferença entre o urbano e o primitivo. Assim, além de perceber que o primitivismo é uma marca da cultura brasileira em seu processo de modernização, percebe que sua função na modernidade brasileira está para além da proposta de uma construção de uma identidade nacional, mas, também, para a construção de uma modernidade nacional¹⁰, uma modernidade diferente daquela europeia, uma modernidade “fora de lugar”. Mas aqui é importante ater-se ao fato de que, longe de ser um ato político, o índio na televisão não está presente para discutir seu lugar numa certa centralidade. Pelo contrário; seu deslocamento encontrado na literatura modernista sempre supôs a presença de um civilizado e isso parece ter servido de base para o índio “representado” na televisão, este esvaziado de alteridades e preenchido com símbolos já “conhecidos” pelos espectadores para que haja uma imediata identificação do símbolo com o que sabe sobre o que é ser um índio. Assim, a abordagem sobre o que índio parece se restringir ao que já se convencionou como a imagem do índio brasileiro a partir de um discurso dominador, isto é, o índio sob os olhos do “branco civilizado”. Tem-se o estereótipo do índio na televisão, apresentados por elementos como a pintura do corpo, no rosto, os verbos na fala do índio sem conjugação e, também, a “prática canibal” como aqueles tão recorrentemente utilizados pelo audiovisual.

O personagem documentarista Diogo vai atrás da índia, que some pelas águas. Ao reencontrá-la, a vê seminua, de costas, exibindo o símbolo de sua tribo. Ver o símbolo nas costas da índia anuncia seu pertencimento à tribo que Diogo procurava. Ao ver que a índia mergulhava novamente na água, ele decide fotografá-la. Ele entra na água e se aproxima da índia. O narrador da série, de maneira irônica, explica os sentimentos de Diogo:

Quando ele viu aquela pintura, achou que merecia um documentário de cada região da geografia dela. Diogo percebeu que Araí [que é o nome da índia somente agora apresentado ao espectador], era a prova da existência de Deus. E como um bom cristão, começou a catequese e o esforço civilizatório. Mas acabou educando mal a menina da selva.¹¹

Na cena em que Araí está se banhando no rio, percebe-se referências sobre a índia selvagem de Gilberto Freyre (2006): “doidas por um banho de rio onde se refrescasse sua ardente nudez [...] (p. 71). É possível perceber, na primeira cena em que a Selvagem de Santarém aparecer, a imagem que será feita dela: a índia ardente e selvagem que encantaria o branco, ou os ““Caraíbas” gulosos de mulher” (p.71).

8. É possível perceber os mesmos elementos nas fantasias à venda nos carnavais, bem como em novelas da Rede Globo, como pode ser percebido no programa do Vídeo Show disponível em: <http://globo.com/rede-globo/video-show/v/video-show-relembra-os-indios-da-tv/1371121/>. Acesso em: 01 de abril de 2015.

9. Garramuño (2009) mostra as diferenças da presença do índio como selvagem na fala de Olavo Bilac como negativa: “Na citação de Bilac [ver p.207], o postulado da deslocação é claro: é o ‘carroção naquele amplo boulevard’, em que não apenas o carroção naquele está fora de lugar no boulevard, mas é também o próprio significante boulevard que aparece na escrita como marca de algo proveniente de outro espaço – outra língua – perceptível no uso do itálico” (p.207). A autora também traz, em seu texto, expressões do primitivo como algo positivo, como considera a literatura de Gilberto Freyre.

10. Muitas obras literárias poderiam auxiliar esse debate em novas pesquisas. Dentre elas, cita-se *Macunaíma*, de Mário de Andrade, sob a perspectiva da construção de uma modernidade nacional a partir do indianismo romântico.

11. As citações retiradas do seriado estão colocadas em itálico para diferenciá-las das referências teóricas e críticas.

Enquanto o narrador avisa ao espectador sobre o “esforço civilizatório”, a índia tenta morder as mãos de Diogo, que tira rapidamente sua mão e os dois acabam rindo da situação. Ao perguntar se ela falava a língua dele e se ela era da tribo *Caracunamaí*, ela responde: “*Araí, caracunamaí, Diogo*”. E a índia continua: “*Araí índia criada por branco. Quando tinha 11 anos, Amazonas pegaram Araí. Botaram marca. Araí quer fugir*”.

A história continua: a índia Araí confessa para Diogo que quer fugir da tribo, pois não quer mais “comer homens” e, para isso, Araí precisa da ajuda do documentarista. Durante a conversa, os dois são surpreendidos por outras índias da tribo e Diogo é atingido com uma lança na cabeça. A cena muda para a tribo; Diogo está deitado em uma rede, com a índia Araí a seus pés. A cena é dentro de uma oca. Ao ser avisado por Araí que Diogo seria servido como banquete para as Amazonas, e que ele precisaria *tauré*¹² antes de morrer, o que remete, na diegese, ao ato sexual.

É importante lembrar que o relacionamento de uma índia com um branco não é novidade nos produtos culturais brasileiros. Na época do indianismo, José de Alencar já narrava a história da virgem dos lábios de mel com o português Martim. A relação do branco com a índia faz com que a paixão intensa leve Iracema para o litoral do Ceará. Mesmo que não seja possível dizer que o episódio tem o romance de José de Alencar como inspiração, a relação a ser feita está clara. A história do episódio, até o momento, é quase uma paródia do amor entre a índia e o branco em Iracema.

Diogo, ajudado por Araí, consegue fugir da tribo e de ser morto pelas índias canibais, mas promete voltar para buscar a índia e também salvá-la da tribo. Ao chegar a seu hotel, Diogo é recebido por um colega do documentário. E, assim, o narrador nos avisa:

Chegando à civilização, logo Diogo pensou num pretexto ecológico para ver de novo a sua deusa da selva.

Interessa salientar a presença do “civilizatório” no discurso do narrador. Percebe-se que, no discurso anterior, ele trata a “civilização” e a catequese juntos, como se a educação para o cristianismo fosse o caminho para civilizar o selvagem. No segundo discurso, o narrador trata a volta de Diogo ao hotel como a volta à civilização. A passagem do narrador que avisa que Diogo, “*como um bom cristão, começou a catequese e o esforço civilizatório, mas acabou educando mal a menina da selva*” pode ser uma referência à colonização que, para Freyre, foi marcada primeiramente pelo “colapso da moral católica” (p.178), possivelmente por uma intoxicação do branco em função do “ambiente amoral de contato com a raça indígena” (p.178). O processo civilizatório no episódio tem as referências que reforçam o domínio do branco sob os índios que, “sob pressão moral e técnica da cultura adiantada, esparrama-se a do povo atrasado” (p. 177). A índia selvagem do episódio pertencente a uma tribo considerada lenda, é a minoria que faltava ser dominada pelo branco.

Nas duas passagens apresentada acima, em que o “civilizatório” aparece, percebe-se ainda a presença do discurso dominante: Araí é a selvagem canibal e Diogo é o branco civilizado: a natureza, lugar da cena em que aparece a índia, é seu habitat, desprovido de tecnologia e exuberante elementos exóticos. De maneira dicotômica, o ambiente civilizado é um hotel de luxo, em que os brancos são servidos por empregados que muito parecem descendentes de índios¹³. Nessa perspectiva, o índio, mesmo inserido no ambiente civilizado, não ocupa um “lugar de prestígio” como o do branco. O índio, no hotel, continua fazendo o que os indígenas fazem no discurso dominante: servindo os brancos.

Em relação à índia, uma referência à Gilberto Freyre pode ser percebida. Os elementos descritos pelo autor na construção de uma identidade do índio estão presentes na lança, no “canibalismo [...] colares de dentes humanos, ligaduras decorativas para o corpo, fusos atravessados no nariz, chocalho atada às pernas, pintura elaborada do corpo [...]” (FREYRE, 2006, p.165) e, também, na rede “em que se embalaria o sono ou a volúpia do brasileiro” (p.163). No que tange às práticas sexuais, as considerações de Freyre (2006, p.161) também estão

12. Assume-se a escrita *tauré* para a palavra, pois não foi possível encontrar um semelhante para qualquer tipo de idioma indígena. Presume-se que a palavra foi criada pelos roteiristas e, portanto, a escrita aqui é feita a partir de uma transcrição da cena.

13. Ao longo do episódio, descobre-se que um dos falsos índios que irão compor a cena final é o recepcionista do hotel em que Diogo e seu amigo Furtado estão hospedados.

presentes como referências que podem ser percebidas: “As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho.”

O episódio não tem a intenção de problematizar a questão do índio. Ele não parece questionar o lugar do índio como um lugar sob o domínio do branco. A diversidade não está presente no sentido de que o seria, como um documentário, “apresentaria” ao expectador as alteridades da identidade indígena. Pelo contrário, numa proposta de pensar a representação da brasilidade e da identidade do índio, o indígena está ainda sob o controle de um discurso dominante. A fala de Gilberto Freyre, que enaltece o dominador e reduz o índio a um ser selvagem, está presente em toda a trama, a ver pelo próprio nome do episódio. O discurso sobre o índio é um discurso existente há muito tempo; seus comportamentos e adornos exóticos, seu canibalismo, sua selvageria e o sexo compõem o discurso de seu dominador.

Essa condição não pode ser vista como ingenuidade, pois, como quer Juliano (2008, p.22), deve-se pensar a televisão e a indústria cultural para além da acusação de proporcionar entretenimento, contrapondo-se à arte séria, pois “o entretenimento pode ser visto como adesão de um sujeito que se entrega à sensação proporcionada pelo que vê. É esse sujeito ‘distraído’ que está apto a ressignificar mitos e tradições”.

Em uma reviravolta da trama, Diogo e seus amigos são enganados. Seu amigo que parecia querer ajudá-lo, roubou o dinheiro do documentário de Diogo. E seu amigo confessa que a tribo, na verdade, era um parque temático e que ele precisava do dinheiro para botar seu parque em prática. E, assim, Diogo percebe que a índia, na verdade, era uma atriz. Ela se defende e explica que seu sonho era ser atriz e precisava provar seu talento. Enfim, eles resolvem suas desavenças e a cena fecha com um beijo. E assim, Diogo tem uma ideia.

A última cena se inicia na tribo, com todos os falsos índios dançando, junto com os amigos de Diogo, os exploradores da floresta. O narrador nos explica:

O herói largou o documentário e partiu para a publicidade. Aí, Diogo sacou que a realidade é só uma alucinação por falta de fantasia. Ele podia fazer do Pará o cenário cinematográfico do seu amor com Araújo, onde a Eva, em vez da folha de parreira, podia encarnar todas as mulheres do mundo.

Agora que a trama foi apresentada, interessa debater relações entre o episódio e a problemática da representação. É possível perceber que o eixo do episódio está na relação entre realidade e ficção. Essa relação é tratada, primeiramente, com a índia que descobrimos ser atriz. Em segundo, na relação documentário/publicidade. Essa relação, inclusive, é delatada pela fala do narrador, que mostra ao espectador a representação como farsa de Furtado e a decisão de Diogo de “partir para a publicidade”. O narrador, nesse momento, denuncia ao espectador todo o esforço da indústria cultural em se apoiar na imagem do índio sob a perspectiva da modernidade em função da lógica capitalista. A índia no episódio, é produto do espetáculo, tão convincente, que enganaria o documentarista.

Quando o herói Diogo desiste de seu documentário e parte para a publicidade, ele abre mão da ideia de representação. A personagem nega a possibilidade de representação do “real”, pois, como o narrador avisa ao espectador, Diogo percebeu que “a realidade é só uma alucinação por falta de fantasia”. Se a realidade é uma alucinação, o referente é, também, pura interpretação. Assim, em vez de identidades, o que há é somente uma narrativa, um discurso sobre a identidade, sobre a realidade. O narrador, nesse sentido, coloca a realidade e a ficção no mesmo patamar, fazendo com que as “representações do real” sejam mais próximas das representações da imagem do real, ou como Jameson (2007, p.45) declara, o simulacro de Platão, “a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu”. Para o autor, a cópia, que tem como sua base a imagem na cultura do simulacro, é tão dominante que o “valor de uso se apagou” (Idem, p.45).

Atrelando pensamentos, quando Jameson (2007, p.44) explica o simulacro a partir da norma do modernismo reduzida ao “discurso neutro e reificado pelas mídias”, o pastiche é consequência do descentramento do

sujeito, vinda de um condição pós-moderna e, antes disso, pós-estruturalista¹⁴, pois é a partir do pós-estruturalismo e de sua crítica à hermenêutica que ocorre o que o autor qualifica como “sintoma bastante significativo da cultura pós-moderna [...]” (Idem, p.40). No caso das críticas pós-estruturalistas, o que se tem como resultado é uma substituição dos modelos chamados por Jameson (2007) de “modelos de profundidade” pela superficialidade ou, melhor dizendo, as múltiplas superfícies da pós-modernidade. Diante disso, o que Hall (2014) define como “pluralização” das identidades e infundáveis possibilidades de identificação, para Jameson (2007, p.45) é a ascensão de um retorno constante à história, mas não de maneira que as referências históricas estejam claras e venham como forma de redenção ao mundo de hoje; pelo contrário, a flexibilidade das “normas” modernistas permite que as práticas da pós-modernidade transformem o “original” histórico em imagens de si, a partir do “vício” dos consumidores pelos simulacros. A “realidade como alucinação” na fala do narrador, portanto, denuncia (de maneira crítica ou não) a condição pós-moderna da cena: a índia, assim como a tribo, é um simulacro de uma índia original que nunca existiu a não ser por imagem que se construiu dela.

A índia, no episódio, engana o branco. Ela o engana pelo sexo, pelo desejo; o desejo do branco pela índia acaba por cegá-lo. A índia usa dessa sexualidade, de sua nudez, discurso esse conhecido há tempo sobre as relações de amor que “foi só o físico” (FREYRE, 2006, p.162). Porém, quando a índia se revela, ela não assume certo protagonismo: em vez de mudar o discurso dominador, ela se assume como produto do espetáculo. A falsa índia se revela a partir de um discurso já autorizado pelo espetáculo. *Araí* é o espetáculo pelo qual o branco, como um espectador menos crítico ou emancipado, se apaixona. Este protagonista, desavisado, demonstra toda sua ingenuidade ao não se dar conta que está fazendo o papel de comprador do espetáculo.

4. Para efeitos de conclusão

Identidade e representação devem estar em uma relação de conflito. Antelo (1994) se refere a isso como um espaço de construção de sentidos para os indivíduos e que uma linguagem universal não se faz possível, propondo uma visão crítica da representação a partir desta como uma atividade de interpretação. Hall (2014), que traz o conceito de sujeito pós-moderno e o justifica como uma consequência da modernidade tardia (ou pós-modernidade), entende que os indivíduos podem assumir e conviver com identidades contraditórias e simultâneas, a partir de um mercado cultural extenso e “globalizado”. Em relação a esses dois pensamentos, o olhar sob o objeto *As Brasileiras* foi lançado de maneira a entender como esse produto cultural contemporâneo ainda está atrelado às questões da representação, a entender como noções de brasilidade e nação estão presentes no seriado.

Em *As Brasileiras*, a relação entre modernidade e pós-modernidade se torna conflituosa e de difícil diferenciação. É perceptível que o seriado propõe representações já marcadas pela modernidade brasileira. No caso da índia *Araí*, as referências a Gilberto Freyre são nítidas. Elas não foram esquecidas pela narrativa televisiva, mas também não foram problematizadas. As representações estão lá postas como “verdade”. Primeiro, a índia que está representada no seriado é a figura do espetáculo; segundo, em sua posição de “subordinada” ao discurso civilizatório, a índia não é problematizada, pois não se tratou de trazer questões sobre o lugar do índio e sim de reforçá-lo como um selvagem. Nesse ponto, o seriado se faz moderno. Mas é importante perceber, também, que a índia se faz, no seriado, a partir de um simulacro de índio. Essa índia só existe na imagem construída pelo imaginário modernizador, civilizador do “selvagem”. E se sua “revelação” como atriz, ao final do episódio, pode trazer inquietações, tem-se a ideia de que essa revelação da índia é uma revelação da própria

14. Quando aqui é citado o pós-estruturalismo, entende-se que esse revisão teórica permitiu pensar os objetos a partir da negação de postulados teóricos estruturalistas, a ver pelo que Jameson (2007, p.40) identifica como modelos fundamentais “repudiados pela teoria contemporânea”: “1) o dialético, da essência e da falsa consciência; 2) o modelo freudiano do latente e do manifesto, ou da repressão [...]; 3) o modelo existencialista da autenticidade e da inautenticidade [...] e 4) mais recentemente a grande oposição semiótica entre significante e significado [...]” (Idem, p.40). Percebe-se que o pós-estruturalismo tem como atividade negar as dicotomias e, assim, negar as essências. O pós-estruturalismo, portanto, é visto aqui como uma crítica à metafísica e à essência, sendo, então, uma crítica à existência de uma identidade, em que a “profundidade é substituída pela superfície” (Idem, p.40).

trama dos estados espetaculares da arte e da cultura. Quando tudo não passa de uma ilusão e o documentário vira publicidade, a “realidade” só é possível a partir de um espetáculo dela mesma.

Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANTELO, R. Identidade e representação. In: _____. (Org.). **Identidade & representação**. Florianópolis: PGL; UFSC, 1994.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. E-book digitalizado por Coletivo Periferia e eBooks Brasil, 2003.

FREYRE, G. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

GARRAMUÑO, F. **Modernidades primitivas**: samba, tango e nação. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HERNÁNDEZ, M. B. Sobre a historiografia da arte oitocentista e as revisões efetuadas durante as últimas décadas do século XX. **19&20**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/brazon.htm>>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2015.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

JULIANO, D.B.R. Jesús Martín-Barbero: uma voz crítica sobre televisão e telenovelas latino-americanas. **Vozes & Diálogo**. Itajaí, n.9, p.21-28, 2008.

_____. **Telenovelas brasileiras**: narrativas alegóricas da indústria cultural. 241 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

OLIVEN, R. G. **A parte e o todo**: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 1992.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

ROTHIER, M; SOUZA, E. M. **Modernidade toda prosa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

SPERBER, S.F. Identidade e representação. In: ANTELO, R. (Org.). **Identidade & representação**. Florianópolis: PGL; UFSC, 1994.

O cinema e a natureza multimidiática do ritual

Charles Bicalho¹

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Resumo

Uma investigação sobre as relações entre o complexo midiático ritual conectado às práticas de tradição oral e a produção midiática atual (pós-) moderna baseada no regime digital, tendo como foco principal a feitura de filmes por representantes de comunidades indígenas, principalmente os Maxakali, de Minas Gerais. Com ênfase na produção videográfica do cineasta indígena Isael Maxakali, procura-se apontar como elementos utilizados no contexto do ritual religioso subjasem na realização cinematográfica indígena, configurando processos de tradução e reconfiguração semióticas.

Palavras-chave: Cinema; Ritual; Multimídia; Filme; Índigena.

No território Bororo no estado do Mato Grosso, Brasil, os homens entorpecem os peixes usando o vegetal timbó. Depois atiram suas redes e recolhem a pesca. É o início da Jurê, a festa da abundância, que o Major Luiz Thomaz Reis (1878-1940), militar do exército brasileiro, documentou no filme "Rituais e Festas Bororo".

O principal objetivo da pescaria Bororo é acumular provimentos para o ritual funerário que seguirá. Segundo Fernando de Tacca em *A imagem da Comissão Rondon*, o filme condensa de forma simplista a prática ritualista: "se um ritual funerário pode durar meses, o filme não nos permite perceber sequer a passagem de um dia para outro. Tudo parece acontecer de forma linear, constante, e até mesmo em um só dia" (TACCA, 2001, p. 35). Em que pese as questões de incoerência apontadas por Tacca na realização do filme por um oficial do Exército, hoje em dia os índios eles mesmos se filmam e, portanto, assumem as mesmas, ou outras, incoerências que são naturais do ato de se fazerem filmes.

Ao menos desde 1966, quando Sol Worth e John Adair, um, antropólogo, o outro, estudioso de comunicação, levaram câmeras de 16 mm e ensinaram como manipulá-las aos índios Navajo do estado do Arizona, nos Estados Unidos. De lá para cá, a crescente popularização dos filmes, o fácil acesso aos equipamentos de filmagem, a diminuição dos custos de produção, fizeram com que muitos indivíduos indígenas desenvolvessem um genuíno interesse na criação de seus próprios filmes.

Stephen Wall, um representante do povo White Earth Chippewa nos Estados Unidos, por ocasião do *Native Cinema Showcase*, evento que faz parte da programação do *SWAIA Santa Fe Indian Market* (festival anual totalmente dedicado à cultura e arte indígenas, que acontece na capital do estado do Novo México), diz que

havia alguma resistência quanto a incluir filmes como uma categoria artística do festival. Mas filmes são uma importante forma de expressão para os jovens nativoamericanos. E não é assim tão diferente. Nós estamos acostumados a ver pinturas, e ouvir alguém contando histórias sobre tais pinturas. Então é como se essas pinturas fossem como fotografias dessas histórias, ou cenas dessas histórias. Eu posso fazer uma

1. Doutor em Estudos Literários pela UFMG; Especialista em Pós-produção para cinema, TV e novas mídias pela UNA-BH; Pós-Doutor em Mídia pela Universidade do Novo México (EUA), com bolsa da Capes. charlesbicalho@gmail.com

escultura e contar toda a história que está por trás dela, como se tal escultura fosse uma cena congelada dessa história. Um filme é como se fosse a história completa.” (WEST-BARKER, 2012, p. 29).²

Este é um bom ponto de partida para entendermos como os índios têm adotado a tecnologia audiovisual em suas vidas. Talvez essa relação íntima entre indígenas e modernidade cause mais estranheza a um não-indígena desavisado do que aos índios eles mesmos. Nos dias de hoje, no entanto, em plena revolução digital, como escreve Dean Rader no artigo *“Indigenous Semiotics and Shared Modernity”*, citando Charlene Touchette, *“Indian art comes directly from the intricate web of experiences of Native Peoples; ancient, modern, urban and reservation...”* (CUMMINGS, 2011, p. 143). Ou seja, os índios são também modernos e se utilizam da tecnologia como expressão.

No prólogo de seu livro *Engaged Resistance: American Indian Art, Literature, and Film from Alcatraz to the NMAI*, Dean Rader cita uma fala de Edgar Heap of Birds, que ilustra a tomada de consciência indígena sobre o reconhecimento do valor da interação entre as concepções de mídia tradicional e moderna:

Descobrimos ser eficaz desafiar o homem branco através do uso dos meios de comunicação de massa, a sobrevivência de nosso povo está baseada em nossa utilização de formas de expressão da comunicação moderna. As mensagens insurgentes advindas de dentro dessas formas devem servir como táticas combativas atuais. Os novos campos de batalha existem nas telas, online, nos meios de comunicação, e – talvez o mais importante – na forma como a presença e ausência de índios nesses espaços é baixado para o disco rígido cultural da América (RADER, 2011, p. 02).³

Beverly Singer, por exemplo, realizadora audiovisual indígena e professora de Estudos Interculturais na Universidade do Novo México nos Estados Unidos, reivindica, em seu livro *Wiping the war paint off the lens: native american film and vídeo*, o protagonismo indígena na contação de histórias, seja de tradição oral, seja na modernidade:

O que realmente importa para nós é que somos hábeis para contar nossas histórias, em qualquer forma que escolhermos. Com isso não quero dizer que os brancos não possam contar uma boa história indígena, mas até bem recentemente os brancos – excluindo os nativo-americanos – têm sido as únicas pessoas com o suporte necessário e reconhecimento da sociedade para contar histórias indígenas usando a mídia cinematográfica. (SINGER, 2001, p. 2)

A corroborar tal reivindicação de protagonismo está o artigo *“Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America”*, de Juan Francisco Salazar & Amalia Córdova, em que se afirma: *“In creating, imagining, and reinventing traditional social relationships through the moving image, Indigenous organizations are finding new forms of cultural resistance and revitalization”* (WILSON & STEWART, 2008, p. 40). Salazar & Córdova chamam atenção ainda para o caráter experimental, independente e alternativo da produção indígena, que teria como característica intrínseca uma certa imperfeição, tida como, ao estilo do Cinema Novo brasileiro, condição revolucionária: *“imperfect media, for example, warned against the illusion of technical perfection fostered by hegemonic cinema; (...) any attempt to match the perfection of commercial films contradicted the implicit objective of a revolutionary cinema”* (Idem, p. 42).

Em sentido macluhaniano, o aparato digital audiovisual é também para os índios extensões de seus corpos, assim como as tecnologias tradicionais mais antigas, de extração oral. Com tal aparato, eles têm a possibilidade de alcançar audiências cada vez mais distantes de seus territórios, podendo fazer chegar a sua visão de mundo a pessoas cada mais distantes e potencialmente numerosas. Tal prática encontra eco no conceito de “aldeia global” como formulado pelo teórico da comunicação.

2. Tradução nossa.

3. Tradução nossa.

Na verdade, a conexão entre estes dois modos de comunicação, o tradicional e o moderno, parece já estar pré-determinado. Como escreve Arlindo Machado, em seu livro *Pré-cinemas e Pós-cinemas*, citando Wachtel:

os artistas do paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos do cineasta. Em suas pinturas rupestres eles criaram imagens que parecem se mover; imagens que ‘cortam’ para outras imagens ou se dissolvem em outras imagens, ou imagens que desaparecem e reaparecem. Em outras palavras, eles já faziam cinema underground (MACHADO, 1997, p. 14)

De fato, como escreve ainda Machado,

quanto mais os historiadores perseguem a história do cinema, tentando descobrir seu primeiro ancestral, mais eles se referem ao mito e ao ritual. Qualquer determinação cronológica é arbitrária, uma vez que a necessidade do ser humano por representação da realidade – neste caso, através de imagens em movimento – é tão antiga quanto nossa civilização (MACHADO, 1997, p. 14).

A cineasta norte-americana Maya Deren, que era fascinada pela performance ritual, “foi uma das primeiras diretoras a perceber os fazedores de filmes como xamãs, e considerava os espectadores como participantes em um tipo de transe ritual” (SCHNEIDER & PASQUALINO, 2014, p. 6), como se afirma no artigo “*Experimental Film and Anthropology*”.

Na verdade, o cinema não é capaz de traduzir a variedade sensorial do ritual. Audiovisual, a linguagem do cinema apela apenas a dois de nossos sentidos: audição e visão. As experiências em 3D sugerem a possibilidade de um terceiro sentido: o tato. Pois parece que poderíamos tocar o que vemos na tela. Dito de outro modo, em termos literários, analogamente, a escrita igualmente é incapaz de grafar a complexidade semiótica do ritual. Como escreve James Gleick em *The Information: a history, a theory, a flood*,

one way of framing McLuhan’s critique of print would be to say that print offers only a narrow channel of communication. The channel is linear and fragmented. By contrast, speech – in the primal case, face-to-face human intercourse, alive with gesture and touch – engages all the senses, not just hearing. If the ideal of communication is a meeting of souls, then writing is a sad shadow of the ideal (GLEICK, 2011, p. 48)

O ritual, por outro lado, apela a cada um dos cinco sentidos do corpo, sendo o germe essencial da experiência estética. Vale mencionar que a palavra “estética” tem em sua raiz a palavra “estesia”, que é a habilidade para receber estímulos sensíveis. Por outro lado, a palavra “anestesia” significa a supressão das sensações físicas. Ou seja, através da estética, o ritual é o excesso dos corpos, que permite que os participantes do ritual transcendam os limites do próprio corpo. Dito de outro modo, o ritual apela intensamente aos cinco sentidos do corpo (tato, olfato, paladar, audição e visão). A afetação intensa desses sentidos parece pretender nos levar ao sexto sentido: a experiência espiritual, motivo do ritual sagrado.

Os filmes indígenas

Se o audiovisual, por um lado, não é capaz de reproduzir a pletora expressiva verificada no ritual, por outro, ele pode tirar muita vantagem do mesmo. De que forma os filmes podem se valer da riqueza semiótica dos rituais é o que veremos aqui.

Os filmes indígenas comumente abordam, em forma de documentário, o ritual em sentido estrito: focam ações conectadas às mais profundas tradições de uma comunidade, com íntima conexão com a religião.

Nesta perspectiva se pode ver o cinema indígena como uma espécie de *mise en abyme* ritualístico. Ou seja, um ritual dentro de outro ritual. O ritual cinematográfico enquadrando um ritual religioso ou tradicional. Pois, como quer o cineasta brasileiro Karin Ainouz, o cinema se define pelo encontro de corpos que se determinam realizar algo que é importante para eles. Podemos dizer ser este um pressuposto básico do ritual: pessoas que se encontram para fazer algo significativo. O cinema seria, portanto, também um ritual, motivado pela câmera.

Isael Maxakali, por exemplo, é um cineasta representante dos índios Maxakali, em Minas Gerais. O tema principal de seus filmes são os rituais tradicionais de seu povo. Os rituais maxakalis são coordenados por um pajé: alguém que detém um conhecimento profundo sobre a tradição, conhece histórias, cantos, receitas, e procedimentos vários, seja de cura, de comportamento, etc. De acordo com a cultura tradicional maxakali, qualquer pessoa é potencialmente um pajé, ou *yãmîxoptak*, como se diz na língua maxakali. Para se tornar um pajé de fato, depende-se do interesse e dedicação pessoal de um determinado indivíduo. Isael Maxakali é potencialmente um pajé. Ele tem se dedicado a esse âmbito, sobretudo como um cineasta, auxiliando na preparação dos rituais e filmando-os.

Para entender a importância do ritual no universo Maxakali, é bom que saibamos o significado de palavras como *yãmîy* e *yãmîxop*. A primeira denomina os entes do panteão indígena, seus espíritos. A mandioca, animais, uma cachoeira, ou parentes mortos são *yãmîy*. De certa maneira, tratam-se das almas dos vivos transformadas em espíritos dos mortos. A segunda palavra dá nome aos rituais, podendo ser traduzida como “reunião de espíritos”. E é quando os *yãmîy* vêm à aldeia se encontrar com os humanos. A palavra *yãmîxoptak*, já citada acima, nomeia os pajés, ou “pai do ritual.”

Os filmes de Isael Maxakali normalmente focam tais rituais, sendo nomeados segundo os *yãmîy*, ou elementos referentes a seu âmbito ritual.

Pajé Filmes: audiovisual indígena

Em 2008 foi criada a Pajé Filmes no contexto do curso de formação de professores indígenas do Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais (PIEMG) e no curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI) da UFMG, no qual Isael Maxakali era aluno e já tomava aulas de vídeo. Na ocasião foram oferecidas, dentro da disciplina de Múltiplas Linguagens do curso, oficinas englobando algumas fases da realização audiovisual. Foram então realizados quatro curtas metragens, roteirizados, produzidos, com atores e outras funções desempenhadas por representantes das etnias mineiras: Maxakali, Pataxó, Krenak, Xacriabá e Xukuru-kariri.

O material gravado no Parque Estadual do Rio Doce, local de realização do curso, foi trazido a Belo Horizonte e editado, dando origem a quatro filmes de curta metragem: “O homem trabalhador”, “Taís e Pedro”, “Cacique guerreiro” e “O sonho do pajé”, que compuseram uma série reunida em DVD e batizada de “O sonho do pajé”.

O coletivo foi então criado e, desde o início, teve o propósito de trazer as marcas artísticas dos índios mineiros. Na logomarca da Pajé Filmes, simbolicamente, a letra “E” é representada por três listras, emulando as pinturas corporais indígenas, cada uma em cor diferente: vermelho, verde e azul, que também se refere ao RGB (red, green, blue), sistema de cores da linguagem do vídeo.



Figura 1: logomarca da Pajé Filmes

Design e direção de arte indígenas

Desde o início, Isael Maxakali se revelou o realizador mais profícuo do grupo.

No filme “Xupapoyñãg” (2011), a indumentária dos *yãmîy*-lontra inclui uma camada de barro, branco ou vermelho, a cobrir todo o corpo, além de uma amarração da camiseta na cabeça dos participantes, associada a enchimento com barro no alto da cabeça.



Figura 2: frame de “Xupapoyñãg” (2011), filme de Isael Maxakali.

Em “Kotkuphi” (2011), também de Isael, tem-se uma cerca ou espécie de barreira em frente à *kuxex* (ou “casa de religião”, local onde os “espíritos” se reúnem para a realização do ritual da mandioca), construída de palha e recoberta de cobertores coloridos que as mulheres maxakalis emprestam de seus enxovais para a ocasião especial que é a celebração de um *yãmîyxop*.



Figura 3: frame de “Kotkuphi” (2011), filme de Isael Maxakali.

No filme “Yãmîy” (2011), Isael mostra a caracterização de mais de uma dezena de *yãmîy*, que são apresentados numa espécie de inventário. A caracterização dos “espíritos” inclui pinturas corporais específicas, a confecção de lanças de brinquedo (com a ponta afiada substituída por bolas macias), para serem jogadas nos *yãmîy* pelas crianças. Bem como cobertores enrolados ao corpo caracterizam, por exemplo, a coruja caburé, um dos *yãmîy*.

Mîmãnãm é a palavra que nomeia o “pau de religião” maxakali, uma especial de totem que homenageia os espíritos *yãmîy*. Feito de um tronco de árvore, ele é todo pintado, segundo padrões determinados. O filme “Mîmãnãm: mōgmōka xi xûnîn” (2012) mostra a preparação do *mîmãnãm* em homenagem aos espíritos do



Figura 4: frame de “Yâmîy (2011), filme de Isael Maxakali.

gavião (*mõgmõka*) e do morcego (*xûnîn*). O de *mõgmõka*, que é composto de um tronco mais curto e fino que o de *xûnîn*, é apenas enfeitado com os grafismos característicos em vermelho: listras, losangos e retângulos. Eventualmente há algum desenho. Os *mîmãnãm* costumam trazer na parte de baixo uma sequência de desenhos figurativos representativos da séria de “espíritos” que compõem o elenco em que se metamorfoseará aquele *yâmîy* em específico.

O *mîmãnãm* de *xûnîn*, por sua vez, é o mais comprido e grosso de todos e é pintado de vermelho, tendo losangos vazados preenchidos com pontos pretos, que, segundo os índios, representam as sementes de banana, comida preferida do “espírito” do morcego.



Figura 5: frame de “Mîmãnãm” (2012), filme de Isael Maxakali.

A preparação do *mîmãnãm* já é ritual. Dividido em partes, cada uma delas é pintada por um “espírito”. Sua pintura pelos participantes do ritual, todos a caráter, trajando a indumentária típica do *yâmîy* em questão, é realizada ao som da cantoria dos próprios pintores, que são os “espíritos”. Quando, por fim, o *mîmãnãm* está pronto, ele é levado à aldeia sobre o ombro dos “personagens”. A cantoria perdura ao longo do caminho, adentra a aldeia e persiste até o momento em que o “pau de religião” é plantado no pátio sagrado da aldeia.

Já na aldeia, dois *xûnîn* (morcegos) surgem para dançar e receber oferendas de comida e bebida das mãos das mulheres da aldeia, devidamente caracterizados com a pintura negra a cobrir todo o corpo, exceto a barriga, ornada com um retângulo vermelho na vertical. Folhas de bananeira em volta da cintura, como a formar uma “mini-saia”, e da cabeça, completam o “figurino”.

A edição de DVDs e a arte gráfica

Verifica-se a presença de elementos da arte indígena no leiaute das capas de DVD. Os desenhos feitos por Isael e Sueli Maxakali (sua esposa), ou outros, são digitalizados e aproveitados na composição pelos artistas gráficos.



Figura 6: capas de DVDs da Pajé Filmes.

Para títulos e outros termos de destaque, costumam-se usar fontes explicitamente desestruturadas, manuscritas, em cores primárias. Para legendas, créditos e outras informações, prioriza-se o uso de fontes sem serifa.

Há uso de fotos ou frames dos filmes e aproveitamento de desenhos figurativos ou geométricos feitos por mãos indígenas. A composição desses desenhos ou grafismos muitas vezes serve de inspiração ou motivo para a diagramação das peças.

É importante mencionar não só a composição de peças gráficas (capas e rótulos de DVD, cartazes, postais e outros), mas também a composição do quadro cinematográfico, que engloba o enquadramento, o ângulo de câmera, enfim, a decupagem, que é única, pois se baseia no conhecimento que os índios têm das situações e nuances dos rituais.

Cartazes da Mostra Pajé de Filmes Indígenas

Criada como um canal de exibição pública para os filmes produzidos pelos cineastas indígenas, a Mostra Pajé de Filmes Indígenas é um importante meio para divulgar esta arte audiovisual. Nos cartazes e demais peças gráficas de divulgação da Mostra Pajé, utilizam-se elementos da arte indígena, ou inspirados nela.



Figura 7: cartazes da Mostra Pajé de Filmes Indígenas.

No cartaz da primeira Mostra Pajé, por exemplo, a película cinematográfica faz as vezes de pena para a confecção de uma flecha. A mensagem é clara: os índios estão se apropriando, antropofagicamente, do aparato tecnológico exógeno para expressar sua própria cultura. É como se a flecha, moderna e tecnológica, tivesse sido lançada desde a aldeia, a esmo, para dizer, a quem a encontrasse: nós aqui na aldeia também estamos fazendo filmes.

No cartaz da segunda edição da Mostra, o artista gráfico utilizou-se de uma fotografia em que o indígena Glaysson Caxixó empunha sua câmera em típica paisagem onde vivem os Caxixó, no interior de Minas Gerais. Fontes desestruturadas e sem serifa completam a composição.

Conclusão

A criação do coletivo audiovisual Pajé Filmes foi consequência natural da efervescência pela qual passa a cultura indígena no Brasil atualmente, sobretudo através do acesso aos meios de produção tecnológicos para a feitura de filmes.

A produção da Pajé Filmes prima por uma identidade indígena, ao preservar elementos da arte e da cultura tradicional dos povos mineiros, tendo estreita conexão com os elementos ritualísticos. Verdadeiro ato antropofágico, a apropriação feita pelos indivíduos indígenas integrantes da Pajé, em parceria com seus membros não-indígenas, dos meios tecnológicos, como câmeras fotográficas e de vídeo, computador e outros, 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.

Referências

BICALHO, Charles. **Koxuk, a imagem do yâmîy na poética maxakali**. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2010.

CUMMINGS, Denise K. (ed.). **Visualities** – perspectives on contemporary american indian film and art. Michigan State University Press, 2011.

GLEICK, James. **The Information: a history, a theory, a flood**. New York: Pantheon Books, 2012.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1997.

MAXAKALI, Isael. "Kotkuphi". Belo Horizonte: Pajé Filmes, 2011. DVD, 24 min.

_____. "Mîmānām". Belo Horizonte: Pajé Filmes, inédito. DVD, 18 min.

_____. "Yâmîy". Belo Horizonte: Pajé Filmes, 2011. DVD, 15 min.

_____. "Xupapoyñāg". Belo Horizonte: Pajé Filmes, 2011. DVD, 14 min.

RADER, Dean. **Engaged Resistance** – *American Indian art, literature, and film from Alcatraz to the NMAI*. Austin: U of Texas Press, 2011.

SCHNEIDER, Arnd & PASQUALINO, Caterina (eds.). **Experimental film and anthropology**. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloombury, 2014.

SINGER, Beverly. **Wiping the War Paint off the Lens** – native american film and vídeo. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001.

TACCA, Fernando. **A imagética da Comissão Rondon**. São Paulo: Papirus, 2001.

WEST-BARKER, Patricia. **'The great community family reunion.'** In: SWAIA Official Guide Indian Market, Santa Fe, New Mexico, 2012.

WILSON, Pamela & STEWART, Michelle (eds.). **Global indigenous media** – cultures, poetics and politics. Durham, London: Duke University Press, 2008.

WORTH, Sol & ADAIR, John. *Through Navajo Eyes - An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1975.

A estética da violência nos espaços urbanos do cinema de ficção latino-americano (1990-2015)

Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho¹

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Resumo

Este texto apresenta os resultados parciais de pesquisa sobre o cinema de ficção e os imaginários urbanos latino-americanos, cujo objetivo é mapear as narrativas de ficção de longa-metragem produzidas entre 1990 e 2015 e encenadas nas seguintes cidades latino-americanas: Assunção, Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Cidade do México, Habana, La Paz, Lima, Montevideo, Quito, Rio de Janeiro, Santiago e São Paulo. Para isso, usa o conceito de “partilha do sensível”, de Jacques Rancière, e o conceito de “imaginários urbanos”, de Nestor Garcia Canclini, que define a cidade pela sua cartografia midiática. Nessa etapa inicial identificou-se uma variedade de filmes nos quais a encenação da violência física é uma estratégia frequentemente acionada nos modos de representação das cidades, servindo a diversos propósitos estéticos e políticos. As narrativas são abordadas a partir do modelo proposto por Stephen Prince de “amplitude estilística” da violência nos cinemas clássico e moderno norte-americano, investigando-se a hipótese de que as apropriações dos recursos de estilo contribuem para a constituição, por meio das narrativas de ficção e de violência encenadas nessas cidades, de um “imaginário global periférico” a partir da América Latina.

Palavras-chave: Cinema latino-americano contemporâneo; Estética da violência; Espaços urbanos.

1. Introdução

Este texto apresenta os resultados preliminares da pesquisa intitulada “Imaginários urbanos latino-americanos: cinemas e cidades nas margens da modernidade tardia”, cujo objetivo é estudar as relações imaginárias entre o cinema de ficção contemporâneo e as principais cidades da América Latina e do Caribe, considerando-se as suas megalópoles e aquelas de maior importância político-cultural, a saber: Assunção, Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Cidade do México, Habana, La Paz, Lima, Montevideo, Quito, Rio de Janeiro, Santiago e São Paulo.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de um processo de mapeamento baseado em pesquisa exploratória no qual os filmes são identificados obedecendo aos seguintes critérios: a) narrativas de ficção de longa-metragem encenadas nas cidades; b) produções realizadas entre 1990 e 2015;² c) obras dirigidas por

1. Doutor em Sociologia (IESP-UERJ) e Mestre em Comunicação Social (PUC-Rio). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Coordenador do Núcleo de Estudos em Estética e Política dos Imaginários (NEPI-UNILA), grupo de pesquisas do CNPq. Agradeço aos orientandos de Iniciação Científica Laura Camila Hernandez Cely (bolsista PIBIC - Fundação Araucária) e Luiz Fernando Todeschini Roos (IC-Voluntário) pela participação e contribuição nesse processo de pesquisa. E-mail: dinaldo.filho@unila.edu.br.

2. Em 2012, o Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (ONU-HABITAT) lançou o relatório de uma pesquisa inédita intitulado “Estado das cidades da América Latina e Caribe”, afirmando que, em 2050, a população urbana latino-americana atingirá os 89%. De acordo com o relatório, a América Latina e o Caribe formam a região mais urbanizada do planeta, apesar de estar entre as menos povoadas no que diz respeito ao seu território. “Quase 80% de sua população vive em cidades, uma proporção superior à do grupo de países mais desenvolvidos”, informa o relatório, considerando que na virada do século “el número de ciudades se ha multiplicado por seis en cincuenta años [...] En 1950, no existían las megaciudades en América Latina y el Caribe. Hoy, son ocho: Ciudad de México, São Paulo, Buenos Aires, Rio de Janeiro (todas ellas con más de 10 millones de habitantes), Lima, Bogotá, Santiago y Belo Horizonte (con una población de entre 5 y 10 millones)”. (ONU-Habitat, 2012: 17; 26)

latino-americanos. O mapeamento não é conduzido por recortes temáticos, de gênero, de estilo ou de modo de produção. Ao contrário, os critérios são assim estabelecidos para simplificar ao máximo possível os filtros de busca. A ideia é fazer com que os temas e problemas das relações entre o cinema e os imaginários urbanos latino-americanos emergjam espontaneamente dos filmes encenados nas cidades. Por isso, além das fichas técnicas, está sendo elaborada uma linha do tempo que organiza as produções no período de 1990 a 2015 por cidade e ano de lançamento. Até o momento tem-se um horizonte de 72 longas-metragens de ficção, destacando-se, ainda, os filmes classificados como relevantes mas não encenados na lista de cidades previamente determinadas para a busca.³

Em termos teóricos, o conceito de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2014, p. 12) serve ao mapeamento e ao estudo das narrativas. Primeiro, orienta e opera a pesquisa exploratória no sentido de que o mapa de filmes por cidades compreende um sistema de “evidências sensíveis” que são as próprias obras. Depois, também serve à abordagem e à análise das obras na medida em que as suas formas estéticas revelam a “existência de um comum”, a vida urbana das cidades latino-americanas narradas e encenadas pelo cinema de ficção. As escolhas implicadas nos modos de narrar e de encenar as cidades recortam o convívio urbano em “partes e lugares respectivos”. Nesse sentido, esses filmes plasmam segmentos dos imaginários urbanos hegemônicos na justa medida em que os constituem em suas “partes exclusivas”. Os filmes revelam como o urbano é “repartido” entre os iguais e os desiguais das cidades latino-americanas ao mesmo tempo em que, enquanto produções, são como possibilidade e resultado dessa mesma repartição, evidenciando como “cada um toma parte nesse comum” da vida urbana, cada qual com seus “espaços, tempos e atividades”, inclusive, as atividades de produzir filmes como esses, que encenam as cidades da América Latina.

O conceito de “imaginários urbanos” articula-se ao mapeamento e à partilha do sensível na medida em que a cidade é definida pelos seus processos culturais e políticos, nos termos dos “imaginários que a habitam”. Isso significa que “o sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando como o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas” (CANCLINI, 2008, p. 15). O mapeamento reconhece e identifica, no amplo conjunto de filmes, uma “partilha do sensível”, isto é, “maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos” (RANCIÈRE, 2010), e, neste ponto, estética e política estão mutuamente implicados no conceito de “imaginários urbanos” que apreende e define a cidade não apenas nos termos do seu território físico ou de seus aspectos socioculturais, mas, igualmente, em sua cartografia midiática e audiovisual, quer dizer, a cidade como linguagem.

Feitos os apontamentos teóricos e metodológicos necessários à contextualização do processo de pesquisa, cabe dizer que, nessa etapa preliminar, identificou-se uma ampla variedade de filmes nos quais a encenação da *violência física* é um elemento privilegiado, uma estratégia frequentemente acionada nos modos de representação das cidades, servindo aos mais diversos propósitos estéticos e políticos em suas narrativas. No curso da análise não estaremos preocupados em fazer juízos de valor quanto ao rendimento artístico das narrativas, mas sim refletir, no conjunto do mapeamento, sobre as diferentes estratégias mobilizadas na construção da violência física no cinema de ficção inscrito no quadro de transformações sofridas pelas cidades e pelo cinema latino-americano no período entre 1990-2015: as narrativas da ficção deslocaram sua atenção do escopo da nação para as redes globais de cidades periféricas.

Haja vista o privilégio dado pela ficção à encenação de cidades problemáticas e perpassadas pela violência física, a hipótese de trabalho é a de que os filmes instituem, por meio da ficção, um *imaginário periférico global*, cuja estética se apoia em aspectos locais dessas cidades que inspiram os mundos ficcionais e, igualmente, em um repertório de estilos globalizados. Se “a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão da distribuição

3. São relevantes aquelas produções com reconhecida circulação ou recepção da crítica: *Rodrigo D. No Futuro* (1990) e *La vendedora de rosas* (1998), de Victor Graviria, e *La virgen de los sicários* (2000), de Barbet Schoroeder, em Medellín; *Bicho de sete cabeças* (2001), de Laís Bodansky, em Santos; *O homem que copiava* (2003) e *Meu tio matou um cara* (2004), de Jorge Furtado, em Porto Alegre; *Perro come perro* (2008), de Carlos Moreno, em Cali; *Insolação* (2009), de Felipe Hirsch e Daniela Thomas, e *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós, em Brasília; *O homem das multidões* (2012), Marcelo Gomes e Cão Guimarães, em Belo Horizonte; *Amarelo Manga* (2002), de Claudio Assis, e *O som ao redor* (2013), de Cléber Mendonça Filho, no Recife.

dos lugares” (RANCIÈRE, 2014), é porque a estética da violência, atualizada no modo como os filmes imaginam e encenam as cidades, coloca-se como problema estético e político ligado à questão do estilo cinematográfico. Como sugere Prince (2003), não interessa a violência no cinema como uma expressão artística de um sintoma da vida social real, mesmo que ela possa ser. Tal problema deve ser investigado, de saída, a partir da forma cinemática, considerando-se os modos de representação que instituíram uma íntima relação entre violência e cinema na história do estilo, quer dizer, as imagens normativas mais profundas que subjazem as expectativas da violência física quando encenada: o cinema hollywoodiano clássico e moderno. Até que ponto os filmes de ficção, ao encenarem a violência física nos espaços urbanos latino-americanos, apoiam-se ou se distanciam de recursos e estilo inventados e legados pela poética da violência do cinema norte-americano? Quais as consequências estéticas e políticas para os imaginários que esses filmes plasmam na sensibilidade mundializada?

Os filmes por cidades cujas sequências foram selecionadas para análise são: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), no Rio de Janeiro; *Hermanos* (Marcel Rasquin, 2010), em Caracas; *Elefante Blanco* (Pablo Tapero, 2012), em Buenos Aires; *Amores Perros* (Alejandro Gonzalez Iñárritu, 2000) e *La Zona* (Rodrigo Plá, 2007), na Cidade do México; *7 Caixas* (Juan Carlos Maneglia e Tana Schémbori, 2012), em Assunção; e *Maria Cheia de Graça* (Joshua Marston, 2004), em Bogotá, sendo uma única exceção aberta a um diretor não latino-americano, por motivo explicado a seguir. Mas, antes das análises, cabe apresentar a matriz da estética e da poética da violência de Stephen Prince.

2. A poética da violência: Stephen Prince e a matriz de estilo do cinema norte-americano

Dentre os estudos da estética da violência física no cinema de ficção, merece destaque a teoria e a história do estilo de Prince (2003) sobre o cinema hollywoodiano clássico e moderno, no período de 1930 a 1968. Seu argumento considera que o desenvolvimento estilístico da representação da violência física no cinema norte-americano, isto é, aquilo que o autor denominou *poetics of screen violence*, nasceu da constante e duradoura relação de tensão entre os realizadores e os censores do *Production Code Administration* (PCA), responsável pela regulação dos conteúdos cinematográficos desde os anos 1930 nos Estados Unidos, e que gradualmente entrou em declínio até ser substituído, em 1968, pelo *Code and Rating Administration* (CARA).

Prince demonstra que, enquanto o PCA procurou regular a encenação da violência física nos filmes, os realizadores concentraram seus esforços em contornar criativamente os constrangimentos que lhes eram impostos pelo código moral de censura na representação cinemática de atos violentos envolvendo, por exemplo, criminosos, comportamentos imorais, crimes, assassinatos, emprego de armas de fogo, de brutalidade ou de crueldade nos conteúdos dramáticos das cenas e das sequências em suas funções narrativas. Para isso, analisa um amplo conjunto de filmes pertencentes a épocas, gêneros e estilos diversos, como os de horror, de *gangsters*, de guerra, de ação e de suspense, e demonstra, no material primário dos filmes, as permanências e as transformações nos modos como os diferentes realizadores abordaram e organizaram a violência no nível da forma cinemática, antes e depois de 1968.⁴ *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) é considerado por Prince um marco dessa ruptura do cinema moderno norte-americano com o seu período clássico. Aqui, têm-se a passagem da violência no cinema clássico para um regime de “ultraviolência” no cinema moderno, que conserva elementos do período anterior e os desenvolvem, tornando a violência física cada vez mais estilizada e seus efeitos ampliados na percepção e no horizonte moral do espectador.

Prince demonstra que as formas de organização e de expressão cinemática da violência física criadas pelos realizadores para driblar os códigos de censura constituíram uma “estrutura profunda” do estilo criada e conso-

4. Por exemplo, obras como *Frankstein* (James Whale, 1931), *Scarface* (Howard Hawks, 1932) ou *Bataan* (Tay Garnett, 1943), passando por obras como *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955), *The Killing* (Stanley Kubrick, 1957) ou *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), considerando como marcos da consolidação do estilo da violência *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) ou *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), dentre outros.

lidada por tentativa e erro entre os anos 1930 e 1968. Ela engendrou a base da violência física como um componente essencial do cinema hollywoodiano, definida conceitualmente como “amplitude estilística” (PRINCE, 2003, p. 33-36). O conceito sintetiza os modos de elaboração violência em forma cinematográfica em função de dois elementos: a) a duração do ato violento na tela; e b) a composição visual do ato violento (montagem, câmera lenta, posição e multiplicação de câmeras, uso do som, iluminação, coreografia da encenação etc.), cujos recursos de estilo estendem, prolongam ou detalham a ação de violência conforme as intenções narrativas.

Comparativamente, no cinema clássico norte-americano a violência estava referenciada em ações ou comportamentos violentos inaceitáveis, que não deveriam ser apresentados explicitamente diante da câmera, mas somente por meio de uma “poética da substituição” (PRINCE, 2003, p. 205). Isso significa descrever o ato violento com o apoio de imagens ou metáforas e, por isso, a descrição da violência possui “baixa amplitude estilística”, tornando-se implícita. Para o PCA, por exemplo, a violência não existia como uma “categoria em si”, apenas as menções a comportamentos violentos. No cinema moderno norte-americano nascido após 1968, os atos referenciais de um comportamento violento são codificados graficamente e o estilo é ampliado fundando uma *poetics of screen violence*: “a ampliação do estilo é justamente o que define a violência cinematográfica para a sensibilidade moderna” (PRINCE, 2003, p. 32). O ato violento passa a ser detalhado, ganha amplitude estilística e, neste ponto, o comportamento é estilizado. Tem-se uma “alta amplitude estilística” da violência, tornando-se explícita. De acordo com Prince, neste ponto não importa o ato violento em si, mas sim a sua “transfiguração estilística”, o que faz com que a violência surja e se consolide “como coisa em si” na sensibilidade contemporânea, seja como uma categoria ligada à indústria e aos circuitos comerciais de filmes, ou articulada aos discursos teóricos e políticos sobre o cinema e as suas relações com a sociedade e seu contexto histórico.

Dessas tensões entre a inventividade dos realizadores e a regulação dos censores criou-se uma estrutura profunda no cinema norte-americano de organização formal da violência desdobrada pela expansão mundial do domínio estilístico e assimilada em cinematografias de outras nacionalidades. A violência passou a ser descrita no cinema em detalhes e os realizadores passaram a ter cada vez mais controle dos seus gradientes por meio do design estilístico orientado para intensificar, na forma do filme, os efeitos cinestésicos gerados no espectador de acordo com as necessidades dramáticas de cada projeto estético. Essa matriz profunda da poética da violência no cinema foi sintetizada em cinco códigos visuais básicos (PRICE, 2003, p. 205-251): 1) *spatial displacement*, o código central que desloca o espectador de um ponto de vista a partir do qual ele poderia visualizar e testemunhar a violência diretamente, colocando-a fora de quadro ou obstruída por algum objeto; 2) *metonymic displacement*, implica substituir a violência por imagens que simbolizam o ato, provocando relações poéticas entre a imagem substitutiva e o que é mantido fora de quadro; 3) *indexical pointing*, mostra e omite por meio da criação de uma imagem indexical desencadeada logo após a deflagração do ato violento, sendo baseada em algum elemento previamente existente no ambiente espacial, para o qual a câmera e a encenação dirigem a atenção dos espectadores; 4) *substitutional emblematics*, aplica a força e o resultado da violência no ambiente (objetos, adereços cênicos etc.) ampliando o seu nível e intensidade quando seus danos não podem ser apresentados nos corpos das vítimas; e 5) *emotional bracketing*, quando o realizador cria um espaço na narrativa para que o espectador se recupere emocionalmente de uma sequência de violência intensa, mantendo o controle da encenação e, em geral, orientando-se por propósitos morais.

Esses códigos visuais são considerados por Prince uma estrutura profunda do cinema tal como os recursos do close-up, o ponto de vista subjetivo ou a regra dos 180 graus, contudo, especificamente associados à forma cinematográfica da violência. Resultado da dialética inerente à regulação da realização, essa estrutura originou uma retórica visual de posicionamentos de câmera, de padrões de edição, de relações de som e imagem e de coreografia de atores sedimentada na história do estilo. A “amplitude estilística da violência” desenvolve-se desde então nessas bases, a descrição de atos violentos com armas de fogo, sangue e detalhes de ferimentos nos corpos banalizaram-se no cinema mundial. Os manejos de uma “baixa” ou de uma “alta” amplitude estilística da violência física no cinema moderno implicam em questões que associam ética e estilo, estética e

política, e o legado dessa matriz nascida com os norte-americanos para o cinema de ficção contemporâneo é decorrente das apropriações e dos aprimoramentos que os realizadores fazem desses recursos.⁵

Como o material formal e o estilo dos filmes de ficção propiciam a base para a abordagem dos imaginários urbanos, em seus aspectos estéticos e políticos? Mais do que isso, como os filmes por cidade se apoiam e reinventam essa herança do estilo hollywoodiano? Até que ponto a poética a violência, uma vez globalizada, serve ao reforço de um aparato perceptivo do público das cidades latino-americanas em um imaginário global?

3. A encenação da violência física nos mundos filmicos urbanos latino-americanos

Cabe agora analisar algumas sequências de filmes por cidades com o objetivo de investigar em que medida os modos de representação da violência física estão organizados sobre as bases de poética da violência estabelecida pela história do estilo de Prince. Como dito antes, não interessa aqui a violência no cinema como expressão da vida urbana real, como um sintoma. A ideia é lançar mão do estilo materializado na forma cinemática dos filmes por cidades, isto é, tomar o estilo como base de abordagem estética e política dos imaginários, partir de dentro do campo cinematográfico e do que lhe é inerente. Que tipo de violência é encenada? Como a violência é representada e qual é o seu lugar na narrativa? Em que tipo de espaço urbano ela acontece? Qual o seu lugar no tempo? Quais são as atividades de quem a pratica ou a recebe em seu corpo?

Cidade de Deus foi eleito, em primeiro lugar, um dos dez filmes com cenas de violência mais perturbadoras pelo site norte-americano *Pop Crunch*, em uma votação do público. A lista tem filmes como *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Cães de aluguel* (Quentin Tarantino, 1992), *Laranja mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1986). A sequência tem duração de dois minutos e dezessete segundos, e inicia em uma viela da favela, com um grupo de meninos correndo em fuga de Zé Pequeno e sua quadrilha de traficantes armados, que os perseguem por terem cometido um roubo na localidade. Um deles é encurralado pelos bandidos contra os tapumes de um barraco. A câmera enquadra, em detalhe, a pistola prateada na mão Zé Pequeno e, ao fundo, o menino, sem saída. Um segundo menino, também capturado pelos bandidos, é jogado contra os tapumes. Zé Pequeno diz que eles vão pagar pelos que conseguiram fugir e pergunta em que parte do corpo querem receber um tiro como punição pelo roubo: no pé ou na mão? São duas crianças, uma delas chega a ser zombada por um dos bandidos como “pingo de gente”. Um terceiro menino, Filé com Fritas, que acompanha os bandidos para ficar perto dos jovens mais velhos, sente a crueldade da situação de violência que se apresenta e se afasta do cerco. Os dois meninos encurralados choram e estendem as palmas das mãos para que o castigo seja imputado. Zé Pequeno zomba, “na mãozinha, é?”, e os surpreende atirando em um pé de cada menino. Os disparos da pistola, no áudio, são intensos, surpreendem as vítimas e o espectador. No primeiro tiro, o menino grita “ai” e não se vê o impacto da bala. No segundo tiro, é possível visualizar o impacto da bala, o buraco no tênis e o sangue. O menino leva as mãos ao pé ferido, chama pela “mãe” e chora. Ambos se curvam no chão, com dor. Zé Pequeno gargalha, diverte-se e é saudado pelos demais, momento em que chama por Filé com Fritas e coloca a pistola em suas mãos. Diz querer ver se ele é mesmo “do seu conceito”, isto é, se tem o seu respeito, e ordena a ele que escolha e mate um dos dois meninos.

Até este ponto, apesar da intensidade dramática e emocional da sequência, em nenhum caso a câmera oculta o ato violento, ele não é obstruído do ponto de vista do espectador, que testemunha. Quando o foco é descentrado chama a atenção para a arma de fogo em punho, como ameaça, e para a situação de opressão das vítimas, ampliando a brutalidade dos traficantes contra as crianças. Os componentes do áudio pontuam os momentos em que a violência se efetiva e os corpos reagem com movimentos imputados pelo medo e pelo trauma. Nada é omitido da câmera, não há necessidade de emblemas ou de elementos fora da linha de quadro.

5. Em outros debates, James Kendrick pensa os desenvolvimentos dessa estrutura nos anos 1980 e Zavala as suas relações com o cinema pós-moderno e mexicano atual. Cf. KENDRICK, 2009 e ZAVALA, 2012.

A câmera é posicionada ora em *contra-plongé*, o que revela a pequenez das vítimas, ora na linha do quadril de Zé Pequeno, com a arma em punho, ora por cima de seu ombro, na linha da alça de mira da pistola, que aponta para os meninos. As angulações de câmera aumentam a conexão dramática, jogam o espectador em meio ao cerco dos bandidos, a interação dos corpos e os sentimentos de agressores e vítimas são detalhados. Contudo, no momento em que Filé com Fritas é intimado a matar um dos dois meninos, e escolher entre um ou outro significa optar pela sua própria vida, a câmera realiza um “deslocamento espacial” desviando o olhar do espectador do ato violento. Filé com Fritas, tão menino quanto as suas vítimas e sem ter como escapar, aponta a arma para os meninos, que choram em desespero. Sob pressão dos bandidos para que mate logo um dos dois, Filé com Fritas segura o choro. Os olhares dos três meninos se cruzam e, igualmente, o olhar do espectador, superposto ao de Filé com Fritas com a câmera posicionada sob seu ombro na linha da mira. O dilema moral e emocional da escolha é transferido ao público, colocado em seu lugar. A câmera enquadra Filé com Fritas que faz a escolha: move a pistola para a direita e vira o rosto para a esquerda e, sem olhar para a vítima, dispara contra o menino mais velho que está fora de quadro, deixando viva a criança mais nova, também fora de quadro. No plano imediatamente posterior, o corpo da vítima tomba discretamente na parte inferior esquerda do quadro, obstruído pela posição de Filé com Fritas, enquanto o menino mais novo olha para o lado e vê o amigo morto. Filé com Fritas, de olhos fechados, é cumprimentado pelos bandidos. Zé Pequeno ordena que o menino alvejado no pé vá embora, mas sem mancar.

Há outros detalhes na cena que tem muito a revelar sobre a “amplitude estilística”, mas o uso do código de “deslocamento espacial”, neste caso, serve para ocultar o ápice da ação violenta do olhar do espectador, após tê-lo colocado emocionalmente dentro da situação e, especialmente, sintonizado com a subjetividade de Filé com Fritas. Em *Tropa de Elite*, há diversas cenas e sequências que podem ser estudadas,⁶ mas interessa a sequência final, quando Capitão Nascimento manipula os sentimentos de revolta de André Mathias pela morte de Neto Gouveia, seu amigo, assassinado pelo traficante Baiano. Capitão Nascimento quer se aposentar do BOPE e deixar um substituto digno no seu lugar e, para isso, precisa encontrar Baiano e vingar a morte de Neto Gouveia, junto com André Mathias, seu escolhido. Para isso, eles realizam incursões em uma favela na busca pelo traficante, assediando e agredindo moradores, e torturando suspeitos com espancamentos, sacos de asfixia e tiros em regiões não letais do corpo, ultrapassando todos os limites morais na busca de informações sobre o paradeiro de Baiano. A sequência inicia com planos gerais da favela e, depois, a câmera acompanha os policiais em incursão pelos becos e vielas, bem como invadindo casas de moradores. A cada interação violenta o sentimento de vingança aumenta em André Mathias. Após capturarem um jovem favelado e torturá-lo, os policiais descobrem o esconderijo do traficante Baiano.

Baiano está escondido em um barraco acompanhado de um bandido que faz a sua segurança. Eles comem uma quentinha e a tensão paira no ar. Baiano pede que o bandido veja se as coisas estão tranquilas do lado de fora, sem polícia no morro, e, neste momento, seu comparsa é alvejado com um tiro na cabeça. A polícia já cercou o barraco e o som do disparo é forte, acompanhado dos estilhaços de vidro da janela, e pega a todos de surpresa, a vítima, o Baiano e o espectador. Ao ser atingido, o corpo do bandido está saindo de quadro, mas projeta-se de volta, para trás, com o impacto da bala, e o sangue espirra e suja a lente da câmera. Baiano levanta-se para tentar a fuga subindo uma escada que leva ao terraço do barraco, mas é baleado por um disparo fuzil e cai deitado, ferido na laje. A música instrumental intensifica o suspense, aproxima o desfecho da vingança. Capitão Nascimento e André Mathias chegam até Baiano, que pede para ser levado ao hospital. O policial pisa com o seu coturno no peito do traficante, humilhando-o, e lhe aponta a pistola para a cabeça dizendo “já perdeu”, será executado. A câmera faz um close-up de Baiano, com a roupa ensopada de sangue, e o bandido pede para que o tiro não lhe seja dado no rosto para “não estragar o velório”. Capitão Nascimento pede a outro policial uma escopeta calibre 12 para produzir um estrago maior na face de Baiano e, neste

6. Por exemplo, aquela em que a jovem militante da ONG é executada com um tiro na cabeça e o seu amigo é queimado vivo em um “micro-ondas”, uma sequência que não poupa ou abre concessões ao espectador.

momento, narra em *off*: “O Baiano já era meu, agora só faltava o coração do Mathias. Aí a minha missão ia tá cumprida. Eu ia voltar para a minha família sabendo que deixei alguém digno no meu lugar”.

Capitão Nascimento passa a escopeta calibre 12 para André Mathias e diz: “passa que é seu”, quer dizer, a vingança é sua. André aponta a arma para a cabeça de Baiano, que implora, mais uma vez, para que não seja executado com um tiro devastador no seu rosto. Contraplano, e André Mathias aponta agora a escopeta para a câmera, para o público. A luz sol ofusca a visão do espectador quando André Mathias engatilha a arma e move o corpo. O raio de sol atinge a câmera ou volta a ser obstruído pelo corpo do policial, ombro e braço que seguram a arma em posição de mira. A câmera fecha mais perto do cano e do olhar do policial sob a alça de mira. Depois, fecha mais uma vez, chegando ainda mais perto. O tiro é eminente. O sol ofusca, de novo, a visão do espectador uma última vez e, quando a luz invade todo o quadro e a tela perde nitidez, escuta-se o som do disparo. A tela clareia por inteiro, num *fadeout* que embranquece todo o quadro por seis segundos até os créditos finais. Na saída da ficção, abre-se o “parêntesis emocional” que conduz adiante a relação entre o filme e o espectador: o coração de André Mathias é transformado em “caveira”. Abre-se um espaço após o desfecho violento e em perspectiva moral. A sequência dura cerca de cinco minutos.

A favela como espaço e tempo do crime e violência também se manifesta em *Hermano*, uma fábula sobre futebol filmada em Caracas. Daniel e Júlio são irmãos talentosos no futebol e que jogam pelo time da favela, almejam chegar ao profissional. O primeiro é “bom moço” e o segundo envolvido com a criminalidade local. O goleiro do time, membro da quadrilha de Júlio, mata a mãe dos dois com um tiro de pistola no peito, por acidente, quando efetuava um disparo contra um menino. Daniel testemunha o acontecido escondido em uma laje, mas guarda em dor o segredo, a acusação sem provas pode leva-lo à morte. Contudo, na sequência final, após fazer o gol da vitória da equipe em partida decisiva, Daniel resolve vingar-se do assassinato da mãe e, em meio à comemoração pela vitória, atravessa o campo de futebol correndo em direção ao goleiro e acerta uma voadora nas suas pernas, derrubando-o no chão. Durante a disputa, escuta-se a todo o tempo a torcida cantar e vibrar com a partida. Mas, no momento do gol, o áudio da torcida desaparece e a narração é conduzida por uma música de certa melancolia e Daniel, submerso em seus pensamentos, decide vingar-se. Escuta-se apenas a música e o som do impacto nas pernas do goleiro, seguido de gritos de dor. Daniel, então, começa a desferir chutes na cabeça do rapaz com toda a sua força. A cada impacto, o som dos traumas no crânio são ampliados no áudio, misturando-se à melodia. A câmera mostra à distância os chutes na cabeça, mas a agressão também é encoberta pela poeira do chão de terra batida na pequena área do goleiro, onde acontece a agressão. Quando Daniel pisa na cabeça e desfere mais um golpe, a câmera realiza um close-up do rosto ensanguentado do goleiro. Os jogadores correm para intervir na situação e, junto com eles, homens armados integrantes da quadrilha. Em meio ao tumulto, escuta-se disparos e Daniel, aparentemente, esfalece. Nas imagens a seguir, os sons dos tiros justapõem-se aos de fogos de artifício que celebram, em um estádio lotado, a entrada no gramado do time profissional Caracas Futebol Club, com Júlio uniformizado e perfilado em campo. Por meio de um “deslocamento metonímico”, os fogos de artifício substituem os tiros que atingem Daniel.

A redenção pelo futebol dá lugar ao desfecho agressivo e violento, com Daniel promovendo um espancamento e sendo morto a tiros pelos comparsas do bandido. Também entram em situação de violência os padres Julián e Nicolás de *Elefante Blanco*. Em sequência decisiva, ambos estão no interior de uma igreja da favela acolhendo moradores feridos em um confronto com a polícia, dentre eles um jovem criminoso, gravemente ferido em tiroteio, e que matou um policial e está sendo caçado por isso. Ele pede aos padres que o levem a um hospital para salvá-lo. Os padres Julián e Nicolás o colocam no banco de trás de um carro para retirá-lo clandestinamente da favela, aproveitando-se do fato de serem sacerdotes para passarem pelas barreiras policiais sem levantar qualquer suspeita. O jovem agoniza. Inicia-se um longo plano-sequência, com o carro vagarosamente transitando pelas vielas. Padre Nicolás percebe que o bandido está armado e toma sua pistola, deixando-a no chão do banco do carona. Em uma blitz, um policial pede para que desçam do carro para que seja revistado e, neste momento, o jovem pula para fora do veículo e tenta escapar, cambaleante. O policial aponta-lhe a arma e ameaça disparar, e Padre Nicolás se interpõe entre o policial e o jovem, abraçando-o. A

câmera recua, acompanhando o movimento de fuga, distanciando-se da ação e, neste ponto, o policial dispara acertando o Padre Nicolás, que cai abraçado ao bandido. O policial se aproxima com a pistola apontada para ambos e, neste momento, Padre Julián, em desespero com a situação, pega a arma que está no carro e aponta para o policial que, por sua vez, também ameaça Padre Julián com sua pistola. O bandido tenta escapar e, no momento de descontrole, Padre Julián, sem qualquer desenvoltura com o manejo da arma, dispara contra o policial que revida. Ambos caem baleados e mortos. A câmera movimenta-se de acordo com a coreografia dos atores, mantendo a distância certa a cada momento, ajustando-se à intensidade dramática e modulando as emoções do espectador. Busca comover sem se exceder, sem efeitos de sangue ou de áudio. Está de noite e há pouca iluminação na viela, toda a ação é visualizada na penumbra da favela. Por fim, após um *fadeout*, um plano geral de uma bela paisagem de mosteiro, onde Padre Nicolás trabalha limpando um jardim: um “parêntesis emocional”, abrindo-se o horizonte de alívio e de reflexão moral sobre o destino dessas personagens em meio a tragédia da vida urbana nessa favela de Buenos Aires.

Em *Amores Perros*, na Cidade do México, a cena abre com vegetais fritando em uma chapa quente, em um almoço de homens de negócios em um restaurante chinês. Um deles, de camisa azul e gravata, ganha destaque sentado em meio aos demais, de costas para uma grande vidraça que separa o espaço interno do restaurante do espaço da calçada, do lado de fora, onde se encontra Chivo, o ex-guerrilheiro de esquerda que virou mendigo e matador de aluguel. Ele engatilha a pistola e posiciona-se bem às costas do homem que tem a vida encomendada, disparando um tiro que estoura a vidraça. O impacto nas costas da vítima projeta seu corpo para frente. Não é possível ver o dano causado pelo tiro, mas o plano final cria uma “indexação” com uma poça de sangue escorrendo pela chapa quente, fritando e borbulhando em meio aos alimentos. O efeito conecta o espectador ao ato de violência de modo mais imediato, numa ligação física e emocional com o assassinato, em uma sequência decisiva para caracterizar Chico e a falência da sua utopia. Em *La Zona*, a utopia de um mundo melhor está organizada em torno de um condomínio fechado e de alto luxo na Cidade do México, invadido por jovens assaltantes de uma favela vizinha. Eles cometem o assassinato de uma de suas moradoras. Um deles, Miguel, justamente o que não participou do homicídio, fica preso dentro do condomínio e é caçado pelos moradores que buscam fazer justiça com as próprias mãos. Ao ser encontrado, Miguel é conduzido em meio a uma rua de mansões sem muros e jardins perfeitos, é cercado pelos moradores que desencadeiam um ritual de linchamento: o menino recebe um primeiro golpe na nuca, deflagrado por um morador responsável pela segurança privada do condomínio, e cai no chão; o jovem, para se proteger, saca uma arma que carrega escondida e alveja uma mulher com um disparo. Desencadeia-se um espancamento, com pais e mães de família, senhores e senhoras, agredindo fisicamente o jovem com suas próprias mãos. A câmera é posicionada em meio ao ritual de linchamento, capturando essa interação emocional de fúria, energia canalizada em chutes e socos pelos moradores e destinada ao corpo vulnerável do jovem: o enquadramento oculta os golpes e o corpo, mantendo em quadro apenas as expressões de descontrole dos rostos dos agressores e os movimentos dos braços e pernas. Apenas ao final, após o frenesi, a câmera focaliza os danos provocados no corpo do jovem: o rosto deformado em meio a uma grande poça de sangue. O “deslocamento espacial” preserva o ato em si, mas não deixa de expor a interação emocional dos moradores em suas fisionomias de fúria.

Em *7 Cajas*, o cenário é o conhecido Mercado 4 de Assunção, que assim como as favelas ou outros espaços populares caracteriza as tensões inerentes às margens do mundo urbano. Na cena final, Victor é mantido refém por Nelson, com um revólver apontado para a sua cabeça. Eles estão cercados pela polícia enquanto Jim, o coreano, filma a situação com o celular. O momento é tenso e a música mantém o suspense. Quando encontra uma oportunidade, o policial Servián dispara um tiro certeiro na testa de Nelson, que tomba para traz, junto com Victor. No momento do disparo e do impacto da bala, a imagem entra em câmera lenta. Assim, a intensidade do impacto é prolongada e a extensão do dano corporal é explícito, pois Nelson é atingido enquadrado em primeiro plano, é nítida a percepção do buraco aberto pela bala na sua testa, com sangue pairando no ar. Depois, Nelson é enquadrado de cima para baixo no necrotério, com o buraco na cabeça, e a cena em que é atingido é repetida diversas vezes nas imagens televisivas ao final do filme, quando Victor, fi-

nalmente, consegue se ver na TV, no noticiário que espetaculariza a violência que viveu. A violência é explícita, as imagens posteriores do Mercado 4 voltando a sua rotina e o desfecho de cada personagem abrem espaço para a distensão, mas não se trata de um perspectiva moralizante: aspectos de thriller de ação hollywoodiano, conforme definido pelo diretor, com algumas doses de humor negro.

A sequência analisada agora foi dirigida pelo cineasta norte-americano Joshua Marston. Em *Maria cheia de graça*, a jovem Maria Alvaréz está grávida e viaja para Bogotá para servir de “mula” e levar para Nova Iorque cápsulas de cocaína em seu estômago. Ela está num laboratório clandestino onde um traficante fabrica as cápsulas de cocaína. Maria observa sentada em uma mesa. Um homem de jaleco branco, como um enfermeiro, lhe dá um comprimido para atrasar sua digestão e borrifa um líquido em sua boca. O chefe do tráfico senta ao seu lado com as cápsulas e molha uma delas em um pote com um outro líquido químico, e pede que engula. Maria leva a capsula até a boca e sente ânsia de vômito ao deglutir. Na segunda tentativa, ela consegue engolir e o traficante repete a operação. Há um corte, e Maria caminha na sala de um lado para o outro, com as mãos na região abdominal, sob o olhar do traficante. Ela pergunta quantas cápsulas de cocaína engoliu e ele responde: 23. O traficante pede que ela deite em uma maca e, como um médico sinistro, apalpa seu corpo na altura do estômago para acomodar as cápsulas no organismo. O homem de jaleco branco entra novamente em cena, agora com um prato de sopa que, na verdade, é um prato de anestésico. Maria toma uma colher e sente o gosto forte do medicamento. O traficante, de pé ao lado dela, coloca mais uma capsula em seu prato, forçando-a a continuar. Depois, Maria escova os dentes e recebe as orientações do traficante: dólares, passagem aérea, passaporte e visto, endereço de entrega. Ele a ameaça dizendo que, se algo acontecer com as 62 cápsulas ou se ela fugir ou desaparecer, matará a sua família. Maria viaja com 62 cápsulas de cocaína e um filho na barriga. Essa sequência foi escolhida porque não há qualquer “parêntesis emocional” após a ingestão das cápsulas. Maria embarca em um avião com outras duas “mulas” e a tensão é permanente, sendo liberada quando, ao chegar na imigração norte-americana, a polícia, mesmo desconfiada de que ela carrega drogas em seu organismo, não realiza um raio X porque está grávida. Ao ingressar em Nova Iorque, altera-se o regime ético e de respeito pelo seu corpo.

4. Considerações finais

O material formal dos filmes, quando abordado a partir do estilo da violência física na matriz hollywoodiana, propicia uma base para a abordagem dos imaginários urbanos latino-americanos. A encenação da violência física (sua ameaça ou concretização) nos espaços urbanos do cinema de ficção contemporâneo é um elemento de composição dos mundos ficcionais inspirados nas cidades. É possível perceber, nas sequências descritas acima, que a violência física é uma força constitutiva da subjetividade de personagens que agem violentamente, ou, então, de personagens que elaboram e/ou respondem às consequências dos diferentes atos violentos que dão organicidade às diferentes tramas narradas nos espaços e tempos urbanos dos filmes.

As apropriações de estilo feita a partir dos mundos ficcionais urbanos inspirados nas cidades, e orientadas para a constituição de traços de subjetividade das personagens (sejam agentes ou vítimas da violência física), permitem identificar até que ponto os filmes se apoiam ou então se distanciam da poética da violência do cinema norte-americano. O uso dessa estrutura profunda contribui para instituir um imaginário periférico global. Os filmes por cidades compartilham as imagens e visões planetárias das margens mundializadas: favelas, periferias e violências físicas associadas à polícia, à criminalidade e à vitimização da juventude. O emprego da poética da violência nessas narrativas está focado na ficcionalização de conflitos políticos reduzidos à dimensão da vida cotidiana privada, algo distinto dos gêneros de ação ou de guerra, por exemplo, aos quais a violência física em geral está associada no cinema hollywoodiano (ALTMAN, 2010).

A construção da violência no cinema de ficção, uma vez atualizada nas relações entre os filmes e os espaços urbanos latino-americanos, coloca-se como um problema estético e político ligado à questão do es-

tilo cinematográfico, especialmente num cenário “pós-utópico” como aquele plasmado na sequência final de *Amores Perros*: Chivo, o ex-guerrilheiro convertido em matador, caminha numa paisagem desértica, sem horizonte de expectativa de futuro, e a estética do ato violento nos termos de luta ou rebeldia contra os poderes e as injustiças do Cinema Novo (Avellar, 1995) metamorfoseou-se nas formas do individualismo.

Referências

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Buenos Aires: Paidós, 2010.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: Teorias de cinema na América Latina**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34 / Edusp, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. Imaginarios culturais da cidade In: COELHO Teixeira. **A cultura pela cidade** São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **A cidade filmada**. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, vol. 4, 1997, pp. 149-183.

KENDRICK, James: **Film Violence. History, Ideology, Genre**. London, Wallflower, 2009

PRINCE, Stephen. **Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930-1968**. New Jersey: Rutgers University Press, 2003

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2014.

ZAVALA, Lauro. La representación de la violencia física en el cine de ficción. **Revista Versión**. Universidad Autónoma Metropolitana, n. 29, abril/2012

Filmografia

AMORES PERROS. Direção de Alejandro González Iñárritu. México. 2000. (154 min). Son. Color.

CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles. Brasil, França. 2002. (130 min.). Son. Color.

ELEFANTE BLANCO. Direção de Pablo Tapero. Argentina, Espanha, França 2012 (105 min). Son. Color.

HERMANOS. Direção de Marcel Rasquin. Venezuela. 2010 (92 min.). Son. Color.

LA ZONA. Direção de Rodrigo Plá. México, Espanha. 2007. (91 min.). Son. Color.

MARÍA, LLENA ERES DE GRACIA. Direção de Joshua Marston. Colômbia, Estados Unidos e Equador. 2004. (101 min.). Son. Color.

TROPA DE ELITE. Direção de José Padilha. Brasil. 2007. (115 min). Son. Color.

7 CAJAS. Direção de Juan Carlos Maneglia e Tania Schembóri. Paraguai, Espanha. 2012. (105 min.). Son. Color.

Que horas ela volta? e a crítica feminista

Érica Cristiane Saraiva¹

Thiago F. Sant'Anna²

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo

O presente artigo se propõe a analisar o filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, lançado em 2015, o filme é um retrato da relação interrompida entre mãe e filha. Pretendemos realizar uma análise sociológica e fílmica a partir da relação de Val e Jéssica (mãe e filha, respectivamente) personagens principais do filme. Partimos do tratamento dado a cada personagem individualmente, suas perspectivas, problemas e como a câmera se relaciona com essas personagens. Para tanto, utilizaremos conceitos como *gaze*, *espectação* e *poética*, presentes nas obras de Laura Mulvey e Teresa de Lauretis, em diálogo com outras autoras da crítica feminista de cinema, como E. Ann Kaplan e Sarah Worth. Discutindo algumas premissas apresentadas por Lauretis, trabalhamos com a hipótese de que o conceito de *gaze* cunhado por Mulvey, é um elemento central na construção de uma *poética* na obra de Anna Muylaert. Levamos em consideração a função do *gaze* na narrativa, não apenas no sentido de oposição ao conceito de *espectação*, como originalmente proposto por Lauretis em *Technologies of Gender*.

Palavras-chave: Anna Muylaert; *Que horas ela volta?*; Cinema brasileiro; Crítica feminista;

Anna Muylaert, diretora e roteirista, nascida em 1964, tem 25 anos de carreira, e é conhecida como roteirista das séries de TV *castelo Rá-Tim-Bum* e *Mundo da Lua*; dirigiu os filmes *Durval Discos* (2002), *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), *É Proibido Fumar* (2009), entre outros filmes e séries para televisão. Lançado em 2015, o filme *Que horas ela volta?* é um retrato da relação interrompida de uma mãe, que saiu de casa para trabalhar em outro estado, e uma filha adolescente que vai à São Paulo prestar vestibular após 10 anos sem encontrar a mãe pessoalmente. A história segue os conflitos desencadeados na casa da família – composta pelo casal Carlos e Bárbara, e o filho, Fabinho – que emprega a mãe da moça. A diretora alega que pensou sobre o filme durante 20 anos, a partir da própria experiência de maternidade e da relação com a babá do filho, que viveu situação análoga à de Jéssica (ROCHA, WEIMANN, 2015).

A obra aborda os conflitos desencadeados pela visita de Jéssica, filha de Val. A relação entre as duas personagens é o fio condutor da presente análise. É necessário considerar, a partir da perspectiva da crítica feminista, não apenas o que é visível, mas também as invisibilidades e as ausências performatizadas no enredo: a ausência do pai de Jéssica, por exemplo, ou a falta de explicação para a diáspora da mãe. Ao chegar à casa dos patrões de Val, Jéssica demonstra ser segura e decidida, o que desestrutura as relações de poder que estavam operando no espaço da casa, o ambiente familiar (mesmo que Val seja considerada “quase da família”) e a percepção de Val sobre como a filha deveria se comportar. A humildade de Val é onipresente: está na repressão à filha, no presente de aniversário da patroa, no quatinho pequeno e calorento de empregada, e no que para ela representa o ato

1. Mestranda em Artes e Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Artes e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás; erica_saraiva@live.com;

2. Doutor em História, com Pós-Doutorado em Arte e Cultura Visual. Professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Regional Cidade de Goiás/Universidade Federal de Goiás e do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual/ Universidade Federal de Goiás; tfsantanna@yahoo.com.br;

de rebeldia máxima: entrar na piscina. O olhar para com a experiência de Jéssica e Val possibilita refletir sobre sujeitos numa lógica de classe, os efeitos de tal lógica nos corpos, nos comportamentos e das relações sociais.

A crítica feminista não é somente um padrão de avaliação, mas oferece novas formas de abordar e apreciar objetos de arte, em relação ao seu modo de produção, contexto e autor, e pressupõe o valor estético de uma obra a partir da soma das características da obra apreciada em si mesma com a experiência que vivenciamos por meio das obras de arte. Laura Mulvey, em *Visual pleasure and narrative cinema* cunhou o termo *gaze masculino* para se referir à forma específica pela qual diretor, ator ou espectador reforçam a erotização de corpos femininos nos filmes (MULVEY, 1975); tal modo de olhar é a maneira como somos treinados para perceber mulheres dentro e fora da arte. Trata-se de uma perspectiva cultural, que coloca sujeitos femininos sempre como objetos passivos da ação (WORTH, 2001). Segundo Mulvey:

Jogando na tensão entre filme como controle da dimensão do tempo (edição, narrativa) e filme como controle da direção de espaço (mudanças na distância, edição) códigos fílmicos criam um gaze, um mundo, e um objeto, assim produzindo a ilusão cortada na medida do desejo. Indo mais além destacando um exibicionismo (to-be-looked-at-ness) da mulher, o cinema constitui o modo como ela deve ser olhada no próprio espetáculo (MULVEY, 1975, apud LAURETIS, 1987, p. 118).

Nesse sentido, E. Ann Kaplan reforça que “a sexualização e objetificação de mulheres não é simplesmente para propósitos de erotização; de um ponto de vista psicanalítico, é designado para aniquilar a ameaça que a mulher (como castrada e possuindo um órgão genital sinistro) representa” (KAPLAN, 1990, p. 31, tradução nossa).

Para Mulvey, o *gaze masculino* é uma das noções que influenciam profundamente as maneiras de produzir e perceber uma obra fílmica. Segundo Sarah Worth, o *gaze* é um modo de pensar e agir sobre o mundo em que vivemos (WORTH, 2001). “Dizer que o gaze é masculino é dizer que há um modo de ver que considera mulheres como seus objetos” (WORTH, 2001, p. 445, tradução nossa).

Teresa de Lauretis, em *Technologies of Gender* (1987), ao contrário, recusa a noção de *gaze* cunhada por Mulvey; para ela, certas diretoras “conseguiram de alguma forma inscrever o olhar feminino no filme” (LAURETIS, 1987, p. 114, tradução nossa). Segundo Lauretis, cinema feminista é um processo de “reinterpretação e retextualização de imagens e narrativas culturais cujas estratégias de coerência envolvem a identificação do espectador através da narrativa e prazer visual e ainda ter sucesso ao desenhar ‘o real’ na textura do filme” (LAURETIS, 1987, p. 115, tradução nossa). Assim, a autora coloca como fator principal na construção de uma estética feminista no cinema o conceito de *espectação*, definido como:

[...] preocupação a quem entrega (a quem o filme é direcionado, a quem se dirige, para quem fala, o que e para quem procuram representar, a quem ele representa) traduz em um esforço consciente de atingir o espectador como mulher, independente do gênero da audiência; e o que permite o filme desenhar em sua textura discursiva algo desse “Real” que é a experiência não teorizada das mulheres” (LAURETIS, 1987, p. 119, tradução nossa)

Percebemos que a obra de Muylaert, é permeada pelas noções de *espectação* e *gaze*, na construção de uma *poética* própria da diretora; *poética* entendida como “uma articulação própria do artista e de seu projeto e processo artístico” (LAURETIS, 1987, p. 121, tradução nossa). Lauretis acrescenta que a importância de tal noção para o cinema feminista dá-se por seu projeto ser

[...] por definição crítico e autocrítico, uma vez que o cinema feminista se desenvolveu em uma constante e inevitável conexão com a teoria e prática feminista, ou crítica e política se você preferir, onde o traço distintivo, a especificidade do feminismo como uma interpretação político-pessoal do texto social con-

siste no que chamamos de prática da auto-consciência, essa forma particular de análise ideológica, que começa de e sempre se refere à experiência de gênero e sua construção de subjetividade (LAURETIS, 1987, p. 121, tradução nossa).

Assim, *Que horas ela volta?* se insere num delicado projeto que, enquanto feminista, aprecia mais de uma perspectiva sobre vivências de mulheres, e compõe um filme sobre assuntos não apenas femininos, mas que considera também perspectivas de classe, tocando num ponto delicado sobre a emancipação feminina que ainda não chegou às classes populares. Mulheres continuam a sair de casa para trabalhar, os trabalhos domésticos não são compartilhados (os parceiros muitas vezes são ausentes) o que implica em dupla jornada de trabalho e maior cobrança em relação à criação dos filhos, muitas vezes deixados em casa para cuidar dos filhos de outras, como é o caso de Val. A construção do *gaze* é, nesse sentido, essencial para a análise da obra. O *gaze* assume perspectivas diferentes em momentos distintos (não apenas masculino): ao inscrever a experiência de Val e Jéssica no olhar da câmera, Muylaert consegue usá-lo a seu favor. O filme o tempo todo mostra uma perspectiva de subserviência naturalizada por parte de Val, subserviência que é resultado do tratamento que ela recebe da família empregadora; da mesma forma, há várias tentativas da família de enquadrar Jéssica num papel inferior, de forma que os recortes sobre cada personagem são bem distintos entre si. E mesmo quando o filme parece seguir um enredo clássico – no caso da narrativa paralela de Jéssica e Carlos –, a narrativa é subvertida através da inocência de Jéssica. Ela não entende a tentativa de sedução de Carlos, mas há uma recusa do papel de objeto passivo a que ele tenta submetê-la. Optamos, portanto, por não seguir uma linha específica de criticismo para não excluir conceitos que consideramos importantes para a presente análise, considerando que uma se opõe teoricamente à outra.

O filme se inicia mostrando a rotina de Val no trabalho, os enquadramentos são predominantemente abertos ou medianos, mesmo nas cenas em que ela está só – tomando sol ao fim do trabalho, assistindo televisão ou no forró com uma amiga. Há um distanciamento constante da personagem (ver figura 1); sua subjetividade se apresenta brevemente nos diálogos entre ela e as outras trabalhadoras da casa. O enredo que se desenrola até a chegada de Jéssica reafirma a invisibilidade de Val através de dois momentos: no primeiro, Val reclama para Fabinho à mesa do café da manhã, mas sua fala é ignorada; Fabinho desvia o assunto e fica claro que os dois têm uma relação muito próxima. Desde o primeiro momento do filme fica evidente que Val é mais presente que a mãe de Fabinho e que ela mima o rapaz como um filho – tal dinâmica se repete várias vezes durante o filme: no *close* de Fabinho deitado no colo de Val após encontrarem maconha nos pertences do garoto, na cena de Fabinho dormindo na cama de Val após a chegada de Jéssica, e na despedida dos dois ao final do filme. O movimento do sentimento do outro em relação à Val predomina em vários momentos.

O segundo momento apresenta a tentativa de diálogo de Val com Bárbara. Val afirma que precisa conversar, mas os comentários e solicitações da patroa desviam o assunto e a impedem, ao que Bárbara coloca os fones de ouvido, encerrando o diálogo. Val é uma personagem estereotipada, que tem sua subjetividade negada diversas vezes durante o filme. Tal construção do *gaze* em relação à Val provoca efeitos secundários no roteiro no filme, várias situações são criadas ao longo da história para reafirmar um olhar que reconheça a subjetividade negada de Val e a materialidade de sua invisibilidade através do estranhamento e desconforto que Jéssica sente. O exagero e a repetição são formas de nos reaproximarmos da história, visto que visualmente permanecemos numa distância constante de Val. Nos termos colocados por Lauretis ao problematizar a *espectação*, fica mais evidente como o retrato das pequenas situações diárias sofridas por Val objetivam alcançar um público que se identifique com outra forma de olhar. É preciso resgatar de alguma forma o estranhamento da relação de subserviência em que a personagem está imersa: a patroa não sabia o nome de Jéssica apesar de Val haver trabalhado durante dez anos na casa; mais à frente Jéssica vê uma foto da família em que a mãe aparece uniformizada ao fundo; Val é requisitada o tempo todo para cumprir demandas banais da família. Tais situações sustentam a construção de um olhar sobre a experiência de estar invisível, que perpassa a solidão de Val até a chegada da filha.

Ao chegar, Jéssica não é reconhecida no aeroporto pela mãe, e a atitude da moça é inicialmente impessoal. A partir daí os enquadramentos sofrem algumas mudanças, e a câmera constrói um olhar diferente em relação à Jéssica (ver figura 2). Pela primeira vez no filme a câmera enquadra Val de frente, quando ela revela que mora no emprego; é o prelúdio de um empoderamento causado pela chegada da moça. A partir daí observamos planos mais fechados em Jéssica e nos membros da família; conseguimos perceber quais são as reações deles, mas Val continua a ser retratada de certa forma difusa, mesmo quando está falando. Por outro lado, Jéssica desestabiliza as expectativas de todos, ao demonstrar uma segurança chocante para os patrões de Val; a moça é reconhecida como sujeito, o que é expresso através dos enquadramentos de seu rosto em primeiro plano. A partir daí se constrói uma narrativa sobre uma tentativa de dominação, baseada nas expectativas de Carlos – o pai e marido – em relação à moça, à qual retornaremos mais adiante.

A suposta ignorância de Jéssica em relação às normas subentendidas no espaço familiar – na verdade não se trata de ignorância, mas de indiferença, fomentada pelo interesse de Carlos – é subversiva; a intransigência em relação à mãe só pode ser situada como uma reação natural devido à ausência de Val na criação da menina. Jéssica recusa a suprimir sua subjetividade, ela está lá por um determinado motivo e possui capacidade de transitar entre espaços que são interditados a Val fora do cumprimento de suas obrigações, a quem é permitido transitar além da porta da cozinha apenas se uniformizada e à trabalho (quando ela se insinua como sujeito, o enquadramento que vemos é sempre o da porta da cozinha).

Bárbara demonstra, desde o início, o tipo de relação que espera manter com a filha de Val: ela concorda com a estadia de Jéssica na casa, sob a afirmação de que ela deve muito à ela por ter criado Fabinho, e se compromete a pagar um colchão para que a moça se instale com a mãe temporariamente. Tal concordância demonstra que Jéssica é aceita desde que se mantenha em determinado espaço. No entanto, Jéssica subverte essa ordem, não somente por se instalar no quarto de hóspedes ao invés do quarto de empregada, mas também ao transitar livremente, ao aceitar o que lhe é oferecido ou ao manipular objetos quando tem vontade. A moça desafia as regras que Val, Bárbara e Carlos têm estabelecidas por convenção. Val estranha que a moça se sente à mesa dos patrões, que tenha a mesa posta por Bárbara, que não saiba que não pode comer as coisas que lhe são oferecidas – coisas que lhe são oferecidas “apenas por educação”. Nos momentos em que as duas estão sozinhas sempre há certo embate: Val faz o papel conciliador, sofre entre a cobrança dos patrões e a fúria de Jéssica, que não se contenta em ser tratada como cidadã de segunda classe: “Não me acho melhor do que ninguém, só não me acho pior”, afirma Jéssica num dos diálogos com sua mãe.

Assim, somos induzidos a olhar para as experiências de Val de forma humanizada, como uma pessoa que tem gostos, preocupações, e que sofre com abusos naturalizados, com os quais Val não se debate até que a filha a pressione para que fique ao lado dela. Por tal construção conjunta entre *gaze* e *espectação*, é que consideramos que os dois conceitos não poderiam estar separados na análise do filme: o olhar construído em torno da experiência de Val é um fragmento da noção de mundo sobre trabalhadoras domésticas que Muylaert pretendeu construir, ao mesmo tempo em que a diretora demonstra uma preocupação em falar sobre e para esses indivíduos determinados.

Bárbara passa a demonstrar cada vez mais incômodo com a presença de Jéssica após a cena da piscina: proibida pela mãe de aceitar convites para nadar, Jéssica é jogada na água por Fabinho e um amigo, e se aproveita da situação para se divertir com eles; ao perceber que a garota estava nadando, Bárbara reage de forma explosiva, repreendendo a garota, que é retirada da piscina pela mãe, não sem antes mergulhar mais uma vez. Após essa cena, Bárbara – que havia sofrido um acidente – parece notar que Carlos dispensa um tratamento diferenciado à Jéssica, por ter ignorado seus apelos quando ela pede ajuda para se levantar, e por presenciar o marido oferecendo dinheiro para Val e Jéssica quando elas deixam a casa para procurar moradia. Tal situação culmina na tentativa de reduzir os espaços pelos quais Jéssica pode transitar, quando a tentativa de alugar uma casa fracassa e Jéssica é obrigada a voltar para a casa de Bárbara. Bárbara procura manter a estabilidade do ambiente que está ali posto.

Carlos mantém uma *fetichização* em relação à Jéssica: quando ela entra em cena, observamos uma mudança na construção do gaze, a câmera passa a colocar as emoções de Carlos em primeiro plano, ignorando as reações da moça, objetificando-a. Ele se sente atraído pela segurança com que Jéssica se expressa, pela forma como ela transita no ambiente, tratando-o de igual para igual. Carlos protagoniza uma dissimulada tentativa de sedução, utilizando presentes, gentilezas e dinheiro. Kaplan, ao enumerar os dispositivos de controle de sujeitos femininos através da sexualidade no cinema, descreve três tipos de padrões de dominação masculina: o padrão de vítima, em que a personagem atrai sofrimento e morte sobre si; a personagem fetichizada, que está sob domínio masculino através de uma união; e a *femme fatale*, que ao recusar o domínio através das formas anteriores de controle e exercer sua sexualidade livremente, coloca o personagem masculino num caminho destrutivo, levando à necessidade de eliminação da personagem feminina da narrativa, usualmente por armas que substituem o falo (KAPLAN, 1990). Carlos claramente considera Jéssica um corpo disponível, motivo pelo qual tenta seduzi-la. Jéssica vive sua subjetividade livremente, o que por si só, já a coloca numa situação em que é necessário dominá-la. A câmera (através do enquadramento) sustenta a construção dos sentimentos de Carlos, que culminam em situações como: o abraço no edifício, o aparente incômodo com a aproximação entre a moça e Fabinho, e o pedido de casamento. No entanto, logo em seguida, a câmera mostra a perplexidade de Jéssica, sua confusão em relação ao que está ocorrendo, e ao demonstrar que não há um consentimento da parte dela, ao interromper o acontecimento, a lógica da dominação é subvertida: Jéssica representa um personagem a ser dominado, no entanto, tal narrativa é subvertida pela recusa e confusão da moça, revolucionando mais uma vez a representação do sujeito feminino, que não é exclusivamente passivo, em oposição aos modelos propostos por Kaplan.

Por fim, a repressão sofrida pela moça culmina na sua saída da casa, sob os protestos da mãe, que não consegue convencê-la a ficar. Fabinho e Jéssica realizam a prova de vestibular, e o rapaz, eliminado, é consolado por Val, em um dos momentos que mais evidenciam a relação estreita entre os dois, em contraposição à relação mantida entre Bárbara e o filho, que recusa o abraço da mãe. Val é uma mãe mais presente para o filho da patroa do que para a própria filha. A cena que decorre desta, é uma das que mais evidencia uma tentativa de monopolização de espaços, não só privados, por uma classe: quando Val dá a notícia da aprovação de Jéssica no vestibular, a reação de Bárbara é violenta e desanimadora, ao afirmar que Val não deveria ficar animada porque a segunda fase do vestibular era muito difícil. Bárbara protagoniza uma situação bastante atual na sociedade brasileira, em que a classe média não consegue lidar com o compartilhamento dos espaços e precisa recorrer a nichos cada vez mais elitizados para manter seus privilégios. No entanto, a aprovação de Jéssica no vestibular é uma forma de catarse para Val; sua felicidade e empoderamento são expressas através do ato que ela considera mais transgressor para sua condição de empregada doméstica: entrar na piscina (meio vazia), enquanto conversa com a filha ao telefone.

Como dissemos anteriormente, é necessário considerar não apenas o que é visível, mas também as invisibilidades e as ausências performatizadas no enredo. Nesse ponto, gostaríamos de problematizar a falta da figura paterna: o pai de Jéssica é mencionado durante o filme apenas como índice dos conflitos entre ele e Val, e entre pai e filha. Não está claro quais os motivos que obrigaram Val a sair em busca de emprego em outro estado, há indícios de que houve um problema entre ela e o marido, mas a ausência do pai não é explicada em momento algum do filme, mesmo com tais indícios as personagens nunca conversam sobre o assunto da mesma forma com que tratam a ausência de Val por dez anos na vida da menina. Além de uma indicação de como a cobrança em relação às mulheres na criação dos filhos é maior, aponta para a inevitável união entre mulheres como consequência do abandono – tanto por parte do pai de Jéssica como do pai do filho de Jéssica, que também não é mencionado – tais são os motivos que nos levam a considerar o afeto a tônica do filme. Val trabalhava para que outra mulher criasse sua filha, enquanto o papel realizado pelo pai é muito ambíguo, transparecendo uma realidade em que os pais pouco participam na criação dos filhos – realidade vivida inclusive pela própria Muylaert (ROCHA, WEIMANN, 2015). Mesmo assim se estabelece a sororidade, a união entre as mulheres que torna possível a sobrevivência em uma realidade hostil, é dessa perspectiva que consideramos

o afeto. Na medida em que o filme reafirma suas posições em torno da criação dos filhos, da terceirização do trabalho materno e paterno, da exploração em subempregos, da democratização dos espaços sociais – não apenas privados – demonstra como essas situações atingem as mulheres, principalmente as de classes menos abastadas. O espaço que se cria pautado pelas limitações que as mulheres têm que enfrentar (a falta de instrução, de um companheiro para dividir responsabilidades, assim como a lacuna existente diante da perspectiva de ascender socialmente), é um espaço de criação e de afeto. Como disse Muylaert em entrevista para o jornal *El País*, “Não queria julgar ninguém. Apenas queria expor o jogo, e, neste jogo, embora exista muita perversidade e violência, há também muito afeto” (MORAES, 2015).

Finalmente, Val descobre que Jéssica é mãe de um menino de três anos e que também deixou a criança aos cuidados de outra pessoa para poder estudar em São Paulo, se comprometendo a voltar para buscá-lo “quando desse”. Em vista da descoberta Val decide deixar o emprego. Na cena final, Val conta que se demitiu e assume que roubou de Bárbara um conjunto de café (que ela mesma tinha comprado de presente para a patroa), afirmando “é bonita né?! Diferente, moderna, igual tu”. Val se sentiu no direito de ter algo diferente e moderno que ela só almejava para outra pessoa, e se sentia plenamente confiante em tentar outra profissão. Este é um efeito que se faz sentir também fora das telas: segundo dados do IBGE, em 2006, em seis regiões metropolitanas, 8,2% das pessoas empregadas eram trabalhadores domésticos, sendo que desse total 94,3% eram mulheres, e a população sem ensino fundamental completo atingiu 64% da amostra total de trabalhadores. Em 2015, o IBGE registrou 6,1% de trabalhadores domésticos em relação ao mesmo período de 2006. Apesar do crescimento em quase todas as outras áreas de emprego, houve uma queda no número de trabalhadores domésticos, influenciada tanto pela conquista de direitos da categoria como pela mudança de profissão desses trabalhadores (JORNAL NACIONAL, 2014).

Val diz para filha que ela deveria buscar o menino, e que ela pagaria a viagem de avião (mais um dos efeitos da democratização dos espaços que vem ocorrendo no Brasil), ao que Jéssica emocionada responde: “Você vai cuidar dele, mãe?”. É a primeira vez no filme que Jéssica chama Val de mãe, ao invés de chama-la pelo nome. Jéssica sai de cena e Val fica sorrindo sozinha, sentada à mesa da cozinha, e o filme termina aí. A sororidade se apresenta como forma de construção de outras possibilidades para as personagens. Não queremos nos apoiar em discursos sobre o mito do feminino como ato criador, mas procuramos reafirmar como mulheres freqüentemente respondem à opressão através do empoderamento, prática esta que se revela como a única saída possível para superar as opressões que as atingem. A determinação da diretora em apresentar uma história sobre mulheres e para mulheres, numa perspectiva de empoderamento, com “destino melhor para a filha da empregada” (ROCHA, WEIMANN, 2015) foi essencial para o projeto como uma *poética* feminista de Muylaert: junto ao conflito de classe retratado, ela subverte códigos, através dos quais constrói um novo olhar sobre experiências femininas, coloca a sororidade como opção e por fim reestabelece os laços entre mãe e filha. *Que horas ela volta?* trata do patriarcado, de suas consequências para mulheres na criação dos filhos, e, finalmente, da possibilidade de superação do patriarcado.

Referências

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Pesquisa Mensal de Emprego. Setembro 2015. Disponível em: ftp://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Mensal_de_Emprego/fasciculo_indicadores_ibge/2015/pme_201509pubCompleta.pdf >. Acesso em 09 nov. 2015.

JORNAL NACIONAL, Pesquisa do IBGE mostra queda no número de empregados domésticos. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2014/11/pesquisa-do-ibge-mostra-queda-no-numero-de-empregados-domesticos.html> >. Acesso em: 09 nov. 2015.

KAPLAN, E. Ann. **Women and Film. Both sides of the camera.** London: Routledge, 1996.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender. Essays on theory, Film, and fiction.** Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MORAES, Camila. "Não há Oscar que pague sentir que seu filme muda a vida das pessoas". 2015. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/17/cultura/1442523298_404392.html> Acesso em: 11 nov. 2015.

ROCHA, Claudia. WEINMANN, Guilherme. 'No Brasil, é normal homem pisar em mulher; branco, em preto; e rico, em pobre'. 2015. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2015/09/no-brasil-ainda-e-normal-homem-pisar-em-mulher-branco-em-preto-e-rico-em-pobre-diz-diretora-4546.html>> Acesso em: 05/10/2015.

WORTH, Sarah. Feminist Aesthetics In: **The Routledge Companion to Aesthetics.** Berys Gaut and Dominic McIver Lopes. London: Routledge, 2001.

Anexos



Figura 1: Val.

Fonte: print screen de *Que horas ela volta?*.



Figura 2: Jéssica.
Fonte: *print screen* de *Que horas ela volta?*.



Figura 3: Carlos, Fabinho e Bárbara.
Fonte: *print screen* de *Que horas ela volta?*.

Rio, 40 graus: um olhar sobre a favela no cinema nacional

Marcos Paulo de Araújo Barros¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O cinema contribui para o fortalecimento de discursos estabelecidos a respeito de determinado local e segmento social. Neste artigo, por meio da Análise do Discurso, buscar-se-á mapear os sentidos reverberados pelo filme *Rio, 40 graus*, de 1955, acerca do território favela e de seus moradores, que são representados pelos meios de comunicação, muitas vezes, como excluídos do contexto social da cidade da qual fazem parte. Tem como proposta apontar formações discursivas (FDs) mobilizadas em dois aspectos: espaço e identidade. Com isso, buscar-se-á mostrar que sentidos presentes na obra de Nelson Pereira dos Santos, que foi precursora do Cinema Novo, repetem-se, por processos de polissemia e de paráfrase, em filmes produzidos recentemente sobre a mesma temática. Principalmente a partir do movimento conhecido como Retomada, quando a favela voltou a ficar em evidência na produção cinematográfica brasileira.

Introdução

O objetivo deste artigo² é mapear a produção de sentidos a respeito da favela e de seus moradores no filme *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. A proposta aqui é pensar sobre o potencial da arte cinematográfica para o fortalecimento dos discursos estabelecidos acerca da favela, mostrada pelos meios de comunicação, majoritariamente, como território isolado e fora do contexto social da cidade da qual está inserida. Partimos do pressuposto de que os filmes podem reforçar os sentidos evocados sobre os residentes dessas comunidades periféricas, que muitas vezes vão surgir na tela de forma estigmatizada, deixando escondidos outros sentidos a respeito desta população ou território. A predominância deste tema pode ser percebida recentemente no cinema nacional desde o período conhecido como a Retomada, iniciado em 1995, que deu destaque para narrativas sobre os territórios marginalizados. Muitos foram os filmes que retrataram os sujeitos sociais, as culturas e as comunidades que estão à margem de um centro de poder político, econômico, social e cultural no Brasil. Todavia, este interesse do cinema pela periferia tem raízes mais profundas.

O Cinema Novo, nos anos de 1960, expunha a miséria, usando-a como ferramenta propulsora para a transformação social. É justamente neste ponto que surge nosso interesse em analisar o filme *Rio, 40 graus* (1955), numa tentativa de mostrar que formações discursivas (FD) encontrados na obra da década de 1950 perduram em filmes atuais, por meio de processos de polissemia e paráfrase. *Rio, 40 graus* trata-se de uma obra inspirada no Neorealismo italiano e teve grande influência na produção cinematográfica brasileira, uma vez que foi precursor do Cinema Novo. É uma produção concebida com objetivo de afastar a visão folclórica e

1. Mestre em Comunicação e Identidades pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCom – UFJF), email: titoaraujo@ig.com.br

2. Este artigo apresenta parte da análise que integra a dissertação de mestrado “A favela no audiovisual brasileiro: trajetos de sentido no cinema”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Identidades da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

idealizada dos habitantes da favela. A narrativa é conduzida pela ação de cinco garotos, que percorrem pontos turísticos do Rio de Janeiro como vendedores de amendoim.

Esta pesquisa utiliza a Análise do Discurso (AD) como metodologia, que pressupõe o discurso como algo relacionado às redes de sentido históricas que deixam marcas e vestígios na materialidade, ou seja, deixam rastros na realidade própria do texto, no caso em questão do texto fílmico. Neste artigo, estarão em jogo materialidades diversas: não somente o roteiro verbal do filme, como também as materialidades visuais e sonoras. A partir daí passa-se para a análise, separando os elementos, como a textualidade verbal, que pode ser de um diálogo completo até a expressão de uma palavra com ênfase, assim como a própria ocorrência de silêncios sujeitos à interpretação. De acordo com Eni Orlandi (2005), a Análise do Discurso objetiva compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, não estacionando na interpretação. Como pontua a autora, a AD trabalha seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação e não procura um sentido verdadeiro através de uma “chave” de interpretação. Conforme Orlandi, não há uma verdade oculta atrás do texto. Para ela, há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender.

Valendo-se de uma base abstrata, simbólica, de determinadas significações sobre a favela, o texto fílmico, assim como outras categorias textuais, atua com a possibilidade de instaurar sentidos a respeito desse território. Desse modo, é capaz de ressuscitar sentidos passados e instaurar novos traços de sentido. É capaz de dizer o diferente sobre o mesmo – o que se repete – na ação presente do novo dizer, o qual evoca marcas históricas existentes na memória discursiva, ou sobre dizeres constituídos em épocas anteriores. Assim, na perspectiva da Análise do Discurso, de forma geral, o discurso é considerado como efeito de sentido entre sujeitos, ou seja, algo constituído com base em elementos exteriores ao dizer, historicamente constituídos, evidenciados a partir da posição ocupada por alguém que diz algo, de alguma maneira, em determinado momento.

Análise do filme

O presente artigo busca mapear as Formações Discursivas (FDs) presentes na obra por meio da análise da narrativa do filme, destacando imagens e diálogos entre os personagens. A Formação Discursiva (FD) é um fator determinante para o entendimento de um enunciado, marcado numa situação histórica definida. Na visão de Pêcheux (1995, p. 160), a formação discursiva é vital para se estabelecer o sentido das palavras, expressões, proposições, etc. Sendo assim, ele define a FD como “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito”. A FD é o local onde se constitui o sentido das estruturas. Neste ponto de vista, uma mesma palavra, proposição, expressão, etc., tem capacidade de tomar para si sentidos diversos, quando transferida e apresentada em outra FD, ou seja, em uma mesma palavra o sentido estabelecido a ela numa FD pode ser posto em contradição para aquele constituído numa outra FD, pois, o objeto simbólico, quando inserido numa outra FD incorpora outro(s) sentido(s).

Dessa forma, pensando na perspectiva do autor, pode-se considerar que o caráter primordial na definição do discurso é a questão da posição, a qual envolve o sujeito, o lugar institucional e a história ao mesmo tempo. Para Pêcheux (1995), a característica básica do discurso é o lugar de onde ele se origina. O autor completa que são os lugares em jogo no processo de comunicação que funcionam no processo discursivo, “a imagem que eles (destinador e destinatário) se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro”. Para melhor organização da pesquisa, o trabalho concentra as análises em discursos mobilizados sobre o território favela e sobre a identidade de seus moradores.

Dito isto, nossa análise inicia-se pela questão do espaço. Na abertura do filme, enquanto os créditos da obra são apresentados, as cenas são de imagens aéreas da cidade maravilhosa, destacando diversos pontos de cartão postal. Neste momento, a câmera sobrevoa pontos de beleza natural, áreas urbanizadas tomadas por

prédios, praias e o estádio do Maracanã. De acordo com Fabris (1994), nos primeiros planos do filme, o diretor parece corroborar a feição utópica da cidade, que vinha sendo plasmada, notadamente desde meados do século XIX, por meio de vistas de vários paisagistas (brasileiros e estrangeiros), das revistas, das fotografias e ainda nos filmes anteriores ao Cinema Novo e na música, nos quais predominavam as imagens idealizadas. No campo da música, basta lembrar a marcha de André Filho, *Cidade Maravilhosa*, de 1934, que descreve a cidade como “cheia de encantos mil”. Já nas artes cinematográficas, podemos nos lembrar das obras “Capital Federal” (1920), de Francisco de Almeida Fleming, e “A Voz do Carnaval” (1933), de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro; ou ainda “Voando para o Rio” (*Flying Down to Rio*, 1933), de Thorton Freeland; e ainda “Interlúdio” (*Notorious*, 1946), de Alfred Hitchcock, apenas para citar alguns exemplos.

Rio, 40 graus inicia-se com uma série de imagens aéreas de pontos turísticos, como o Pão de Açúcar e a praia de Copacabana. Elas vão aparecendo e nos levando a crer que estamos diante de mais um filme do qual a cidade dita como “maravilhosa” será o cenário. Entretanto, nos letreiros da abertura, os créditos já desfazem essa impressão, pois afirmam: “Nelson Pereira dos Santos apresenta/ a Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em/ *Rio, 40 graus*”. Conforme Fabris (1994), no lugar que tradicionalmente apareceriam os nomes dos principais intérpretes, destaca-se o da cidade, numa clara afirmação de que ela, de mero pano de fundo, foi elevada à categoria de protagonista do longa-metragem, deixando de exercer a função de cenário.

São quase três minutos de abertura até a câmera começar a se deslocar para uma favela, o Morro do Cabuçu, onde a narrativa tem início. Este movimento de câmera, que inicia nas belas paisagens naturais, passa pelos edifícios e termina com imagens de barracos, sugere o deslocamento entre o asfalto e a favela.

Ao libertar a “cidade maravilhosa” da imobilidade do panorama, Nelson Pereira dos Santos rompe os limites da representação ficcional e amplia os horizontes de sua paisagem, revelando com seu voo rasante (a câmera, que planava durante a apresentação dos créditos, praticamente mergulha para focalizar de perto o morro e sua favela) o lado pobre e “feio” da capital Federal, geralmente ocultado nas reconfortantes vistas tomadas do alto (FABRIS, 1994, p. 93).

Aqui, podemos afirmar que as leituras possíveis neste trecho do longa-metragem instauram sentidos de segregação, nos quais a cidade aparece partida. Vamos enquadrá-la em uma Formação Discursiva X³ (FDx), na qual consideramos a favela como um espaço isolado do restante da cidade, onde o Estado não se faz presente e seus moradores são considerados como excluídos. A FDx faz-se presente nos filmes contemporâneos, e no universo dessa formação discursiva podem-se perceber discursos nos quais é subtraído da geografia o livre fluxo entre a favela e a cidade, considerando a comunidade como local fechado e isolado como se existissem fronteiras físicas além das fraturas sociais, sempre presentes na relação asfalto x favela.

Ainda no aspecto espacial, logo que termina a abertura, a cena seguinte mostra moradores da favela subindo escadas de terra batida, carregando latas na cabeça, o que sugere, entre outras interpretações, a falta de infraestrutura dessas áreas, que não contam com benefícios básicos, como rede de abastecimento de água. Temos aqui imagens que nos levam a discursos também inseridos na FDx, que considera a favela como território à parte, uma vez que conta com o descaso do Estado. Apesar disso, na totalidade da obra, quando a favela é mostrada, o que se vê é um espaço onde a vida dos moradores, mesmo com dificuldades, é feliz. As crianças aparecem jogando bola e adultos unidos, organizando os festejos do lançamento do enredo da escola de samba do morro para o próximo carnaval. Não há nessas cenas o que é comum no cinema contemporâneo, no qual a criminalidade e a violência se fazem inerentes ao território, onde as forças policiais aparecem só como forma de repressão. A única vez em que o filme de Nelson Pereira dos Santos marca a presença de um policial na favela, é quando um guarda sobe o morro para entregar um menino a seus pais. Nesta sequência, o policial não é mostrado apenas como um mero cumpridor da lei, já que em outros momentos do filme a polícia apare-

3. Os nomes das formações discursivas foram escolhidos aleatoriamente e servem apenas para a organização da análise

ce mobilizando sentidos de repressão fora da favela. No caso em questão, Nelson Pereira dos Santos evidencia, entre outros aspectos possíveis, aquele mais humano dos policiais, que, diariamente, são responsáveis por intermediar as relações entre as instituições e os cidadãos.

Podemos destacar aqui a presença de outra Formação Discursiva, que a chamaremos de Formação Discursiva S (FDs), pois nela vão aparecer os discursos que enquadram a favela como comunidade solidária, onde existe a cooperação entre os moradores. Esses discursos estão de acordo com os ideais do Cinema Novo, que tinha como proposta a transformação social. Os cineastas desse movimento queriam mostrar que o povo podia se conscientizar a respeito de suas necessidades e lutar para vencê-las. O movimento cinemanovista buscava afirmar a participação do povo na malha social por meio de filmes fundamentados em um engajamento ideológico contra os poderes centrais e opressores do povo, dos excluídos, dos famintos, dos sem-moradias, dos sertanejos e dos favelados.

Vale ressaltar que os moradores do Morro do Cabuçu, representados por cinco meninos, não se restringem ao espaço da favela, como se ficassem isolados no morro, situação comum nos filmes contemporâneos, como em *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, no qual a narrativa concentra-se no interior da comunidade. Pelo contrário, *Rio, 40 graus* mostra o trânsito desses moradores para outras áreas do Rio, mesmo que o objetivo deles seja o trabalho. A câmera segue as crianças para áreas como a Quinta da Boa Vista, a praia de Copacabana, o estádio do Maracanã, o Pão de Açúcar e o Corcovado. Ao abordar o trânsito desses meninos por outros cenários do Rio de Janeiro, o filme sugere um deslocamento dos sentidos instaurados pela Formação Discursiva X (FDx), nos quais a favela aparece como território isolado. A movimentação dos garotos pela cidade instaura sentidos possíveis que vão ao encontro do que pregavam os cineastas do Cinema Novo, já que os garotos, ao percorrerem pontos turísticos a fim de venderem amendoins, de certa forma, buscam mudar seus destinos. Ao novo ver, esse deslocamento, pode ser encarado como um processo polissêmico, já que houve uma variante de sentido. Conforme Orlandi (1999), a polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico.

Focando nossa análise, agora na análise dos moradores da favela, vamos apontar quais os sentidos mobilizados por *Rio, 40 graus* a respeito da identidade do favelado. Cinco meninos serão nossos cicerones nos destinos propostos por Nelson Pereira dos Santos para essa redescoberta do Rio. Na verdade, são cinco pequenos vendedores de cartuchos de amendoim, habitantes da favela do Morro do Cabuçu. Eles vão conduzir a história, que se passa em um dia de domingo ensolarado de verão, percorrendo os pontos turísticos explorados pela narrativa. Logo no início da obra, os problemas econômicos que cercam os moradores da favela ficam evidentes, pois os garotos têm necessidade de trabalhar para ajudar financeiramente suas famílias. Aqui temos sentidos possíveis que inserem os habitantes dentro de uma formação discursiva, que a chamaremos de Formação Discursiva PB (FDpb), a qual irá mobilizar sentidos nos quais o favelado aparece ligado à pobreza. A FDpb é reforçada na história de vida do garoto Jorge, que vive num barraco com a mãe adoentada. Ele, mais que os outros, precisa trabalhar para sustentar a mãe acamada. Durante uma reunião, quando os meninos decidem para onde vão, a fim de vender amendoim, a FDpb é marcada no diálogo entre eles. Um dos meninos pergunta para Jorge qual ponto devem ir. Jorge responde: - "Eu não sei, tenho que arranjar mais dinheiro para minha mãe".

Interessante notar, que a obra de Nelson Pereira Santos também explora sentidos a respeito do favelado que, possivelmente, são controversos a uma gama de significados que são reverberados pelo cinema brasileiro atual, como no trecho em que a moradora Alice, que é operária e filha de uma lavadeira e de um desempregado, deixa o morro para ir à feira, fora da favela. Junto com uma amiga, Alice fica de frente a uma barraca e olha um produto, quando é bem recebida pelo comerciante. O interessante é que o vendedor trata a moça como madame, o que fica explícito na fala dele: - "Vai querer o quê, madame?". Fica evidenciado assim, que, em *Rio, 40 graus*, o favelado também é mostrado como um indivíduo que tem sua dignidade respeitada. É mais um deslocamento de sentidos dentro da FDpb, que enquadra o morador da favela ligado à pobreza e, muitas vezes, sem dignidade. Aqui, estaríamos diante de um processo de polissemia, pois, ao tratar a moça de madame, o vendedor sugere sentidos apagados em muitos filmes produzidos anos depois no período da Retomada do

cinema nacional, que deixam de mostrar favelados com sua dignidade respeitada. Mas, nem por isso, a obra deixa de abordar outros significados que se aproximam dos longas-metragens contemporâneos. É o que acontece com o menino Paulinho, quando entra sem permissão no jardim zoológico.

Ao perder sua lagartixa, chamada Catarina, que foge e entra no zoológico, Paulinho, que vendia amendoim nas proximidades do parque, burla o vigia e invade o local. Ao se deparar com as aves e outros animais, o garoto é tomado por um encantamento, que fica estampado no rosto dele. Nessa sequência, a câmera acompanha o olhar da criança que, pela primeira vez, consegue ter acesso àquele lugar. Temos aqui mais um exemplo de polissemia dentro da FDpb, que enquadra o favelado sempre ligado à pobreza. No nosso entendimento, essa sequência do filme, entre outras leituras possíveis, deixa claro que a criança, independentemente do lugar onde vive, da pobreza e da rotina de trabalho na qual está inserida, não perde o seu encantamento diante da beleza do parque.

Entretanto, a condição de favelado de Paulinho é escancarada para o público, quando o garoto é surpreendido pelo vigia do zoológico, que o expulsa. Ao surpreendê-lo, o homem questiona: - "O que está fazendo aí? O que tem aí na mão? O garoto tem sua lagartixa que havia recuperado. O homem toma dele e joga Catarina em um viveiro de cobras. Ao nosso ver, a cena evidencia, possivelmente, uma situação de preconceito, uma vez que o vigia não dá ao garoto a oportunidade de se explicar, apenas o expulsa, significando que aquele local não é destinado a alguém que vive na favela. Do lado de fora, Paulinho fica desolado com a morte do seu bicho de estimação. A cena é interessante, porque focaliza o menino na frente do portão, enquanto outras crianças brancas e bem vestidas transitam pela entrada do parque, sugerindo que elas têm permissão para visitarem o local. Aqui, podemos perceber novamente a FDx, na qual enquadra a favela como espaço isolado e o favelado como excluído.

Na visão de Fabris (1994), a entrada de Paulinho no jardim zoológico representa a passagem de um espaço público para um espaço privativo, mas comunitário, porém proibido à população pobre que, com seus andrajos, poderia conspurcar o cenário burguês. Fabris argumenta:

A expulsão do menino, enquanto uma cobra devora Catarina, evoca a condenação divina lançada sobre Adão, "Comerás o pão com o suor de tua fronte", pois, como este, ele também é excluído do paraíso terrestre (...), onde, por alguns momentos, fora apenas uma criança, para cair numa dura realidade que o obriga a se tornar prematuramente adulto e ganhar seu sustento, renunciando à infância, que, dessa forma, parece destinada só às crianças bem vestidas que passam por ele entretidas em suas brincadeiras (FABRIS, 1994, p. 97)

Seguindo nossa análise a fim de buscar os sentidos a respeito da identidade do morador da favela, abordaremos agora a sequência que se passa na praia de Copacabana, onde o garoto Jorge está vendendo seus cartuchos. Um rapaz, chamado Bebeto, em companhia de uma moça, passa correndo pelo garoto, em sentido contrário, derrubando-lhe a lata de amendoim na água. Enquanto o menino tenta inutilmente salvar seu ganha-pão, os dois banhistas nos conduzem até um pequeno grupo de pessoas que, deitadas na areia, estão exatamente criticando-os. O rapaz Bebeto é classificado como um caça-dotes e Maria Helena, a moça que o acompanha, não é propriamente uma moça casadoura. Nesta sequência, na nossa visão, entre as leituras possíveis, podemos observar que a convivência entre favelados e outros frequentadores da faixa de areia é harmoniosa, desde que os limites de cada um sejam respeitados, ou seja, os banhistas aproveitando o dia na praia e o garoto favelado trabalhando.

Este trecho do filme insere-se na FDx, evidenciando sentidos de exclusão, porém é possível perceber um deslocamento de sentidos, já que, apesar de excluídos, os favelados podem estar na praia, respeitando o limite e as regras de convivência dos moradores da Zona Sul. Seria um tipo de exclusão velada, o que nos remete a outros sentidos a respeito do isolamento dos favelados. Assim, aqui, podemos considerar que há um exemplo de processo parafrástico, que seria, de forma resumida, o ato de dizer a mesma coisa de outra maneira, resultando na reformulação da forma de um discurso já proferido.

Essa ideia também vem à tona no diálogo de Eduardo, um dos homens que está deitado na areia. Ele fala para sua amiga, referindo-se a Bebeto e Maria Helena. “- Como estão impossíveis, até parecem suburbanos”. Essa fala sugere, entre as leituras possíveis, o sentido de que a praia, apesar de democrática, tem suas divisões e regras de comportamento. Neste caso, como Bebeto e Maria Helena estão correndo entre as pessoas que querem tomar sol, fazendo algazarra, eles são comparados a suburbanos, reforçando os sentidos deslocados dentro da FDx.

No final dessa sequência, o menino Jorge encontra com Bebeto na saída da praia e pede a ele dinheiro, uma vez que o rapaz havia derrubado seus cartuchos de amendoim na água. Bebeto se recusa e empurra o garoto, sem dar-lhe ouvidos, dizendo: - “Sai fora moleque safado” e completa: - “Se você vier outra vez pra cima, vou te prender.” Mais uma vez é negado a um garoto morador da favela a sua chance de se explicar. Neste momento, um homem, bem vestido com ares de representante da classe alta carioca, se aproxima e presencia o confronto entre Bebeto e Jorge. O homem questiona o que está acontecendo. Bebeto diz: - “É esse malandrinho que queria me dar um golpe.” O homem então afirma: “São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua”. Em seguida, indiferente, o homem vai embora, levando o cachorro que guia pela coleira. Sem olhar para o garoto, o homem diz ao cão: - “Vamos embora”. É como se o animal tivesse mais a sua consideração do que o menino. Nesta sequência, temos o surgimento de mais uma formação discursiva, que a chamaremos de Formação Discursiva M (FDm), na qual liga a favela e seus moradores aos sentidos de marginalidade e criminalidade. Dentro dessa formação discursiva inserem-se discursos nos quais a favela é significada como local de desordem, território de malandros, ociosos, negros inimigos do trabalho honesto e, mais recentemente, território que carrega o peso de ser dominado por traficantes de drogas.

Voltando à narrativa, sem conhecerem o garoto e desconhecendo o fato de que ele estava na praia trabalhando, os banhistas negam a presença do menino naquele espaço, o que nos permite também observar sentidos do contexto da FDx, que enquadra a favela como espaço isolado do restante da cidade e seus moradores considerados como excluídos. Entretanto, em contraposição, imediatamente a essa cena, o filme vai sugerir sentidos inseridos na Formação Discursiva S (FDs), na qual são mobilizados discursos que privilegiam a solidariedade e a cooperação entre os moradores do morro. Ainda na praia, ao acompanhar a saída do dândi com seu cachorrinho, o olhar de Jorge é direcionado ao olhar de sua mãe, Elvira, que está na favela. Ela lança sua visão à porta do barraco pela qual entra sua vizinha, dona Ana, trazendo-lhe um pouco de caldo.

A justaposição dessas duas cenas, em que à absoluta futilidade dos bate-papos na praia se segue o diálogo franco entre as duas lavadeiras – pelo qual (dona Ana arruma o barraco, cuja extrema miséria vai-se revelando com sua movimentação) ficamos sabendo que a vizinha está fazendo também o serviço de dona Elvira para que esta não perca a freguesia -, marca bem o contraste entre o mundo dos grã-finos, que, aos olhos do diretor, se afigura como hipócrita e regido somente pelo dinheiro, e a realidade do morro, presidida, em geral, pela solidariedade (FABRIS, 1994, p. 100 e 101)

A FDs, nesta cena, fica marcada no diálogo entre as personagens, quando dona Ana diz à Elvira: - “Uma mão lava a outra. Há de chegar o dia em que eu hei de ter precisão da senhora”. Ainda a respeito da identidade do morador do morro, é preciso destacar a sequência na qual a filha de dona Ana, a operária Alice, é pedida em casamento por Alberto. Depois de pedir a permissão ao pai da noiva e da troca das alianças, o casal começa a descer o morro. No diálogo entre os dois, Alice diz que prefere esperar um pouco mais para o casamento, para ter mais dinheiro e ter uma boa casa. Ela afirma que se juntar o dinheiro dela com o de Alberto só será possível morar em um barraco na favela. Então ele diz: “O que tem isso. Tem tanta gente boa morando aqui”. Alice responde: - “É, a gente tem que se conformar.” Mas Alberto insiste: - “Conformar não, a gente tem que enfrentar a vida”. Com o fim do diálogo, o casal continua descendo o morro. Atrás do caminhar dos noivos, os barracos da favela são apresentados na cena. No nosso ponto de vista, essa sequência nos permite também fazer uma leitura, entre aquelas possíveis, sobre a necessidade de se ter esperança e de que, apesar da pobreza, o futuro,

mesmo morando no morro onde há gente boa, como diz Alberto, pode ser positivo. Temos aqui um deslocamento de sentido, dentro da FDs, no qual surgem discursos sobre a esperança de dias melhores na favela, formando mais um exemplo de paráfrase.

No bate-papo entre Alice e Alberto, o tema predominante é o da esperança num futuro promissor, mas enquanto a moça está mais preocupada com o bem-estar da própria família, que já conheceu dias melhores, e em começar a vida nova em bases financeiras mais sólidas, o rapaz aspira a um bem comum maior, em que os homens tenham consciência de seus direitos e lutem por eles. Apesar do fundo ideológico, a conversa entre os dois não se reveste de um panfletário, uma vez que a música idílica que a sublinha, aliada à simplicidade dos diálogos e à grande naturalidade das interpretações (sobretudo de Antônio Novaes, Alberto), faz com que o filme encontre um justo equilíbrio entre o esboço psicológico das personagens e a denúncia da pobreza em que vivem (FABRIS, 1994, p. 116)

Ainda sobre a questão da identidade dos moradores, é preciso apontar que a figura do malandro também se faz presente na obra. Ela é percebida no personagem Xerife, uma espécie de líder dos meninos. A ideia aqui é de focalizar o mundo das crianças como reflexo do mundo dos adultos. Xerife explora os outros garotos na venda de amendoim, enquanto ele aparece na praça, com outras crianças, jogando, a valer dinheiro, bolinha de gude ou regateando figurinhas. A malandragem dele se confirma na frente do estádio do Maracanã, onde se encontra junto com o garoto Paulinho. Enquanto o menorzinho fica do lado de fora vendendo amendoim (mais um momento de exclusão), Xerife, que, com seu expediente, consegue driblar a vigilância num dos portões e entra para assistir à partida de futebol, evidenciando, numa leitura possível, sua malandragem. Essa sequência do filme está inserida na FDM, que instaura sentidos sobre marginalidade sobre a favela e seus moradores.

Considerações finais

Ao final de nossa análise concluímos que em *Rio, 40 graus* a violência não é o foco como nos filmes contemporâneos, e o que se percebe nesta obra de Nelson Pereira dos Santos são discursos possíveis nos quais há a prevalência da cooperação mútua entre os moradores da comunidade, o que é perceptível na Formação Discursiva S (FDs), que traz à tona os laços de solidariedade entre os residentes. Isso pode ser exemplificado na ação dos meninos, todos negros, que vendem amendoim para ajudar suas famílias e acabam conduzindo a história, ou na atitude da mulher de levar comida e lavar as roupas para a vizinha adoentada. Estes sentidos reverberados pela FDs são diferentes daqueles encontrados nos filmes atuais sobre a mesma temática e estão de acordo com os ideais do Cinema Novo, que tinha como proposta a transformação social por meio da conscientização do povo.

A narrativa também marca o contraste entre dois segmentos sociais que circulam pelo Rio de Janeiro: os ricos da Zona Sul e os pobres moradores dos morros. As classes privilegiadas são apresentadas com personagens de perfil hipócrita, que valorizam o poder e o dinheiro. A burguesia é retratada de forma caricatural e exagerada, fator que chega até a comprometer o caráter realista documental da obra. O modo em que os planos e as sequências foram estruturados, de forma não-linear, sugere que a realidade não é homogênea, a fragmentação e a descontinuidade são as formas encontradas pelo cineasta para retratar o real. Assim, o Rio de Janeiro do longa-metragem é apresentado ao público, entre as leituras possíveis, como um território que promove a integração social e, ao mesmo tempo, estabelece uma segregação, um distanciamento dos segmentos que habitam e circulam pela urbanidade.

Isso fica claro nas leituras possíveis trazidas à tona pela Formação Discursiva X (FDx), na qual a favela é tida como espaço isolado do restante da cidade, onde o Estado é inexistente e seus moradores são considerados como excluídos. Este tipo de interpretação pode ser encontrado nos filmes contemporâneos. Ainda em

nossa análise localizamos sentidos possíveis que inserem os habitantes na Formação Discursiva PB (FDpb), a qual irá mobilizar sentidos nos quais o favelado aparece ligado à pobreza, sempre reforçada pela dificuldade financeira dos personagens, sentidos também presentes na produção cinematográfica recente. Todavia, a obra de Nelson Pereira Santos ainda explora discursos a respeito do favelado que, possivelmente, são silenciados pelo cinema brasileiro atual, pois o favelado é mostrado como um indivíduo que tem sua dignidade respeitada, como no episódio em que Alice deixa o morro para ir à feira.

Já na sequência da praia, assim como aquela em que aborda o personagem Xerife, percebemos o surgimento da Formação Discursiva M (FDm), na qual a favela e seus moradores estão ligados aos sentidos de marginalidade e criminalidade. Desta forma, esta pesquisa visou a contribuir para o entendimento dos discursos mobilizados acerca da favela e de seus habitantes e como estes se relacionam com os discursos e saberes institucionalizado. Como atores sociais relevantes, os meios de comunicação, o cinema entre eles, por muitas vezes redefinem a sociedade e a forma como determinados grupos são enxergados. E a realidade de criminalidade, marginalidade e pobreza é mostrada em muitos casos como sendo uma característica do morador da periferia, negro, pobre e sem acesso aos serviços básicos do Estado. Ele é considerado, então, um cidadão entre aspas, alguém à margem dentro da cidade. Perceber o que favela representa pelo material que é divulgado na mídia - especialmente no cinema - com suas imagens e silêncios, é também uma das formas de apreender a própria favela, claro que temos que lembrar que esse é apenas um dos lados desta experiência de apreensão.

Referências

BARROS, Marcos Paulo de Araújo. **A favela no audiovisual brasileiro:** trajetos de sentidos no cinema. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora.

BARROS, Marcos Paulo de Araújo. **Cidade de Deus:** Um Estudo sobre a Representação do favelado no Cinema da Retomada. Trabalho de conclusão do Curso de pós-graduação em Arte, Cultura e Educação. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje.** São Paulo: Publifolha, 2005. (Folha Explica)

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-realista?**. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Traduzido por Luiz Felipe Baeta Neves. 7ed. Rio de Janeiro: Florense universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Traduzido por Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MENDONÇA, Kléber. **O RJTV e a (re)urbanização do Rio: uma cartografia da violência no discurso telejornalístico de pacificação.** Artigo apresentado no XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** Campinas: Pontes, 1999. 13 Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ – 4 a 7/9/2015

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. In: Rua: **Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP – NUDECRI**. Campinas, SP, 1995, p.35- 47.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD – 69). In: GADET, F. e HAK, T. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Traduzido por Bethania S. Mariane et al. 3ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. A análise do não-verbal e o uso da imagem nos meios de comunicação. In: **Rua: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP – NUDECRI**. Campinas, SP, 2001, p.65-94.

As metáforas no filme *Zaytoun*: a esperança do retorno dos refugiados palestinos

Muhamad Subhi Mahmud Hasan Husein

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)¹

Resumo

O presente trabalho busca discutir a situação dos refugiados palestinos, discutindo o conceito de povo e nação, assim como a esperança do retorno do palestinos a sua terra natal. Elucidamos fatos que marcaram momentos drásticos na história do oriente médio e suas consequências para os palestinos. Assim, vamos analisar as metáforas implícitas no filme “Zaytoun” que tem como tema central a situação dos palestinos nos campos de refugiados no sul do Líbano. A partir da construção da linguagem e os desdobramentos da análise das metáforas contidas em Zaytoun, faremos relações com outras obras cinematográficas, assim como relacionaremos com alguns teóricos da linguagem, da narrativa, da filosofia, da memória e da história, da (des) territorialização, da diáspora e da banalidade do mal, como Walter Benjamin, Michael Pollak, Edward Said, Shlomo Sand, Pierre Nora, Deleuze, entre outros.

Palavras-chave: Palestinos; Povo; Metáforas; Esperança; Memória.

Introdução

A imigração forçada é um tema em destaque na atualidade. As causas são diversas, desde a vulnerabilidade social e financeira, a discriminação étnica e até as guerras civis ou invasões estrangeiras. O caso dos refugiados palestinos da nossa era é um drama de 67 anos, e vem há algum tempo se destacando na mídia internacional. O caos e a miséria foram algumas das consequências geradas pela ocupação israelense desde 1948 aos 900.000 palestinos que foram expulsos de suas casas apenas com a roupa do corpo e o que conseguiram levar em suas mãos. Muitos deles carregaram consigo as chaves das suas casas com a esperança de um dia retornar aos seus lares.

A partir dessa temática, realizamos este trabalho através da análise das metáforas implícitas no filme “Zaytoun”, que é um filme do diretor Eran Riklis, um cineasta israelense que se tornou famoso pelos filmes “A Noiva Síria” e “Lemon Tree”, que tem como tema central, as consequências geradas pela Guerra dos Seis Dias (1967) e da ocupação israelense nos territórios palestinos. A partir da construção da linguagem, e os desdobramentos da análise das metáforas contidas em Zaytoun, faremos relações com outras obras cinematográficas, assim como relacionaremos com alguns teóricos da linguagem, da narrativa, da filosofia, da memória e da história, da (des) territorialização, da diáspora e outros, além de discutirmos a situação do povo palestino através dos conceitos de *povo* e *nação*.

O filme conta a história de um militar da aviação israelense, Yoni, e um garoto palestino, Fahed, num cenário violento e devastado na capital e no sul do Líbano, em 1982, às vésperas do massacre no campo de refugiados de

1. Docente do Instituto Federal de Santa Catarina - IFSC, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL, na linha de pesquisa *Linguagem e Cultura* e pesquisador do Núcleo de Estudos Benjaminianos - NEBEN/UFSC. E-mail: profmuha@hotmail.com.

Sabra e Chatila. O thriller começa com imagens de ataques israelenses “precisos” ao atingir os alvos, precisão esta que é desmentida no decorrer da história. O Líbano foi palco de diversos conflitos internos, muitos entre libaneses e palestinos. O país ficou dividido entre libaneses favoráveis e contra a presença dos refugiados palestinos. O ódio era intenso porque muitos libaneses apontavam os refugiados palestinos como os principais responsáveis pela destruição de seu país, já que Israel os perseguiu dentro do Líbano. No filme há um grande destaque para a presença de crianças entre os guerrilheiros palestinos. Inclusive elas aparecem armadas participando de um treinamento militar e em algumas vezes fumando, entre outras coisas.

A história de Yoni e Fahed é contada pelo viés histórico. O diretor tenta trazer o momento trágico ao conhecimento do espectador, sabendo que, ao remexer este passado ele possa trazer a tona as causas dos atuais conflitos na região, pois o cenário do filme mostra a situação miserável dos refugiados palestinos.

Para uma melhor visibilidade e entendimento e na tentativa de uma classificação do povo palestino como *povo* ou *nação*, vamos explorar um pouco mais o assunto. Para os refugiados do Oriente médio, da África e de diversos outros povos que foram expulsos de suas terras, as noções de *povo* e *nação* ficam um tanto “deformadas”. Segundo o dicionário Michaelis,

povo: sm (lat *populu*) 1 Conjunto de pessoas que constituem uma tribo, raça ou nação: *Povo brasileiro*. 2 Conjunto de habitantes de um país, de uma região, cidade, vila ou aldeia. 3 *Sociol* Sociedade composta de diversos grupos locais, ocupando território delimitado e cônica da semelhança existente entre seus membros pela homogeneidade cultural. (DICIONÁRIO MICHAELIS)

nação: sf (lat *natione*) 1 Conjunto dos indivíduos que habitam o mesmo território, falam a mesma língua, têm os mesmos costumes e obedecem à mesma lei, geralmente da mesma raça. 2 O povo de um país ou Estado (com exclusão do governante). 3 *Sociol* Sociedade politicamente organizada que adquiriu consciência de sua própria unidade e controla, soberanamente, um território próprio. (DICIONÁRIO MICHAELIS)

Segundo estes significados, percebemos que as noções de povo e nação se entrelaçam e ao mesmo tempo são complementares. A partir dessa ideia, como definir se os palestinos são um povo ou uma nação, já que não possuem mais as características de nenhum dos dois?

História do conflito

Para uma melhor reflexão sobre esse questionamento devemos conhecer a história que levou à criação do estado de Israel, que remonta os primórdios do Sionismo em meados do século XIX, da primeira diáspora palestina ocorrida em 1948, assim como a segunda diáspora ocorrida em 1967 após a Guerra dos Seis Dias. Por isso, há necessidade de retomarmos os dados estatísticos da população local no final dos anos de 1870, onde há registros de que os judeus na Palestina não chegavam a 10 mil habitantes. Até este momento tínhamos palestinos e judeus vivendo em paz na região. Somente após a onda antissemita ocorrida na Rússia e outras regiões do leste europeu a partir de 1882 é que cresceria notavelmente a população judaica na Palestina. Até 1892, os imigrantes judeus ainda viviam num clima de paz e tranquilidade, pois eram bem recebidos pela população local. Neste ano, Theodor Herzl, um jornalista judeu austro-húngaro, lançou uma obra que criava e definia o sionismo, *Der Judenstaat* (O estado judaico).

Já em 1897, foi criada a Organização Sionista Mundial, que queria organizar e convencer o povo judeu de que não havia outra saída que não fosse o retorno à Palestina, a “Terra Prometida”, de onde haviam sido expulsos 2000 anos atrás. E após a primeira guerra mundial é que tem início a imigração judaica na região, que contava com o apoio do governo britânico através da Declaração Balfour de 1917 do então secretário britânico dos Assuntos Estrangeiros, Arthur James Balfour, dirigida ao Barão Rothschild, líder da comunidade judaica do Reino Unido, para ser transmitida à Federação Sionista da Grã-Bretanha. A carta se refere à intenção do governo bri-

tânico de facilitar o estabelecimento do Lar Nacional Judeu na Palestina, caso a Inglaterra conseguisse derrotar o Império Otomano que, até então, dominava aquela região. A Declaração dizia que

o governo de Sua Majestade encara favoravelmente o estabelecimento, na Palestina, de um Lar Nacional para o Povo Judeu, e empregará todos os seus esforços no sentido de facilitar a realização desse objetivo, entendendo-se claramente que nada será feito que possa atentar contra os direitos civis e religiosos das coletividades não-judaicas existentes na Palestina, nem contra os direitos e o estatuto político de que gozam os judeus em qualquer outro país. (Declaração Balfour, 1917)

Os números foram aumentando tanto, que em 1947 os judeus chegaram a um terço da população da Palestina, e os conflitos com os palestinos tomaram proporções incontroláveis, até que a Inglaterra “abandonou” a região, e a entregou à Liga das Nações (atual ONU), que nada fez ao ver que os judeus, que já tinham um exército formado e treinado pelo exército britânico, tomaram a região, expulsando os palestinos de suas casas e matando todos os que resistiam.

Para que tenhamos uma ideia geral do que aconteceu na época, na criação do estado de Israel existiam 475 aldeias e povoados palestinos. Em 1973, uma comissão de direitos humanos em Israel divulgou que 385 destas aldeias haviam sido destruídas até aquele ano. Em seu lugar havia colonos judeus que se “apropriaram” legalmente das terras que eram suas por direito, de acordo com a Lei do Retorno (1948), que diz que todo judeu no mundo tem direito a um pedaço de terra em Israel, e da Lei dos ausentes (de 1950), que declarava que todo palestino que estava ausente por determinado tempo, não tinha mais o direito sobre a terra que lhe pertencia.

Não podemos condenar todos os judeus do mundo pelas atrocidades cometidas na Palestina, pois sabemos que diversas entidades judaicas no mundo, e até mesmo em Israel, são a favor do reconhecimento de um Estado Palestino. Os judeus de origem socialista e comunista são mais reversos ao sionismo, como podemos ver em Leon Perez “Os judeus comunistas sempre foram violentamente refratários à ideologia sionista e a aceitação de uma consciência nacional e, portanto, de um Estado Nacional judeu em Israel.” (PEREZ, 1969, p. 61)

Em sessão plenária da Assembleia Geral das Nações Unidas – então presidida pelo brasileiro Oswaldo Aranha – em 29 de Novembro de 1947, foi aprovada, por 33 votos a favor, 13 contra e 10 abstenções, o plano de divisão da Palestina, proposto pela União Soviética e Estados Unidos. Na época a Palestina já possuía uma população de 1 milhão e 300 mil palestinos e 600 mil judeus. Pelo projeto da ONU, eles seriam divididos em dois Estados: um judeu (com 56% da área) e um palestino (com 44% da área). A proposta foi rechaçada pelos países árabes. No ano seguinte, chegou ao final o acordo que concedia aos britânicos o domínio sobre a Palestina. Assim que as tropas inglesas se retiraram, foi proclamada a criação do Estado de Israel. O não reconhecimento do novo Estado pela Liga Árabe (Egito, Síria, Líbano, Jordânia) foi o estopim da Primeira Guerra Árabe-Israelita (1948-1949). O conflito foi vencido pelos judeus que estenderam seus domínios por uma área que chegava a 78% do território de toda a Palestina. O território restante foi ocupado pela Jordânia que anexou a Cisjordânia e o Egito que ocupou a Faixa de Gaza para garantirem que não ocorresse a extinção total da Palestina.

A guerra ocasionou a fuga de 900 mil palestinos das áreas incorporadas por Israel. Esse fato gerou o principal ponto do conflito entre árabes e israelenses: a Questão Palestina. Com a nacionalização do Canal de Suez pelo Egito, ocorreu em 1956, a Guerra de Suez. Israel, apoiada pela França e Inglaterra, atacou o Egito e conquistou a península do Sinai. As grandes potências da época (Estados Unidos e União Soviética) fizeram com que os judeus abandonassem o Sinai e recuassem até a fronteira de 1949.

Nesse contexto surge uma figura muito importante para os palestinos, Yasser Arafat (1929-2004), que veio a criar a Organização para a Libertação da Palestina (OLP), em 1964. Inicialmente como uma guerrilha, a OLP ganhou muita força e o apoio do Egito, Líbano e Síria, mas em 1967, na Guerra dos Seis Dias, teve uma derrota com enormes proporções para o povo palestino. Israel faz um ataque fulminante às forças árabes e

ocupa a faixa de Gaza, toma a península do Sinai do Egito, as Colinas de Golan da Síria e ocupa a Cisjordânia, tomando-a da Jordânia. Ocorre novamente à expulsão de mais alguns milhares de palestinos, fazendo o número chegar a mais de um milhão e seiscentos mil refugiados.

Em 1974, Yasser Arafat faz um discurso na ONU que ficou famoso: "Trago em uma das mãos o fuzil de um combatente, e na outra o ramo de oliveira. Não deixem o ramo de oliveira cair de minhas mãos."² Após o discurso, ele foi ovacionado de pé pelos representantes dos países membros, e a partir daí, ele foi considerado pela ONU como único e legítimo representante do povo palestino. Com essa frase, Yasser Arafat diz que a luta armada não era um fim por si só, e sim um instrumento de resistência contra a ocupação estrangeira de sua pátria. Ou seja, o objetivo não era a guerra, mas a libertação da ocupação, a criação do estado palestino livre, com capital em Jerusalém e o direito ao retorno dos refugiados palestinos, que já ultrapassaram os cinco milhões, às suas terras.

O Egito, com o apoio da Síria, em 1979, retoma o Canal de Suez na Guerra do Dia do Perdão (Yom Kippur), mas acaba por estabelecer um acordo de paz com Israel. O Líbano também foi palco de diversos conflitos internos, muitos entre libaneses e palestinos. O país ficou dividido entre libaneses favoráveis e contra a presença dos refugiados palestinos. O ódio era intenso em 1982, porque boa parte da população apontava os refugiados palestinos como os responsáveis pela destruição de seu país. Um enorme de refugiados palestinos acampavam nas ruas, prédios abandonados, sem condições básicas de sobrevivência, pois estavam sob constantes ataques e viviam num estado de miséria extrema, sem água e eletricidade. O exército israelense, na busca de "terroristas palestinos", entrou no Líbano e foi destruindo o que via pela frente, fazendo com que muitos libaneses repudiassem a presença dos palestinos. O número de mortos nesta guerra chegou a quase 15.000 (em sua maioria, civis), frente aos 500 militares israelenses mortos em combate. A guerra só chegou ao fim, após o massacre de mais de três mil refugiados palestinos nos campos de Sabra e Chatila, pela "falange libanesa", num período aproximado de 40 horas, com a anuência do exército israelense, liderado por Ministro da Defesa Ariel Sharon, fato este que repercutiu tanto que o ocidente forçou Israel a acabar com a guerra.

Em meados de 1987 a população palestina da Cisjordânia não se conteve e após diversos assassinatos, estupros, abusos de autoridade e pressão que sofria da ocupação israelense, saiu às ruas em grandes manifestações, onde milhares de pessoas clamavam pelo fim da violência. Após a reação dos militares com tiros contra os manifestantes, uma chuva de pedras foi jogada contra os soldados israelenses. O fato ocorreu diariamente e com muitas mortes. No fim, o resultado surpreendeu, pois em 1993, Israel e a OLP chegaram a um acordo sobre uma autonomia palestina transitória. O primeiro-ministro israelense Itzhak Rabin e o chefe da OLP, Yasser Arafat, ganharam o prêmio Nobel da Paz, mas em 1995, Itzhak Rabin foi assassinado por um extremista judeu. Após sua morte, até os dias de hoje, os judeus foram liderados somente pela extrema direita israelense, que tem como política, a ocupação de mais territórios, a violência dos soldados com estupros e mortes de inocentes sem punição dos culpados, o crescimento dos assentamentos judaicos em cima de povoados palestinos, que são destruídos indiscriminadamente. Como consequência, a violência por parte de grupos palestinos aumentou muito, principalmente com a disseminação de homens-bomba em locais públicos e a resistência de grupos armados, tais como o Hammas na Faixa de Gaza e o Hezbollah no sul do Líbano. Atualmente, ataques da força aérea de Israel, destroem constantemente bairros inteiros dos territórios palestinos matando milhares de pessoas. O muro construído pelo governo israelense em volta nos territórios ocupados e a destruição das oliveiras (principal fonte de renda) e dos meios de subsistência dos palestinos vêm minando as chances de paz entre as partes.

2. Disponível em: <http://sanaud-voltaremos.blogspot.com.br/2011/10/batalha-da-palestina-na-onu.html>

A esperança do retorno

A esperança do retorno dos refugiados à sua terra, e da atual resistência no interior dos territórios ocupados (armada na faixa de Gaza e pacífica na Cisjordânia), e o apoio de diversas entidades israelenses à resistência pacífica, retoma um fio condutor à esperança de um novo acordo de paz, com o reestabelecimento de um estado palestino e a volta à paz na região. Para a opinião pública internacional, a justificativa do estado de Israel é que por serem vítimas do holocausto nazista é válida, pois o estado só se defende (ou se previne atacando) de atos ou suspeitas da destruição de um estado democrático, e mais ainda, pelo viés religioso o território lhes pertence e foi roubado, pois é a Terra Prometida por Moisés aos judeus. Ou seja, a necessidade da violência justifica-se, segundo Finkelstein, em sua obra *Indústria do holocausto*, na qual ele diz que

o dogma do Holocausto sobre o ódio eterno dos não-judeus serviu tanto para justificar a necessidade de um Estado judeu quanto para se beneficiar com a hostilidade dirigida a Israel. O Estado judeu é a única salvaguarda contra a próxima (inevitável) explosão de antissemitismo homicida; por conseguinte, o antissemitismo homicida está por trás de todos os ataques ou mesmo manobras defensivas contra o Estado judaico (...) Esse dogma também conferiu total autoridade a Israel: como os não-judeus estão sempre querendo matar os judeus, eles têm o direito de se proteger ao menor ataque. Qualquer expediente usado por Israel, mesmo agressão e tortura, constitui legítima defesa. (FINKELSTEIN, 2001, p. 61-62)

Com essa afirmativa, Finkelstein, conclui que o Estado de Israel agride e tortura indiscriminadamente sem precisar de justificativa, pois já se sabe que os judeus são perseguidos e devem se “defender” de possíveis ameaças.

Ao remexer este passado, apropriamo-nos dos conceitos benjaminianos para discutir “A história dos vencidos”, apoiando-nos em Michael Löwi em sua obra *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”* e trazemos à tona as causas dos atuais conflitos na região, mais especificamente do cenário cinematográfico que mostra a situação miserável dos palestinos nos campos de refugiados. De acordo com Walter Benjamin,

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. (BENJAMIN, 1987, p. 224)

Benjamin trabalha com as classes subjugadas socialmente, e dessa forma abrange as relações intrínsecas e extrínsecas ao nosso tema, pois relaciona a condição social à análise da obra de arte. Em sua obra, ele diz que as dimensões sociais são resultantes da estreita relação existente entre as transformações técnicas da sociedade e as modificações da percepção estética.

Memória e História

Este trabalho não visa somente à história daquele evento, mas recorre à memória quando tratamos o fato com focos diferentes do que habitualmente estamos acostumados, não havendo tanta estetização do cenário do conflito. Pierre Nora leva-nos a pensar nas relações entre memória e história, pois ele parte do pressuposto de que memória e História se opõem. No seu texto Nora trabalha a memória como a vida em seu cotidiano e a História como uma “construção” sempre incompleta daquilo que deixou de existir. “A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo” (NORA, 1993, p. 09). A isso, Le Goff corrobora quando ele afirma que a história é uma

concepção simultaneamente fecunda e perigosa. Fecunda, porque é verdade que o historiador parte do presente para pôr questões ao passado. Perigosa, porque se o passado tem, apesar de tudo, uma existência na sua relação com o presente, é inútil acreditar num passado independente daquele que o historiador constrói. (LE GOFF, 1924, p. 19)

Suas palavras definem o poder dos historiadores contemporâneos ocidentais que, na maioria de suas obras, fazem com que a civilização ocidental acredite somente na vitimização do povo judeu, sobrepondo-a a miséria e a violência que esse povo inflige hoje aos palestinos.

Nesta obra cinematográfica, Yoni e Fahed fazem um acordo, cruzando a fronteira entre Líbano e Israel e o fato mais marcante é a dedicação de Fahed em conservar a oliveira que carrega em sua mochila e levar a chave da casa de seus pais na Palestina. Nos dias de hoje ainda percebemos isto com frequência ao visitarmos as casas dos palestinos que vivem no exílio. A saudade da terra perdida marcada pela conservação dos símbolos como a oliveira, em quadros ou até mesmo em objetos sem valor, como bijuterias, e a chave da casa de seus ancestrais na Palestina, ampliadas e penduradas na parede. A oliveira e a chave podem representar, para os palestinos da diáspora, o que seriam os símbolos universais do Direito do Retorno do povo palestino. Segundo Edward Said,

o exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não têm exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca dele. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmo como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado. O ponto crucial é que a situação de exílio sem essa ideologia triunfante – criada para reagrupar uma história rompida em um novo todo – é praticamente insuportável e impossível no mundo de hoje. (SAID, 2003, p. 50)

Said explica o que na verdade ocorre em Israel: a Palestina existe e está ocupada. O que resta é a busca de uma identidade e da memória dos palestinos que moravam na região e que foram obrigados a sair de lá. O ciclo não está se fechando para os palestinos, pois ainda aguardam o retorno. Edward Said denuncia o racismo ocidentalista que tenta se legitimar como visão hegemônica do mundo e luta contra a desqualificação da intelectualidade crítica como forma de restrição ao debate acadêmico e político. Ele discute principalmente a questão palestina e as relações entre Oriente e Ocidente, sob o ponto de vista dos oprimidos e tenta apresentar aos leitores um ponto de vista pouco presente na mídia, que insiste em mostrar os palestinos como “terroristas”, expressão que nunca acompanha a referência ao Estado de Israel.

As Diásporas

Se analisarmos este conflito desde a ocupação israelense em 1948, percebemos que sua duração faz com que se misture a outras situações conflituosas do Oriente Médio e de outras partes do mundo contemporâneo, como justificativa para outros conflitos. O que tratamos aqui são as consequências das diásporas dos palestinos ocorridas em 1948, desde a instauração do Estado de Israel, e a de 1967, após a Guerra dos Seis Dias, com as implicações aos envolvidos, dando uma relevância social à situação dos palestinos e aos israelenses antissionistas que também querem viver em paz com seus vizinhos. O que está em jogo é a atual situação do conflito em que o “Povo” palestino, que busca incansavelmente a criação de um Estado Palestino independente e livre da ocupação. Compreendemos que a construção da atual imagem dos palestinos no ocidente, deriva dos processos históricos e ficcionais gerados pelos momentos históricos registrados, publicações, noticiários, filmes e documentários e que ao longo do tempo, foram caracterizando-os, até meados dos anos de 1990, como “terroristas”

que ameaçam a paz mundial e promovem a destruição do Estado de Israel, um estado soberano, construído de forma legal sobre uma terra que “sempre lhes pertenceu”.

Segundo Schlomo Sand, em seu segundo livro *A invenção da terra de Israel*,

a “Terra de Israel” quase não é mencionada no Antigo Testamento; a expressão mais frequente é Terra de Canaã. Quando é mencionada, não inclui Jerusalém, Hebron ou Belém. “Israel” bíblica é somente Israel Norte (Samaria) e jamais existiu um reino único e unido que incluísse a antiga Judeia e Samaria. Mesmo que tal reino alguma vez tenha existido, não é um argumento válido para reivindicar um estado após mais de 2000 anos. É uma ironia da História que tantos sionistas, muitos deles seculares e socialistas usem argumentos religiosos para sustentar as suas teses. (SAND, 2013)

Com essa afirmação Sand se posiciona firmemente desarticulando historicamente os argumentos religiosos utilizados como justificativa para a ocupação da Palestina.

Ao retomarmos o filme, percebemos que o diretor coloca a situação da época e a atual dos refugiados palestinos. Assim que entra em Israel, Fahed é detido e seria encaminhado de volta ao campo de refugiados onde vivia com seu avô, mas convence Yoni a levá-lo a encontrar a casa de seus pais. Eles saem de carro e passam dias procurando, já que o endereço que Fahed tinha não existia mais na atual situação do estado israelense. Mas Fahed persistiu até que Yoni se sensibilizou e continuou a procura até que após muitas curvas encontraram a casa, em um amontoado de casas em ruínas. A surpresa dos dois ocorre quando o garoto enfia a chave na fechadura e a porta abre. Yoni se emociona e percebe-se um sentimento de culpa. A amizade dos dois cresce e Yoni entende que luta por um território que considera seu, mas que na verdade, a Palestina existe e está ocupada pelo exército que ele serve. A disputa, na realidade, era de uma identidade e da memória dos palestinos que moravam na região e que foram obrigados a sair de lá. O ciclo não havia se fechado para os palestinos, pois ainda aguardavam o retorno.

Por fim, o menino é enviado de volta ao campo de refugiados ao qual pertencia, e enquanto a viagem levava, Yoni se lamentava e ouvia-se o noticiário no rádio que dizia que Ariel Sharon estava prestes a realizar um ataque ao sul do Líbano, levando-nos a concluir que o destino do menino provavelmente seria a morte, como ocorreu com a maioria dos refugiados daquela região.

O filme tenta resgatar um momento deste conflito e suas implicações às pessoas envolvidas, dando uma relevância social à situação dos palestinos e ao ponto de vista dos militares israelenses. A produção transmite ao telespectador, mesmo que numa ficção, o que não se vê normalmente na mídia, pois o trabalho jornalístico é por muitas vezes apressado e acaba por confundir a ideia da realidade, pois a informação noticiada de um momento atual, sem contexto, não tem fundamento para o receptor, que julga somente o que acabou de ver.

Memória coletiva e Esperança do retorno

No início do novo milênio, mais precisamente após os atentados de 11 de setembro de 2001, começaram as produções cinematográficas voltadas aos conflitos no oriente médio, mais especificamente, na questão Israel-Palestina. Atualmente, há um confronto entre a mídia ocidental e a oriental e a produção cinematográfica atual que parece estar permitindo a desconstrução da imagem dos palestinos como os vilões do conflito. Diversos filmes acerca do tema permitem a leitura e a construção da situação dos refugiados palestinos decorrente da ocupação israelense de 1948 até os dias atuais. Os símbolos que geralmente são mostrados, como a oliveira e a chave, permitem-nos refletir acerca dos principais motivos que mantêm os palestinos com a esperança do retorno à “antiga” Palestina. A partir daí, entrelaçam-se os fatos históricos e a teoria relativa aos movimentos diaspóricos, a desterritorialização, a criação e a ocupação de um estado, assim como a influência dos meios de comunicação na construção da linguagem e da imagem dos palestinos.

Podemos perceber as contradições entre a mídia ocidental e a produção cinematográfica da região, assim como a abordagem sociológica e histórica para compreender a posição e a “real” situação dos refugiados palestinos no mundo contemporâneo, no imaginário social e na memória coletiva dos próprios palestinos.

Ao recorrermos à memória dos palestinos refugiados ou aos seus descendentes espalhados pelo mundo, percebemos que há uma memória “coletiva”, pois partilham de um mesmo sentimento de expatriação. Michael Pollak trabalha com o conceito de memória coletiva, para explorar como diferentes processos e atores intervêm na formalização e solidificação de memórias. Ele examina as contribuições da história oral na ênfase que ela permite dar às “memórias subterrâneas” que, ao aflorarem em momentos de crise engendrando conflitos e disputas, silenciosamente subvertem a lógica imposta por uma memória oficial coletiva. Utiliza exemplos de exploração de trabalhadores e povos dominados a fim de explorar os limites entre o “esquecido” e o “não dito”, além do trabalho de “configuração” da memória. É através de relatos dos refugiados palestinos que a memória coletiva se constitui.

Considerações finais

O principal objetivo deste estudo é o de analisar as metáforas do filme *Zaytoun* e debater o conceito de Povo e Nação para os refugiados palestinos, que se perdem neste meio, pois estão totalmente desorganizados e espalhados pelo mundo, mas ao mesmo tempo têm em comum a memória coletiva e a esperança do retorno, além de iniciar o processo de mudança da (des) construção da imagem dos palestinos e da leitura da linguagem das mídias ocidentais, assim como o significado da perda do território pelos palestinos e a “conquista” pelos judeus.

Deleuze conceitua territorialização e desterritorialização, que surgem como conceitos operativos que vão além de enxergar o mecanismo das práticas filosóficas e sociais. No nosso contexto, a territorialização ocorre com os judeus espalhados pelo mundo que têm diversas nacionalidades e, a partir de 1948 passam a ser israelenses “territorializados” e a desterritorialização dos palestinos que desde esta mesma data não tem mais território, ficando somente com a esperança e a promessa do mundo contemporâneo no reconhecimento e criação do Estado Palestino, mas que infelizmente já dura muitos anos e não há previsão para uma solução pacífica.

Assim, a partir da análise do filme *Zaytoun*, uma obra que faz uma leitura e a construção da situação dos refugiados palestinos da segunda diáspora, torna possível que através da linguagem utilizada pelo diretor permita-nos um melhor entendimento das nuances que permeiam a questão. Os símbolos metafóricos mostrados, como a oliveira e a chave, permitem-nos refletir acerca dos principais motivos que mantêm os palestinos com esperança do retorno à Palestina.

Referências

ARBEX Jr., José. **Terror e Esperança na Palestina**. São Paulo: Casa Amarela, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

_____. História como Memória Social. In **Variedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DECLARAÇÃO BALFOUR. Carta de Artur James Balfour ao Lord Rothschild. Disponível em http://www.geocities.ws/fusaoracial/balfour_declaracao_de.htm. Acessado em 16 de novembro de 2015.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>. Acessado em 23 de novembro de 2015.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia 1**. Trad. por Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim. 2004.

FINKELSTEIN, G. Norman. **A indústria do holocausto**. Trad. por Vera Gertel. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

HOURANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. São Paulo, Ed. Schwarcz. 2006.

LÖWI, Michael. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Trad. na Revista Projeto História. Nº 10 História & Cultura. São Paulo, PUC-SP – Programa de Pós Graduação em História, dezembro de 1993.

PEREZ, Leon. **Socialismo e identidade judia**. Argentina: Ed. Galena, 1969.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social. Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 05, n.10, 1992.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como Invenção do Ocidente. Sao Paulo: Companhia das Letras. 1990.

SAND, Schlomo. **A Invenção do Povo Judeu**. São Paulo: Benvirá, 2008.

_____. **A Invenção da Terra de Israel**: Da terra Santa à Terra Pátria. São Paulo: Benvirá, 2014.

YAZBEK, Mustafa. **Palestinos**: Em busca da pátria. São Paulo: Ática, 1997.

/// GT CINEMA, MEMÓRIA E HISTÓRIA

DATA: 27 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: MARIANA SIBELE FERNANDES (UFJF)



Performances de trânsito nos filmes de Clarissa Campolina: geopoéticas do espaço e da mobilidade

Diego Barata Zanotti Ongaro¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O cinema, como ação de um transitar político no mundo, estampa nos nossos próprios corpos os efeitos de uma intensa mobilidade contemporânea. Mas o que, de fato, move o cinema? Sendo uma prática de espaços, o filme cria em si o seu próprio itinerário de passagem, cuja emoção é o seu principal afeto de transporte - imagens e sujeitos mobilizam e são mobilizados pelo filme. Pautados neste cinema de afetos, nos aliamos ao trabalho da diretora mineira Clarissa Campolina, a partir dos filmes *O Porto*, *Trecho* e *Girimunho*. Com eles, propomos um itinerário especial voltado para algumas questões específicas referentes aos espaços esvaziados pelo poder hegemônico, o deslocamento errante e a potência do movimento menor. Reflexões que trazem à tona o deslocar como potência, como performance de trânsito nos espaços da tela e da vida que não cessam de apresentar novas configurações e conteúdos, que nos convidam a reconhecer as geopoéticas que redesenham, a todo momento, a nossa própria travessia no mundo.

Palavras-chave: Cinema; Espaço; Mobilidade; Geopoética; Emoção.

Geopoéticas do Espaço e da Mobilidade

Na condição de uma sociedade que parece mover-se rapidamente por um horizonte ainda muito desconhecido, o medo da imobilidade derradeira preenche as relações usuais – por hora, ficar para trás é uma realidade imposta. Crescem os carros e os trânsitos e na mesma medida os refluxos e os congestionamentos. Os grandes deslocamentos cotidianos agora barateiam as passagens aéreas enquanto o número de pessoas com mais de cinco horas de espera, estáticas nas bordas do aeroporto, triplicam. As propagandas desatinam a mudança: “mude agora mesmo”, de casa, de carro, de vida e de cabelo e, ainda assim, permaneçam iguais. Nos elevadores, cena típica cotidiana, o espaço forçado do convívio coloca em questão o teor das relações: a ironia reside na própria paralisia (geralmente constrangedora) das pessoas num elevador que não para de se movimentar – num mundo altamente móbil, alguns espaços públicos denunciam que não estamos tão móveis assim. Os aparelhos celulares sugam qualquer sinal possível de uma urgente conexão e por uma bela metáfora de como caminhamos num espelho débil da telefonia móvel. O ócio é rude, e ainda assim o deixamos regurgitado em casa, nos blocos e condomínios planejados pela selvagem cadeia dos “imóveis”. Se Friedrich Nietzsche ecoava aos quatro cantos de seu corpo a ânsia de descobrir o mundo caminhando, pelos traços de seus próprios músculos, o que encontramos hoje parece ser uma grande sátira de um dos seus maiores temores: “ficar sentado o menos possível [...] Ficar ‘chumbado na cadeira’, repito-o, é o verdadeiro pecado contra o espírito” (NIETZSCHE, 1992 *apud* GROS, 2010, p.19).

1. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual. E-mail: dizpsi@gmail.com.

Como sustentar essas múltiplas trajetórias de vida que nos interpelam no cotidiano e dar espaço para a diversidade de experiências e posições nesta multidão? Fato é que somos interpelados, a todo momento, por processos subjetivos cambiantes, migratórios, fronteiriços, *borderlines*, multipolares e altamente móveis que deslocam-se ou aproximam-se, em alguma medida, do eixo sistemático da produção em série de identificações e dos kits de identidade aprontados nas vitrines centrais do mundo midiático (ROLNIK, 1997, p.19-24).

É voltado para essas questões sobre o espaço e mobilidade na contemporaneidade, que nos aliamos ao cinema a partir do trabalho da diretora mineira Clarissa Campolina. Nascida na cidade de Belo Horizonte (MG), Clarissa foi sócia fundadora da Teia (2002 – 2014), um grupo de artistas que visava um cruzamento especial entre afetos, ofícios e atuações no mundo. Singulares são as suas travessias na tela. Neste campo de diálogo entre o espaço e a mobilidade, especialmente no cinema, os trabalhos desta diretora oferecem uma rica perspectiva e variados convites à explanação peripatética². Podemos encontrar em suas obras um apelo especial à estética, ao rigor das formas e das paisagens a serem atravessados pela câmera, ressoando numa atenção particular à criação de ambientes, pelo desejo de manipular um novo lugar, um novo espaço para aquele experimentado. Suscitam o olhar daquele que vê, pelo especial apreço à observação, e convidam o corpo, os músculos, à uma travessia pelas imagens do mundo. Espaços singulares criados por ela como “um ambiente atravessado, experimentado, roçado bem de perto” (MESQUITA, 2002, p.30).

Especialmente por se tratar de filmes com uma intensa mobilidade (seja no âmbito geográfico/arquitetônico da montagem, seja em questões mais sutis, subjetivas) e com uma tomada espacial propriamente singular e por vezes profundamente política, selecionamos, neste presente artigo, três filmes da diretora: *O Porto* (2013), *Trecho* (2006) e *Girimunho* (2011). A articulação com estes filmes neste artigo sugere algumas conexões possíveis em torno da dinâmica móvel inerente ao cinema, no contato com as imagens evidentemente em movimento. Tratamos, portanto, de uma geopoética presente nestes filmes que coloca em questão as performances de trânsito tanto dos personagens, quanto dos realizadores, quanto de todos nós envolvidos pela tela.

O Porto – zonas estáticas, zonas estéticas e o império do vazio

Frente ao claro anúncio da Prefeitura do Rio de Janeiro pela criação de um novo espaço de zona portuária, é instalado no local um novo plano de convívio que altera significativamente as condições de experiência desse, agora antigo, território – práticas de mobilidade autônomas e singulares por vezes varridas pelo capital e pelo discurso de poder político vigente. No olhar do curta-metragem *O Porto* (2013), de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, a desestruturação arquitetônica desta região marca uma prática capitalista devastadora que destrói facilmente um ambiente carregado de traços de habitação e apropriação pela população. Efeitos de um pensamento hegemônico e exclusivista que coloca o capital e a geração de mercado como a principal prática a nortear o itinerário atual dos cidadãos cariocas. Como podemos ler na nota dos diretores sobre o filme:

Cais do Vallongo - Cais da Imperatriz - Porto do Rio - Porto Maravilha: camadas de uma cidade assombrada pelo progresso. Um porto sobre o outro. Uma cidade sobre a outra. Para filmar a cidade hoje devemos olhar, ao mesmo tempo, por de baixo e para além da paisagem. A câmera pode ser uma ferramenta de escavação, revelando várias invisibilidades no espaço e no tempo, sepultadas em territórios esquecidos. *Espaços urbanos vazios* revelam um projeto político de exploração capitalista, que é camuflado por um discurso idealizado de progresso, que se repete ao longo de nossa história (O PORTO, Clarissa Campolina et al, 2013. Destaque meu).

2. Conforme os escritos de Giuliana Bruno, o termo *peripatético* vem afirmar, neste caso, a possibilidade de ver e experimentar o filme numa certa potência de movimento. BRUNO, G. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and cinema*. Londres: Verso, 2007, p.56).

Para retratar essa injúria, excessivos movimentos de câmera, intensos e melódicos sons de máquina e tomadas “aquáticas” da cidade criam um espaço subjetivo para esse já devastado, o espaço possível do filme para escavar e resgatar daquela região aquilo que foi perdido pelas novas configurações deste território dominado pelo “progresso”. Projetos de uma nova cidade firmemente baseados numa ideologia de apropriação capitalista que nos remete ao pensamento da autora Doreen Massey (2008, 1999, 1994) ao dizer que o controle e a compreensão da mobilidade de um grupo (hegemônico, nesse caso) pode prejudicar e enfraquecer o de outros. Isso nos leva a pensar que a possibilidade de reconhecimento (ou não-reconhecimento) da pluralidade das relações depende, principalmente, de um reconhecimento da espacialidade que contém essas relações.

Em *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2008), Massey pontua três proposições que ampliam desde já o teor de nossas discussões, ao trazer uma noção de espaço que ressoa nas mais diversas substâncias da realidade, uma vez que é concebido como algo aberto, múltiplo e relacional, não acabado e sempre em devir. O espaço, para a autora, seria uma união de três elementos fundamentais: (1) é produto de inter-relações; (2) se é produto de inter-relações, agrega em si mesmo a multiplicidade de distintas trajetórias que coexistem e que fundam a pluralidade de posições; (3) e, por fim, é destacado como “processo” em constante criação, jamais finalizado e fechado (MASSEY, 2008, p. 29).

No filme *O Porto*, vemos instaurado uma prática espacial específica, um espaço hegemônico e exclusivista, pela organização de “espaços urbanos vazios” que varrem dos ambientes essa pluralidade da urbe. Nenhum espaço ou prática de mobilidade é ou deve ser uma condição coerente, fixa e imposta, já que as próprias identidades que o habitam não o são. Então temos neste pensamento a questão da geografia dessas relações, “as geografias potenciais de nossa responsabilidade social”. O que está em jogo nestas discussões é uma concepção de espaço capaz de abarcar a diversidade dessas múltiplas trajetórias de relação entre os indivíduos, já que o espaço não existe antes mesmo das relações e dos cruzamentos singulares (MASSEY, 2008, p.30 - 31).

Mas a que noção de espaço estamos nos referindo ao tomarmos especificamente o cinema como principal campo de aplicação deste diálogo? A criação de espaços, ambientes, territórios e paisagens no cinema está diretamente ligada à ideia do filme como sendo um discurso que organiza uma série de elementos (posicionamento e movimentação de câmera, lentes, cenário, montagem, enquadramentos e etc.) que, juntos, provocam constantemente novas formas de visão e percepção da realidade, formas essas impregnadas de elementos simbólicos, espaciais e geográficos capazes de estabelecer uma noção de espaço fílmico no fluir das imagens. É nesse sentido que Stephen Heath no livro *From Narrative Space* (1993), garante que a aposta entre o filme e o mundo está no discurso, na forma singular de pensar o mundo baseada na organização de imagens e deslocamentos de pontos de vistas. Logo, para o autor, a narrativa contém um dos principais fatores que consolidam a noção de movimento e espacialidade no filme: a narrativa contém, em si mesma, a constante renovação da visão. O movimento narrativo seria então a lógica de uma ação coerente (interligada pelo tempo e pelo espaço do filme) dentro do que ele chama de espaço narrativo ou espaço fílmico.

Para Heath (1993, p. 74 - 80), o cinema constrói o espaço no âmbito da narrativa a partir de três movimentos: (1) o movimento dos personagens dentro do espaço fílmico, (2) o movimento da câmera e a estruturação do que é para ser visto e (3) o movimento de plano a plano pela manipulação das imagens que criam o senso de deslocamento de um espaço para outro. Esses três elementos, para o autor, possibilitam que o movimento narrativo se aproprie de uma visão de mundo ao passo que provoca novas formas de vê-lo e percorrê-lo. Travessias possíveis frente à tela³.

Mas que espaço, afinal, *O Porto* nos apresenta? Espaço rápido, esvaziado e histórico, arruinado em memória e exclusão. Espaço este experimentado na tela como recordação violenta do que não existe mais. Espaço tomado, capturado, roubado pela hegemonia da limpeza contra os traços de fuga. Espaço caro e vendido, espaço comprado. Os auto-móveis de um lado, os imóveis do outro: o ser humano às custas do trânsito, do porto, de idas e vindas, de chegadas e partidas. A ironia continua existindo dentro da própria paralisia das

3. Tais ideias de Heath expostas na língua portuguesa foram encontradas no artigo COSTA, Maria Helena Braga et al. Construções Culturais: Representações Fílmicas do Espaço e da Identidade. In: *Entre-Lugar*, v. 1, n. 2, p. 17-32, 2011.

relações – elevadores, ônibus, trens, metrô, museus, semáforos e congestionamentos: próteses movediças da cidade que não cessam de se movimentar e que exacerbam a imobilidade sufocante do convívio forçado. Evidentemente, as trajetórias de outros podem ser encorajadas ou imobilizadas enquanto prosseguimos pelo espaço com as nossas (MASSEY, 2008, p.26).

Todas as presentes reflexões expostas aqui caminham na direção de uma concepção de espacialidade e mobilidade que consideram não somente o espaço vivido⁴ como algo mutável e inconstante, mas também os próprios deslocamentos no espaço narrativo ou espaço fílmico. Logo, compreendemos que as discussões até agora estabelecidas trazem uma concepção dinâmica de mobilidade fílmica visto que a própria noção de espaço também o é. Esse pensamento supera a noção tradicional de espacialidade como um suporte fixo das experiências do mundo vivido e permite-nos pensar sobre o espaço como prática aberta, criativa aos diversos modos de existência e de representação (MASSEY, 2008; LEFEBVRE, 2006; HEATH, 1993). Isso envolve um olhar para os habitantes do campo fílmico (seja o personagem, seja o espectador, seja a câmera, sejam os objetos e construções), não simplesmente marcando e reproduzindo paisagens e construções estáticas, mas reinventando suas várias trajetórias através desse espaço. O que o filme faz, de certo, é projetar a narrativa que estes movimentos, que estas viagens fílmicas, possibilitam.

Travessias ao lugar nenhum do *Trecho*

Em *Trecho* (2006), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., acompanhamos o personagem Libério por estradas que atravessam diversas regiões, desde Belo Horizonte até Recife. Um diário imagético e sonoro remonta uma viagem realizada há 8 anos. As lembranças e os questionamentos do personagem se mostram transformados pelo passar do tempo, pela paisagem e pela própria experiência do filme.⁵

Enquanto o personagem caminha, atravessamos o filme com tomadas ora profundamente afetivas, ora planos longos e especialmente silenciosos. Movimentamos enquanto o próprio personagem se movimenta. No jogo de uma câmera que não para de se mobilizar, ouvimos texturas sonoras que nos remetem ao asfalto misturado à natureza – temos a impressão de que a estrada de Libério é tudo o que se oferece aos pés. Sua fruição pelo espaço infinito da BR estende sua filosofia de estrada e sua relação transcendente com ato de estar em movimento.

Encontramos nesse personagem a declaração de um inevitável desejo pela estrada, como uma força sobre-humana por vezes maior que sua própria decisão consciente. Por outro lado, Libério expressa seu conflito arraigado num mundo grave e pesado que nos empurra para a exaustão e o bloqueio. Como podemos observar na nota dos diretores sobre o filme, o personagem expõe a forçosa transfiguração da estrada “ao falar sobre sua decisão de abandonar sua casa e sua família, de seu rompimento com o mundo, suas histórias, seus desencontros, o medo e a solidão”:

Chegando lá, me deparei com uma morena, bonita, forte pra caramba, entendeu? [...] Tava até gestante, e falou assim: [...] e aí cabeludo, pode ficar aqui, aqui tem um lugar pra você ficar, gostei docê, de você, entendeu? E eu estranhei, porque eu falei: “pô, apareceu uma mulé pra querer tomar conta de mim”. Porque também, sabe, quando o cara pega o trecho o cara tem vontade de andar, entendeu, sabe, de andar... andar cada vez mais, né? Em busca do infinito, do obscuro... andar mesmo, sabe? [...] percorrer. E eu ficava dividido entre a BR, né, e ela. Tá entendendo? Mas ela vinha com aquele carinhosinho, aquele cuscuz, certo, com leitinho básico, ela vinha com aquele pãozinho assado com café... e o quê que a BR me dava? (TRECHO, 2006, 00:08:08 – transcrição minha).

4. Termo utilizado a partir de Henri Lefebvre (2006) como uma das três dimensões do espaço proposta por ele – espaço vivido, representação do espaço e espaço de representação.

5. Trecho presente na sinopse do próprio filme.

O filme não garante uma localização geográfica ou uma apropriação afetiva sobre algum lugar ou moradia, nem imagens de suas paragens e seu pouso. Libério é um personagem em constante deslocamento, não há sequer uma breve pausa para retomar o fôlego durante a narrativa. Um claro contraste se encontra no trabalho sonoro que nos oferece não somente o som direto de algumas paisagens e situações pelo caminho, como também garante sons em ambientes internos, que nos remete à sua própria casa, seus filhos e sua família. Mas o espaço de suas raízes não é feito por imagens: há muito movimento no “tapete”⁶ que nunca acaba. Na verdade, a opção de tratamento criativo dos realizadores para a realidade de Libério marca não somente a opção pela mobilidade constante do personagem como também da própria equipe. Todos em trânsito, inclusive nós espectadores. Estaríamos nós, em *Trecho*, atravessando e sendo atravessados pelas imagens-memórias de Libério, por seu desejo nômade, por sua inevitável errância?

Tomando essas considerações, principalmente a de que o cinema é puro movimento e que as imagens derivadas desta prática estão em profunda mobilidade, seja pela relação linear entre elas ou seja pelos cortes bruscos que instauram espaços e tempos singulares, vale perguntar, até que ponto essas imagens são transitáveis? Até que ponto elas instauram uma noção de movimento pelo espaço fílmico capazes de conectarmos às nossas próprias condições sensoriais, emocionais e móbeis?

Na procura de uma teoria que esclareça a prática de percorrer os espaços no filme, Giuliana Bruno, na grande obra *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film* (2007), sugere revisitar os importantes estudos de Sergei Eisenstein, principalmente seu texto *Montagem e Arquitetura* (1989). Este trabalho é considerado por Bruno o pivô, um livro-guia, na sua tentativa de traçar uma articulação entre filme, arquitetura e práticas de mobilidade. Então, refletimos, junto com a autora, sobre um certo modo de percorrer os espaços fílmicos com grande analogia às passagens arquitetônicas no espaço vivido. Assim como o caminhante escolhe seu próprio trajeto em meio às construções arquitetônicas, o espectador também destina seu percurso pelo filme com certa autonomia, escolhe para onde olhar, o que olhar, e por onde *en-caminhar* a sua visão. O filme nos oferece um espaço aberto aos percursos da visão e, mais além, oferece-nos, na leitura da imagem, a condição de experiência corporal incluídas nesse olhar.

A partir dessa perspectiva, Bruno pontua que instaura-se na montagem fílmica uma certa travessia fictícia que situa o filme nos espaços e movimentos de uma mesma ação dramática – “um conjunto arquitetônico é ‘lido’ enquanto é atravessado. Assim também o é para o espetáculo de cinema, para o filme - a tela de luz - é lida enquanto é atravessada e é legível na medida em que é transitável” (BRUNO, 2007, p.58 – tradução minha).

O ato de assistir um filme, para Bruno, é portanto uma “prática de espaços” assim como nas construções arquitetônicas. A multiplicidade de perspectiva com diversos pontos de vista, ritmos, mudanças de altura, tamanho, ângulos e escala de visão, além da velocidade de transporte, estão embutidos na própria linguagem fílmica dos espaços criados. Nessa soma, a imagem em movimento cria a sua própria arquitetura ambulante, inscrita no fruir das ações fílmicas na tela. Compreendendo isso, atingimos umas das principais bases do pensamento de Bruno permeadas pelas ideias de espaço e movimento de Eisenstein (1989) – o filme cria um espaço privilegiado e reinventado para ser visto, examinado e perambulado – para ser atravessado. O espectador então deixa de ser apenas o observador passivo, o contemplador, e migra-se da posição de *voyeur* para *voyager*, o viajante, o errante, o nômade, aquele espectador itinerante que lê o próprio movimento como práticas da imagem (BRUNO, 2007, p.59).

No Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, *errante* é aquele que anda vagueando, sem destino certo, vagabundo, aquele não firme, o vacilante. Características imagináveis para nós que percorremos o *Trecho*. Mas algo mais além dessas definições parece sobrepor a essa ideia nômade em relação à Libério. A palavra *errância* também é entendida como aquilo que se une ao engano, ao erro, ao equívoco da própria jornada.⁸ O lugar

6. Referência do personagem para a estrada.

7. No original: *An architectural ensemble is “read” as it is traversed. This is also the case for the cinematic spectacle, for film – the screen of light – is read as it is traversed and is readable inasmuch as it is traversable*.

8. A partir das definições do dicionário: FERREIRA, AB de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Editora Positivo, 2004.

do equívoco no filme *Trecho* não está de modo algum atrelado à bipartição moral entre certo e errado, mas reafirma para todos nós, pelo princípio do asfalto, a possibilidade de ser incerto, titubeante em relação ao seu próprio devir e destino, cujo desejo de deslocamento é, por si, a própria revelação de sua caminhada, a própria motivação manifesta. Desejo esse também itinerante.

Tropeços, engasgos, soluços nas soluções, nas falas e nas vias de contato com a câmera que nos apresentam as múltiplas vacâncias de si - o *errabundo*,⁹ como aquele que faz do vacilo o seu próprio percurso de desejo, porque ali, logo na próxima dobra da travessia, haverá mais um outro in-certo. Já não sabemos mais quem, ao certo, é Libério, e quem, de certo, está assistindo-o. Libério canta: “mas mesmo assim, eu prossigo em frente sabendo que é ruim, mas quem sabe esse ruim pode me ensinar a viver uma vida sem murmurar” (TRECHO, 2006, 00:06:32 - transcrição minha).

Questões que nos remetem, portanto, ao desgarramento de Libério em seu próprio espaço vivido, familiar e afetivo (e representado pelo filme), tomando esses espaços como meios (e não fins) da própria jornada sem fim pelas BRs do país. Mesmo que as vozes em *off* presentes no filme nos remetam a localizações afetivas do personagem, estas vozes parecem não ser suficientes para enraizá-lo em algum pouso no caminho. O trânsito de Libério é causa, ao mesmo tempo efeito, de um corpo que nunca para de se movimentar. Não há lugar possível para o pouso derradeiro. Seria esta uma reflexão mais ampla que inclui o próprio desejo de movimento, intensificado, potencializado, poluído e congestionado por nós na travessia diária no mundo?

A espacialidade que advém do filme *Trecho* é mais que uma geografia, é o impulso a algo mais incerto, não-sabido, ao não-dito e uma resistência a uma ocupação derradeira - uma exclamação que paira sobre a des-territorialização do próprio sentido de si. Como vemos na sua última fala no filme, “quando eu tomei a opção [de caminhar] ... opção não, porque isso não é escolha, isso aí é interior, sabe? Foi mais pro lado do empurrão. Tá ligado? Empurrão quer dizer, é pra tu ir, tem que ir compadre” (TRECHO, 2006, 00:15:02).

Coreografar os passos. Acompanhar os pés na estrada, ao som ritmado dos carros e da respiração. A travessia do quadro é também a travessia da vida. Uma voz de criança guarda o segredo – sobre a imagem de flores do campo ao vento, ela diz: “nada” (MAIA, 2012, p.60).

O deslocamento menor em *Girimunho*

Apresentar o filme *Girimunho*, a partir desse presente ponto de vista que visa provocar diversas discussões acerca das mobilidades no espaço fílmico, é ensaiar um certo diálogo que não leva a cabo uma análise sustentada apenas nos grandes e evidentes deslocamentos, mas também, potencialmente, aqueles que colocam em cena um movimento menor, ultrasensível, por vezes instável, errante, trôpego, incerto, que coloca em jogo muito mais a mutabilidade envolvida na travessia do que o espaço percorrido em si mesmo. Com isso continuamos o diálogo com Giuliana Bruno (2007) ao trabalhar a noção de afeto (as vísceras do cinema) como sendo um claro “movimento” pelos mundos que os filmes nos ofertam. A emoção, então, é entendida como um afeto de transporte dessa mobilidade singular, suscetível, microcósmica, por vezes invisível mas tão presente nas relações com o filme. Talvez seja um risco de pensamento, o de escutar os passos invisíveis (ou quase invisíveis), mas estes, quando dados, ressoam no mundo ou, quando entendidos, nos misturam um pouco mais na vida das coisas vivas. Um tanto de desejo nômade neste viver assenta em nós o que Deleuze (1998, p.31) se inquieta ao falar das viagens imóveis, já que “as fugas podem ocorrer no mesmo lugar”, e que um certo nomadismo em si (ou de si) nos leva a pensar que somos, em alguma medida, “imóveis a grandes passos”, caminhando até um próximo território a ser preenchido por nossas potências.

9. Termo encontrado em FERREIRA, AB de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Editora Positivo, 2004.

Portanto, é a partir desta perspectiva que apresento *Girimunho* (2011) neste diálogo. Após a morte do marido Feliciano, Bastú reafirma suas dores e seus desejos frente à perda. A suposta presença do fantasma de seu marido em sua própria casa provoca a manifestação de lembranças, sentimentos, revoltas e afetos que a leva a uma série de transformações e deslocamentos em sua vida, movimentos que recorrem no filme como potência menor, micro-revolucionária, liderados por várias destas intensidades no filme, que criam o espaço da contradição e da complexa condição de mulher no sertão mineiro. Ressuscita-se, assim, a aparição dos padrões antigos e já saturados e a possibilidade de transformação, pela força do girar das águas, de uma nova configuração de seu espaço singular como mulher, como Bastú.

Bastú não só passa a conviver com tal ausência do marido como também a ser visitada por ela: o espírito de Feliciano parece assombrar seu cômodo de ferramentas. Ela permanece parada e observativa frente a vários desses acontecimentos misteriosos, enquanto reclama, em tom agressivo, palavras direcionadas ao suposto fantasma. Até que, em determinado momento do filme, ela decide reconfigurar sua própria atitude com o misterioso fato e retira de sua casa as ferramentas, as roupas, os acessórios do marido que ressurgiam “com vida” no seu dia a dia. Mais do que dar partida a um luto truncado em relação ao marido, Bastú revolve o espaço saturado da presença do homem e decide pôr fim, definitivo, na relação com ele – dar fim ao que já estava morto. Desabitatar de sua própria casa essa presença inquietante e criar espaço para a ausência e os deslocamentos do porvir; criar espaço.

A noção de ambiência criada a partir da decisão da personagem por retirar da casa os pertences do marido instaura no filme uma nova relação com o espaço. Aquilo que fora útil ao marido definitivamente não o é para ela e essa expurgação clareia um novo espaço construído, um lugar conquistado, decidido, emancipado a partir da mobilização da protagonista frente ao luto; mobilização essa entendida como re-ação, deslocamento interno de emoções frente aos rompantes da vida, sendo assim, puro movimento.

A emoção, nesse âmbito, está profundamente conectada à noção sutil de mobilidade aqui discutida, visto que é parte de um processo ativo da diegese, como sinal de contato afetivo entre o espectador e o filme - imagens e sujeitos mobilizam e são mobilizados pelo filme. Então, pautados neste cinema de afetos, vale retornarmos à ideia de Giuliana Bruno (2007) de que o movimento (*motion*) produz emoção (*emotion*), e que, correlativamente, emoção contem em si o movimento, um deslocar-se, um efeito político e geopsíquico. Se olharmos para a raiz latina da palavra emoção, perceberemos claramente uma força motora que traduz a própria ação fílmica: emoção deriva da palavra latina *emovere*, um verbo ativo composto de *ex* (para fora) + *movére* (mover), que juntos significam “mover para fora”. Há também a referência desta palavra a um sentido de transporte, deslocamento ou transferência de um lugar para outro.

A emoção, portanto, pode ser entendida como um afeto de transporte que permeia toda nossa cultura. Inclusive porque a origem grega da palavra cinema está aliada tanto ao movimento quanto a emoção. Pensando, então, que o filme é uma forma de transporte – transporte de imagens e emoções – podemos entender o cinema como um tipo de movimento de experiências, uma forma de levar-se, deslocar-se pela emoção (BRUNO, 2007). Dessa forma, o movimento cinemático carrega consigo um transporte afetivo pelos espaços disponíveis a serem habitados na relação com o filme. E, principalmente, pensando no âmbito do movimento menor, tais deslocamentos sutis suscitam experiências profundamente afetivas, e que provavelmente seja um olhar afetado, mobilizado, aquele capaz de percebê-los.

Para figurar estas reflexões, recorramos ao momento em que Bastú decide recolher e dar fim às coisas do marido, e leva para o Rio São Francisco a mala carregada dos pertences de Feliciano. A fluidez de uma série de deslocamentos criados até agora, desde a rodoviária de São Romão, parece manter-se nas águas translúcidas da corrente do rio. Bastú joga as roupas na água. O movimento da câmera revela, aos poucos, que junto com o fluxo das águas vão-se as roupas. Com a sombra refletida na água, ela protagoniza sua própria vontade e dá destino aos objetos do marido na direção que o rio leva. Em determinado momento, o rio suga para o fundo todos os pertences. Acompanhamos, lentamente, o sumir de tudo; as coisas se rendem ao movimento de partida e nada resiste ao desaparecimento. É ali que se espreita na cena uma intensa mobilidade, não aquela

declarada, fabulosa, vasta, até então executada por ela ao tomar a estrada, num ônibus, ou num caminho pelas ruas empoeiradas em direção à algo, mas aquele sutil movimento, o menor, que coloca em jogo um empuxo lento, amolecido, dobradiço, compassado, que encharca as roupas e leva para o fundo da água doce aquilo que é por demais insuportável. Com as águas, vão-se os pares de meia, de calça, de sapato - o par. Fica o ritual de partida, a decisão por si mesma e o adeus ao homem fantasma. As águas ficam cheias e os espaços potencialmente vazios; fica a ausência como ímpeto de ação por si.

É fato que a intensidade emocional desta cena possibilita que a percepção de um movimento interior, sutil, seja metaforizado pelo deslocar daquelas roupas. Estariam todos em movimento? A personagem no abalo da partida, o filme em seus arranques afetivos e o espectador nas correntes agitadas que habitam a tela e o mundo?

É nesse sentido que Bruno ressalta não apenas o movimento de corpos e objetos na tela de cinema, ou o fluxo de movimento da câmera, ou qualquer outro tipo de deslocamento de ponto de vista. Para ela, o filme cria sua mobilidade não somente através das coisas vistas, mas também através de seu próprio espaço singular, *e-motional space* (p.256). O filme move, e fundamentalmente nos “move”, com sua habilidade de afetar e multiplicar afetos. As próprias referências comumente usadas para expressar a experiência de con-tato emocional com o filme ressaltam essa prática de sermos movidos pelas imagens em movimento – o transporte de afetos está na nossa própria linguagem cotidiana quando expressamos que determinado filme “mexeu comigo”, ou que se sente “abalado”, “balançado”, “mobilizado”, “tocado” por ele, entre outras das muitas claras confissões de quando se atravessa e é atravessado pelo filme. Como na condução arquitetônica, o movimento do filme direciona uma travessia, um itinerário de passagem, o ingresso a uma cartografia cujo transporte é, no fim, a própria emoção - *motion is emotion* (BRUNO, 2007, p.58).

É a partir do momento em que Bastú decide recolher e dar fim às coisas do marido, que as condições de mobilidade das cenas, proporcionadas pela atitude da protagonista, tomam um novo fluxo e um dinamismo mais evidente, com o deslocamento da personagem a outro lugar/território motivado por algo.

De volta à sua casa, acompanhamos a transformação dos espaços vazios em um novo território. Um estendido plano-sequência leva nossa atenção para o que se move, potencialmente, naquele lugar: Bastú percorre os vácuos da casa com sua máquina de costura até chegar na antiga sala de ferramentas do marido. A reconfiguração do espaço da casa, marcada principalmente pelos deslocamentos da personagem (sejam internos ou externos) e de seus objetos, agora traça novos desenhos dessa geografia interna que reconstrói o senso de um novo lugar para aquele antes saturado e sem vida (a própria relação com a luz reafirma isso: antes havia a predominância de sombras, baixa luz, noite; agora sol, dia e amplitude). Trata-se de um território conquistado, único, próprio.

Se o espaço é conquistado, tal movimento marca seus efeitos por todo o transcorrer do filme. É o que se percebe na cantiga entoada por ela em cima de uma bicicleta ergométrica, em meio à gargalhadas, dando corpo a um irônico percurso aparentemente fixo, mas internamente expansivo por seu próprio território reestruturado: “Essa noite eu não dormi/ Só pensando em ti / Vou deixar de te amar / Pra poder dormir” (GIRIMUNHO, 2011, 01:09:20. Transcrição minha). As pedaladas vibrantes parecem movimentar suas forças para além do próprio corpo e ressoar pela casa, e pelos trajetos por ela escolhidos e já realizados. A imagem em sequência de um vento forte na estrada de terra dá forma a um redemoinho de vento e celebra a estrada como traço simbólico das transformações de Bastú – a evidência de sua mobilidade tanto em relação às reconfigurações de seu caráter quanto aquelas que se traduziram em movimento no espaço, motivadas por suas ações e emoções internas.

O filme autoriza as contradições da perda e insere a possibilidade tão diversa de considerar a personagem como sujeito sem definição integral possível, descentralizada de um caráter único, linear e convicto, partindo para contrastes, ambiguidades, ambivalências e ações duvidosas. Permite, portanto, que a falta do marido seja expressão de um vazio potente e emancipatório e ao mesmo tempo seja vazio do outro, seja saudade, seja a dura morte: de si e do diverso.

Parada em frente à imensidão das águas do Rio São Francisco, Bastú vai em direção à correnteza. Por ela, iria até no mais fundo das águas, mas o medo a paralisa. A visão de dois peixes dourados a trouxe de

volta para a terra com os pés no caminho do que a move. De volta ao terreno inconstante que lança Bastú ao encontro com seu próprio itinerário incerto, líquido, incapturável, como nas suas últimas palavras no filme: “a gente não começa, nem acaba. A gente não é nem véio, nem novo. A gente vive” (GIRIMUNHO, 2011, 01:24:06. Transcrição minha).

Diante a tudo isso, podemos pensar que o filme traz à tona a mobilidade como potência, como performance de trânsito num espaço particular, único, raro. É o lugar do movimento nas cenas do filme que dão cabo ao lugar de Bastú, como mulher, como esposa, avó, e como diversos outramentos possíveis em suas múltiplas localizações e desejos. A fruição desta mulher provoca a potência de sua própria potência. Provoca a reflexão de seu lugar complexo, contraditório, vulnerável às forças do “girar do redemoinho”¹⁰ e nos convoca à reflexão do espaço e da mobilidade destinados à ela no campo fílmico, da narrativa à estética.

Des-localizando um cinema de afetos

Abordar o termo mobilidade é um desafio que convoca a uma amplitude de conceitos que não se moldam a uma categoria definida ou apreciações por demais estáticas, como podemos observar entre as diversas abordagens contemporâneas sobre deslocamento no espaço narrativo e as diversas experiências de movimento no filme. Assim, o que está em jogo nessas ideias aqui discutidas é o foco nas *qualidades de deslocamento* que contribuem para outras reflexões em torno do processo altamente móbil que cruza, a todo momento, os diversos campos de experiência na fricção entre filme e mundo.

Temos portanto, três filmes e várias questões derivadas. Em *O Porto*, o espaço do poder (hegemônico) exacerba a amplitude das vias de acesso ao consumo enquanto mantém os trânsitos enclausurados num mapa dominante. Em *Trecho* um caminhar constante, sem destino, em estradas e atalhos por demais amplos que firma um empuxo aos espaços desconhecidos e um empenho ao fim das “paragens” derradeiras. O caminho torna-se tudo que é oferecido a si por si próprio. E quem sabe nos tornos do *Girimunho* esteja o cerne de um caminhar pequeno, sem ponto e outro, cuja potência de um fruir micropolítico seja inspiração para o caos da realidade. E assim escutar a grandes ou pequenos passos o que Chico Science um dia gritou em sua música, “um passo à frente e você não está no mesmo lugar”¹¹, e Siba, cansado de ver o mundo rodar: “toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar”¹².

O cinema, de fato, estampa nos nossos corpos os efeitos desta mobilidade generalizada do mundo e possibilita investigarmos as múltiplas des-localizações subjetivas nos espaços abertos da tela – espaço esse que não cessa de apresentar outras configurações e conteúdos, que nos convidam a reconhecer os novos territórios, as novas paisagens, conexões e hibridações existenciais que redesenham, a todo o instante, “o nosso rosto incerto no espelho do mundo” (PELBART, 2000, p. 11).

Pelas vias do pensamento nômade, refletido por Deleuze (1998), o que será de nós, viventes da tela e do mundo, após este encontro, e qual será o próximo caminho a ser preenchido por nossas potências? É o que diz Lawrence percorrido por Deleuze: “partir, partir, se evadir... atravessar o horizonte, penetrar em outra vida...” (LAWRENCE, s/d *apud* DELEUZE, 1998, p. 30).

10. Como consta na sinopse do filme: “Duas senhoras no sertão mineiro fazendo o redemoinho da vida girar”.

11. CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. Afrociberdelia. Sony Music, 1996.

12. SIBA E A FULORESTA. Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar. Atração Fonográfica, 2007.

Referências

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

GIRIMUNHO. Direção: Clarissa Campolina, Helvécio M. Jr., 2011. 90 min. Son., color., 35 mm.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010.

HEATH, Stephen. From narrative space. In: EASTHOPE, Antony (Ed.). **Contemporary film theory**. Londres: Longman Group Ltd., 1993.

LEFEBVRE, Henri. **A Produção do Espaço**. Tradução de Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4ª ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000).

MAIA, Carla. Paisagem com mar ao fundo. In: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (org.). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSEY, Doreen. **Power-geometries and the Politics of Space-Time**. Heidelberg: Department of Geography, University of Heidelberg, 1999.

MASSEY, Doreen. **Space, Place, and Gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MESQUITA, Claudia. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (org.). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

O PORTO. Direção: Clarissa Campolina, Julia de Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti. RJ, 2013. 20 min e 50 seg.. Son, color., HD.

PELBART, Pal Pelbart. **A Vertigem Por Um Fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização. In: **Cultura e subjetividade: saberes nômades**. Campinas: Papirus, p. 19-24, 1997.

TRECHO. Direção: Clarissa Campolina, Helvécio M. Jr.. 2006. 16 min. Son., color., 35 mm.

Enquadre do não idêntico ou do que resiste à conceitualização: o dizer de especialistas

Eneida Pereira dos Santos¹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

A memória humana vincula-se à linguagem, história, tempo. Ela apresenta: momentos em retroação; sucessão de instantes em conexão peculiar entre si; estruturação consciente e inconsciente. Estes dois tipos de memória nos permite construir nossa história: um processo narrativo. Ao rememorarmos o vivido retomando o passado, pela possibilidade de seu reordenamento no presente, de alienados na cultura, viabilizamos um emancipatório processo de subjetivação sem fim. Pelo poder de transformação subjetiva, o ato de narrar merece escuta especializada atenta ao modo de viver de um sujeito, portanto, à experiência que comporta parte passível de ser conceituada e parte que resiste a esta operação - o *não idêntico*. Acolher estes dois campos em uma narrativa possibilita um processo de reversão da banalização do cotidiano exacerbado no capitalismo neoliberal. Este trabalho de revisão bibliográfica investigou, no campo da filosofia e da cinematografia, algum dispositivo que propicie a formalização do componente não idêntico contido na realidade que resiste à conceitualização simbólica. Consideramos que a noção de síntese disjuntiva é profícua para conquista de tal fim.

Palavras-chave: Memória; Síntese disjuntiva; Escuta na prática médica.

1. O mundo administrado e a prática médica – configuração de uma questão

Após a segunda guerra mundial, o filósofo Theodor Adorno² propôs um sombrio diagnóstico cultural do ocidente. A saber, a redução da razão humana a modos de pensamento puramente instrumentais, a transformação de mercadoria em cultura sob a forma da indústria cultural e a submissão dos interesses humanos a prioridades econômicas. Passados os anos, o funcionamento da racionalidade humana, longe de se constituir em mera ferramenta de domínio da natureza, voltou-se contra a própria natureza do homem. Para além de seu estatuto de mercadoria, a cultura tornou-se um meio de produção de comportamentos mais especificamente de consumo. Hoje, nós temos uma sociedade em que as relações humanas são de certo modo controladas, as relações de trabalho são extremamente vigiadas. Tudo o que ocorre é como que dirigido por centros que são muito bem localizados. Há um poder difuso por um lado mas que faz com que as coisas aconteçam visando um fim já predefinido, a perpetuação do poder, para que as coisas aconteçam sempre de dada maneira. Nesse contexto de capitalismo neoliberal, de domínio de razão instrumental, convivemos com um processo de criação e de tradução de formas de sociabilidade e cuidados de si em elementos que as torne acessíveis à lógica mercantil (DUARTE, 2006). A própria imagem é utilizada como um sutil instrumento na produção do comportamento do consumo. Deste modo, apelos eróticos, estímulos sensoriais, identidades, ideais estéticos, valores morais, visões de mundo, enfim, qualquer processo psíquico pode se tornar uma ferramenta eficaz desta produção (SAFATLE, 2008, p.126).

1. Pós-doutoranda no PPGFAE, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) - Campus Pampulha - Av. Antônio Carlos, 6627, 31270-901, Belo Horizonte (BH), Minas Gerais (MG). Pela UFMG, é psicóloga, mestre em Psicologia Social, doutora em Educação. (epsants11@ufmg.br ; eneidapsv@yahoo.com.br).

2. 1903-1969

No campo médico, encontramos diagnóstico de que tal racionalidade instrumental justifica uso crescente da técnica na prática médica. Este fato gera crítica entre médicos não puramente pelo uso de protocolos de conduta padronizados – os *guidelines*, já que através de tal recurso é reconhecida a ampliação da possibilidade de atendimento de qualidade com redução de custos nos tratamentos médicos. O que se problematiza é o fato de que, em nome da segurança, cada vez mais há um processo de silenciamento na e da prática médica. Isto ocorrido quando: se reduz o tempo de atendimento dos pacientes, judicializa-se as iniciativas de conduta no tratamento; se impõe, por um conjunto de técnicas, padrões de conduta de especialistas que, mesmo sendo referência da área, comumente são alheios ao contexto social da atividade médica; os médicos se veem cerceados de pensar (ultrapassar sem dispensar o saber prescrito ou a técnica considerando também o campo do *estético*³), de debruçar sobre os casos clínicos para investigar, inclusive, o que pode haver de diferente, de próprio a cada paciente. Esse cenário, segundo estudos, gera crescente insatisfação dos médicos por atividade cada vez mais burocratizada e mecânica e gera o risco de comprometimento na qualidade do atendimento dos pacientes (MACEDO, 2014; SICARD, 2002; 2006).

Diante desse diagnóstico, nos perguntamos como o campo das humanidades pode oferecer subsídios que justifiquem a importância também do estético e não exclusivamente do campo técnico, respaldado pela ciência, em seu sentido filosófico o mais restrito⁴. Mantemos no horizonte a premissa de que:

A arte⁵ pensa. Ela não pensa por conceitos, com seus processos de submissão da particularidade do caso à universalidade de representações gerais, mas ela pensa por formalizações. Quer dizer, a forma liga a arte a um certo nível de articulações lógicas do conceito. Também, a arte nos fornece modos de formalizações de objetos que têm aspirações cognitivas. Tal formalização estética deve ser compreendida com correção do conhecimento conceitual» já que a arte é racionalidade que critica a racionalidade sem dela se esquivar. (DUARTE & SAFATLE, 2007, p. 9-10)

Sobre tal problema, voltamos atenção inclusive pelo nosso interesse em investigar como a universidade pública, em momento de mudanças curriculares em cursos como o da Medicina, pode atender a dois tipos de demandas sociais distintas que, em certa medida, podem se contrapor: a demanda de atendimento ao mercado e suas exigências de lucro crescente; e a demanda das minorias sociais, com suas exigências de inserção e/ou ampliação de participação política com usufruto de bens e serviços sociais. Nos chama atenção, na apresentação do problema em tese (MACEDO, 2014) e já referido acima, a indicação da importância de se ter mais tempo para o atendimento. Ocasão em que a escuta, que possibilite ir além da atenção aos sinais e sintomas da doença (o passado vivido), possibilite que o paciente tenha a oportunidade de se reposicionar (no presente), com consequências positivas de implicação, de assumir maior responsabilidade com a própria vida a partir de então.

A análise inicial nos fez pensar que estamos diante de uma problemática que traz pontos que não necessariamente se interceptam: a *técnica* (centrada no controle e saber prescrito, idêntico, o existente) e o *estético* – saber sensível ao que não tem clareza, que se mostra como vestígios, como pontos incertos; ou como inexistente, porém, diferido do nada ser (BADIOU, 2015, p.217). Campo do estético ou do saber configurado como tal no momento da atuação do médico, fruto da necessidade de atenção específica em cada caso, que pode ultrapassar os limites do prescrito, porém, que é diferido de ausência de referenciais ou à mercê do aleatório. Daí, nos perguntamos como justificar, em um mundo que exige cada vez mais a certeza ou a segurança, o valor irreduzível e indispensável do *incerto* estético (inexistente; não idêntico) na prática da medicina, seja para a lida com os pacientes, seja para se educar novos médicos.

3. Do grego "*aisthesis*"; faculdade de sentir ou de compreensão pelos sentidos.

4. Quer dizer, visão de ciência concebida e explorada segundo perspectiva do campo da filosofia do conhecimento, da questão do conhecimento como reflexão ou uma cognição. Visão de ciência, portanto, que não explora ou que pouco explora a perspectiva mais vasta e profunda de ciência, de atividade produtora, como uma criação (cf. BADIOU, 2015, p.12).

5. Elaborada de modo artesanal; que não segue o esquema capitalista de produção de mercadorias, no qual o valor de uso é reduzido à condição de mero suporte do valor de troca (MUSSE, 2011).

Atuando no campo da educação, vimos indicado papel relevante da filosofia e do cinema para pensar-mos possibilidades de interseção entre a técnica e o estético. Isto nos atraiu na medida em que cogitamos que tal estudo poderá contribuir para fundamentação de iniciativas dos médicos que entendem como necessário recorrer, para além dos *guidelines*, de invenção do (ou no) tratamento, segundo as exigências de cada caso. Partindo do estudo da obra de MACEDO (2014), antes de tudo para o diagnóstico da situação, neste ensaio nos concentraremos principalmente em dois filósofos que fazem interlocução com o cinema, Alain Badiou e Vladimir Safatle.

Na seção seguinte, caracterizaremos, brevemente, o modo atual de organização da vida no contexto sócio-político neoliberal, pelas consequências deste modelo de mundo administrado para a prática médica. Em seguida, da contribuição do campo da filosofia e do cinema, exploraremos o conceito de síntese disjuntiva indicado por Gilles Deleuze. A hipótese é de que essa noção nos permite pensar uma relação entre ciência, técnica e arte mais de colaboração e menos de concorrência e que tal sistematização poderá se fazer uma referência em discussões da atividade médica no presente.

2. A instrumentalização da prática médica – mais especificamente

O modo de funcionamento administrado próprio ao capitalismo neoliberal e algumas de suas consequências pode ser identificado em suas características na atividade médica no Brasil. Para Marco Akerman (2012)⁶, a atual lógica colocada na rede de saúde brasileira, priorizando a promoção da saúde e não a prevenção, deixou de lado aquele que deveria ser o principal beneficiado, o paciente. Outro aspecto apontado envolve a significativa e perversa desigualdade da distribuição dos recursos no Brasil. Hoje temos o SUS⁷, um sistema importante que atende aproximadamente 75% da população e tem 25% do recurso, enquanto o setor de Medicina Supletiva atende 40 milhões de pessoas e tem 75% do recurso. Como ilustração, nesse sistema de saúde brasileiro também é possível atestar distribuição desigual de profissionais entre as necessidades da população como a grande necessidade de pediatras, de intensivistas, de médicos de família e comunidade, sendo que os estudantes, influenciados pelo mercado, acabam buscando áreas com mais procedimentos ou áreas em que a mídia divulga mais, como dermatologia e estética. Segundo Akerman, ao longo do curso, o paciente deixa de ser o centro das atenções dos estudantes e os interesses econômicos tornam-se o propósito da formação. Sob alegação de preocupação com a sua inserção no mercado, os interesses da indústria, dos gestores, dos políticos e dos profissionais ganham prioridade. Situação geradora de paradoxo muito importante na saúde.

Interessante sinalizar que as críticas feitas aos médicos nos últimos trinta anos, ao contrário de lhes fazer refletir, acabou por provocar um processo de normalização de condutas gerando em contrapartida um estado de redução do pensamento médico principalmente ao que é quantificável. Privilegiando as informações sobre a propedêutica e o tratamento e negligenciado o sujeito paciente, tem-se o risco de encontrar na prescrição de medicamentos o melhor a fazer (MACEDO, 2014). Para o médico francês Didier Sicard (2006) a Medicina perdeu sua capacidade de dizer o que é certo. Isto porque hoje convivemos com o registro do princípio da precaução na medicina. Legítimo no nível ambiental, nela, tal princípio leva a absurdos econômicos e contradições. Cada vez mais todos nós somos levados a fazer múltiplos testes. Por exemplo, se temos pernas doloridas ou elas incham, devemos fazer um *Doppler*, uma espécie de ultra-som. Se nos doem os joelhos ou se estão feridos devemos fazer uma ressonância magnética do joelho. Se temos uma dor de cabeça, nos é proposto uma varredura do cérebro. Assim, somos tentados a realizar uma crescente série de exames para encontrar uma explicação cada vez mais técnico-científica *para distúrbios da alma ou do corpo que às vezes são leves e foram tratadas no passado escutando o paciente*. Incentivada pelo mercado, no trabalho médico, tal tendência crescente de explicação ou condução da prática baseada na técnica para tratamento de cada sintoma - tomografia computado-

6. <http://www.reporterdiario.com.br/Noticia/342664/campo-da-saude-esta-mercantilizado-diz-vice-diretor-da-fmabc/>

7. Sistema único de saúde pública brasileiro, vinculado ao Ministério da saúde.

rizada, ressonância magnética, para ver as coisas como medicina clínica não podia ver, tornou-se uma busca interminável. Alguns médicos recomendam o reaprender a serenidade assim como aprender a ter cuidado com a medicina, para não confiar o seu destino.

Esse processo de normalização do pensamento, em sociedade estruturada contando com valores utilitários, contribui para o crescimento de exigência de justificação das decisões médicas, principalmente de setores envolvendo setor das finanças. Com isto, as relações entre o médico e os pacientes (a sociedade em geral) é cada vez mais baseada em contratos (legais ou mercadológicos) de trabalho e menos pela confiança entre as partes. O paciente, no papel de um “consumidor de saúde”, participa da relação com o médico através da exigência de informações precisas, apoiadas em justificações científicas tanto quanto à propedêutica proposta quanto às formas de tratamento indicadas. Apesar de louvável, esse tipo de relação estabelecida, com base em informações técnicas, pode gerar sérios transtornos inclusive ao próprio tratamento. Isto porque o raciocínio médico necessita conjugar essas informações com impressões subjetivas, culturais, aliadas à experiência individual do médico. A procura de uma resposta do paciente estritamente técnica – hoje de fácil acesso pelos meios eletrônicos como a internet tende a uma compreensão parcial e incompleta sobre uma dada situação colocada fora de um contexto. É de se supor que o processo de exigência de saúde perfeita sob a ótica médica, também influenciou o sujeito moderno, desejoso de corpo ideal, de peso “normal” (MACEDO, 2014).

Nesta balança, na qual se equilibra a relação do médico com o doente, Clavreul (1983) sustenta que *o discurso do doente é desacreditado de antemão* não somente em razão do sofrimento e da angústia que os ‘impedem de raciocinar corretamente’, mas porque o único discurso sobre a doença é o discurso médico (biomédico, científico, tecnológico). A prática médica convive com um aumento de pressão por uma competência crescente, com menos tempo para o contato face-a-face e com menos pessoas apoiando. Tempo que é consumido em grande medida pela dedicação às tarefas administrativas como ilustrado acima. A gravidade relacionada à diminuição do tempo da consulta médica é porque isto aumenta a probabilidade de: elevação do risco de insucesso do tratamento; limitação da capacidade do clínico empreender atitudes preventivas. Importante salientar que, se o aumento da duração em consultas no atendimento primário foram relacionadas a um melhor resultado para os pacientes, aumentar o acesso a ele não tem sido uma empresa fácil, pelo menos do ponto de vista coletivo. Também, a combinação de mais cuidado, mais opções, maior discussão e maior esclarecimento do doente inevitavelmente contribui para uma maior pressão sobre o tempo.

O capitalismo neoliberal proporciona assim um conflito entre o normatizado e a experiência, no sentido em que relações mais duráveis são desestimuladas, na mesma medida em que não há estímulo à formulação de experiências que também demandam convivências de longo prazo. A diminuição do tempo da consulta, pela manutenção do paciente em consultas curtas, recebendo múltiplas opiniões médicas, contribui significativamente para a perda da continuidade de relações de longo prazo, interpessoal ou longitudinal (SENNET *apud* MACEDO, 2014).

3. O medo como afeto regulador das ações dos sujeitos

E a multidão vendo em pânico atônita Ainda que tarde o seu despertar⁸

Da busca de segurança cada vez mais presente na dinâmica de nossa sociedade, o medo aparece como um potente regulador de nossas ações instalado no cotidiano de todos. Diante disso, como medida salutar, Macedo (2014) considera imprescindível que nos lancemos ao desconhecido, ao não sabido, à incerteza, nos dispondo à invenção, inclusive no fazer da prática médica, contando certamente com a técnica, mas também com o ‘campo da *aisthesis*’. Tal recomendação se alia ao que o filósofo Safatle propõe

8. Rosa dos Ventos, Música do Álbum Chico Buarque de Holanda, n. 4.

em recente trabalho (2015), tratando do mundo regulado pelos afetos e não pelos argumentos e que aqui apresentarei brevemente. A iniciativa se justifica por este estudo de Safatle contribuir para desmistificação do papel inquestionável e exclusivo das normatizações, da técnica para orientação das condutas sociais. Questão aqui em jogo.

Temos a tradição de pensar a sociedade regulada segundo um conjunto de regras, normas e lei (SAFATLE, 2015). Tais regras e normas mesmo não sendo enunciadas do ponto de vista jurídico, são partilhadas pelas tradições, pelos hábitos. Elas constituiriam um sistema relativamente estável, claro de coesão. A partir desta análise da sociedade, a questão fundamental será pensar como as normatividades operam no interior da vida social. O que é legítimo e o que é ilegítimo? O que é tacitamente aceito, o que é implícito e o que é explícito? Em meio a tais questões, é importante abriremos para pensar de outro modo a vida social, de modo mais rico e problematizador. O caso seria pensar a vida social como um circuito de afetos não facilmente traduzido por meio de conceitos, normas e leis.

Esse filósofo afirma que somos afetados no interior da vida social de diversas formas sendo que tais afetos produzem efeitos. Nos movendo à ação, eles criam projetos, disposições de conduta, de comportamento que inconscientemente vivenciados muitas vezes não se tornam representações conscientemente enunciados. No interior das relações institucionais, das relações entre sujeitos, entre corporações, no sentido mais forte do termo, os afetos circulam então em todos os níveis da vida social e não somente no viver das relações afetivas, intersubjetivas mais imediatas. Eles produzem uma espécie de instauração sensível da vida psíquica. Assim como somos afetados, a nossa vida psíquica é construída, constituída. É também assim que, de certa maneira, mobilizaremos nossas fantasias, nossas crenças, nossos desejos no interior da vida social. Nessa perspectiva, se quisermos compreender o que somos capazes de fazer e o que bloqueia nossas ações, o que nos impede de fazer certas coisas, devemos identificar quais afetos nos mobiliza.

Trata-se de dado importante ao constatarmos a tendência comum de qualificarmos como comportamento ideal, dentro da vida democrática, o comportamento racional, guiado então pela procura do melhor argumento. Essa tendência de distinção entre um lado a razão e de outro lado a paixão; de um lado a norma tacitamente aceita e de outro as fantasias, mantem-se assim como verdade arraigada. Mas para Safatle (2015) devemos reconhecer que na verdade o que contamos para a manutenção de certa forma racional na vida social é com os nossos afetos.

Diante disso, Safatle avalia que podemos assistir a transformações virtuosas da vida social caso nos deixemos ser afetados por outras formas de viver, que contrariem a atual experiência da vida social, crescentemente controlada por cada um, com condutas cada vez mais homogêneas entre todos. Em outros termos, a manutenção do medo, proposto por Thomas Hobbes⁹ como afeto regulador de nossas condutas, e que nos leva a agir e sofrer sempre da mesma maneira, nos mantém também sempre com as mesmas representações, com as mesmas disposições de conduta. A repetir portanto sempre as mesmas coisas.

Dessa análise podemos concluir que as transformações sociopolíticas não são questões de novas ideias, mas sim de novos afetos. Quer dizer, não são novas ideias que produzem grandes transformações, são novos afetos que produzem grandes ideias. O medo como um tipo de afeto político central a dominar a todos, em boa medida, contribui ao longo dos séculos para o bloqueio de nossa criatividade político e social, nos dificulta ou nos incapacita a traçar novos futuros possíveis diferidos do que largamente é anunciado. Nessa perspectiva hobbesiana, a nossa sociedade sob regulação do medo, consiste em uma construção de relação entre indivíduos que naturalmente não têm relação entre si, por não haver mais lugar natural para os seus desejos. Com desejos desmedidos ou com desejos coincidentes a tendência a vida social é de entrar em relações profundas e violentas de concorrência; a disputa sem fim de uns contra os outros e sem medida das consequências a gerar total insegurança. Situação portanto de guerra de todos contra todos.

9. 1588-1679 - Matemático, teórico político, e filósofo inglês.

Importante ressaltar que cada vez mais habilmente o neoliberalismo conseguiu transformar todas as instituições em empresas: estado, escola, hospital. A racionalidade própria às empresas orienta o modo de pensar nos contextos sociais diversos. Interessante é que isto inclui o modo como os indivíduos pensam a si mesmo, a partir então da racionalidade empresarial. Para Safatle isto acontece porque a vida empresarial procura a intensificação dos investimentos e a ampliação daquilo que seria os processos de produção da mais valia. Essa intensificação visa o aumento das performances. E a desmesura cada vez maior. O ideal empresarial de si não é só constituído através dessa regulação absoluta e compartilhada da vida, tal como se fosse uma empresa. Mas ela é constituída também através de um princípio de excedente e de excesso onde pouco importa o que cada um produz ou não. O que importa é qual é a própria performance. Quão intensamente desmesurada ela é (EHRENBERG, 2010). Para Safatle, ilustrando com o filme *Cosmópolis*¹⁰, de David Cronenberg, tal quadro indica que o capital perdeu a sua qualidade narrativa. Nada mais é contado no sentido da narração. Apenas a desmesura continua sendo contada. Trata-se de um elemento novo se comparado ao século XVII, XVIII. Essa falta de narrativa produz certa instabilidade na figura tradicional do individualismo liberal. Algo novo e simultaneamente um desdobramento possível desta individualidade.

O filósofo alerta que a criação de instituições e relações com base no medo de todos contra todos, traduzidos pelo medo da morte violenta ou da perda dos bens obtidos ao longo de anos, era defendida por Hobbes e acolhida pelo Estado desde então. O Estado ao mesmo tempo se coloca como quem nos protege do horror, da barbárie que pode vir do outro e nos aflige com advertências (coerções, arbítrios, restrições) de que poderemos perder a sua proteção caso não respeitamos à risca ou questionemos o tipo de condução proposta por ele, o Estado. Safatle (2015), insiste na tese de que o controle e a limitação da visão do futuro, da dimensão do possível promovida pelo Estado ou com o seu aval, tem como efeito a *manutenção de nossa paralisia na vida*. Ele defende que em tal contexto nada mudará caso nos deixemos ser afetados pelos mesmos afetos de sempre. Controle do futuro que também possibilita o controle do passado e do presente.

Como sinalizado no campo da medicina referido em seção anterior, é indispensável que tomemos iniciativas, criemos, inventemos, inclusive, tomando como referência o campo da filosofia estética. No horizonte, o entendimento de que a história humana é composta de: impossíveis, impensáveis que se tornaram possíveis, pensáveis; inimagináveis que se tornaram imagináveis, não somente no sentido negativo, mas também positivo. Assim, coisas que pareceriam sem lugar no interior de nossa experiência, de uma maneira ou de outra, quebraram as condições de possibilidade da experiência fazendo com que as condições se reconfigurassem.

Para esse filósofo, portanto, é indispensável que tenhamos o entendimento de que vivemos um processo contínuo de reconfiguração de nossas experiências; que deveríamos desconfiar de nossa ideia de possível, por ela dizer muito pouco. Ela nos diz apenas sobre quais são as condições atuais de experiência. Como outro afeto político central a cultivar, dispensando o medo e que pode criar modelo de vínculos sociais, ele indica o *desamparo*. Afeto que, não incentivando o cultivo de grandes ilusões, expectativas e esperanças, nos lança à condição de estar sem ajuda. Fora de relações de servidão, de subjugação, o desamparo nos leva: a conceber o outro como aquele que nos concerne; a nos colocarmos implicados com outro; a aceitarmos nos abrir para contingências, que nos coloca diante de situações que não sabemos mais como predicar, como controlar completamente.

Finalmente, para ele, certa experiência histórica, cultural e filosófica bastante determinada fez constituído um conceito de homem. Tal concepção naturalizada produziu e vem produzindo certos efeitos. Para Safatle, talvez ela já não consiga produzir muito mais do que já produziu. Também ele considera que, pela necessidade urgente de reinvenção de nossas formas de vida, é bom que abandonemos o pensar a partir de horizontes de expectativas. Não se trata de fazer alterações pontuais na vida social. A reinvenção de uma forma de vida pressupõe abandono de algumas categorias de pensamento que pensávamos como naturais. A ideia de homem como temos hoje é uma categoria de pensamento. Não é uma descrição da realidade, concreta, material, e insubstituível. Com isto não deveríamos temer o seu fim.

10. Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=1J2ycecW37s> Filme de drama e ficção científica produzido por Canadá, França, Itália e Portugal de 2012, escrito, produzido e dirigido por David Cronenberg e estrelado por Robert Pattinson. Ele é baseado no romance de mesmo nome de Don DeLillo.

4. O cinema, a síntese disjuntiva como ‘recurso ponte’ para escuta do não idêntico

Não ha obra de arte que não faça apelo a um povo que não existe ainda ¹¹

Este ensaio partiu de um mal estar identificado no campo da prática médica. Como síntese, podemos dizer que a passos largos verifica-se um excesso de valoração de um dos polos desta prática, a *técnica* e um crescente e atroz desprestígio e judicialização de um outro polo, a *invenção* - ‘sustentável, responsável, consequente’ por esse profissional da saúde. Dois polos recebendo tratamento intencionalmente desigual. De nosso percurso no campo das humanidades, principalmente do campo da educação e do campo psi, pelo desafio do problema (aberto, complexo) em análise, o que aqui será exposto representa considerações estruturadas a partir de investimento ainda incipiente no tema, principalmente no que diz respeito ao campo do cinema. Pensamos em testar a hipótese de que o conceito de ‘síntese disjuntiva’ (indicado por Gilles Deleuze, a partir do trabalho de Immanuel Kant), relacionando-o com o cinema (campo de produção cognitiva, estética e ética), poderá contribuir para fundamentarmos a tese de que também a invenção, a arte deve fundamentar, nortear a prática médica. Isto, mesmo em tempos em que o controle e a padronização ganham cada vez mais força como bússola orientadora da conduta de todos. Apresentaremos, análise de Alain Badiou do conceito de síntese disjuntiva, conforme proposto por Deleuze, e a relação entre a filosofia e cinema, um ponto em comum.

4.1. Da noção de síntese disjuntiva em Deleuze

Desde Aristóteles, a lógica consiste em cifragem das categorias, triunfo da propriedade contra a impropriedade. Deleuze oferece uma outra lógica propondo uma univocidade. Uma lógica na qual, em relação às distribuições categoriais, não podemos nos contentar com as conexões usuais.

O “e”, o “ou... ou”, o “nem... nem”: tudo isso extenua, dilapida a poderosa neutralidade do ser. Seria preciso pensar uma sobreposição móvel do *e*, do *ou* e do *nem*, para que se pudesse dizer: o ser é neutro, **porque toda conjunção é uma disjunção**¹², porque toda negação é uma afirmação. Esse conectar de neutralidade, esse “e-ou-nem”, Deleuze o nomeou de síntese disjuntiva (BADIOU, 2000, p. 162).

Alain Badiou (2000) comenta que Deleuze ao lidar com oposições categorias buscava:

tomar as coisas pelo meio¹³ evitando tentar achar primeiro uma ponta e depois ir até a outra. Segundo um método que poderíamos chamar de anticartesianismo, a sua tendência era buscar agarrar o meio, sob justificativa de que o sentido do percurso não é fixado segundo um princípio de ordem, ou de sucessão. Ele é fixado pela metamorfose movente que atualiza uma das extremidades em outra, a aparentemente mais disjunta. No ponto em que Descartes fixa negativa e reflexivamente a primeira certeza de uma cadeia de razões, Deleuze agarra afirmativa e impessoalmente o meio de uma linha de fuga (p.159).

4.2. A filosofia e o cinema - fazem elos entre situações de ruptura

Há filosofia sempre que se queira pensar uma espécie de relação; uma conexão paradoxal, uma ruptura. A filosofia como teoria da ruptura, o pensamento da ruptura, se interessa por relações que não são relações.

11. Deleuze, 1987

12. Grifo nosso.

13. Grifo nosso.

Deleuze propôs uma expressão nesse caso, síntese disjuntiva. Diante de uma relação paradoxal, uma relação que não é uma relação, uma situação de ruptura, aí pode haver filosofia. Deleuze recusa a ideia de que filosofar não é absolutamente refletir sobre o que quer que seja. Há filosofia, pode haver filosofia, na medida em que há relações paradoxais, rupturas, decisões, distâncias, acontecimentos (BADIOU, 2000, p.36)

No caso do cinema ele apresenta uma definição paradoxal, por isso ele constitui uma situação para a filosofia. O paradoxo do cinema pode ser definido de duas maneiras. Uma primeira, é mais filosófica, é dizer que ele constitui uma relação inteiramente singular entre o artifício total e a realidade total. O cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução. Arte ontológica, o cinema é um paradoxo que gira em torno do ser - daquilo que é mostrado quando se mostra - e do parecer.

No cinema verifica-se uma relação paradoxal, uma relação entre termos heterogêneos: a arte e as massas; a aristocracia e a democracia; a invenção e a investigação; o novo e o gosto predominante. E é porque o cinema apresenta uma relação paradoxal, a filosofia se interessa por ele. O cinema explora as fronteiras da arte. Ele está sempre na iminência de passar para o outro lado (BADIOU, 2000, p.38). Interessante que *a filosofia, ao pensar a ruptura, a escolha, a distância, a exceção ou a eventualidade do acontecimento, inventa uma nova síntese* (BADIOU, 2000, p.43). A filosofia busca alcançar o valor universal da ruptura. E no caso do **cinema, ele inventou novas sínteses, ampliou as possibilidades da síntese.**¹⁴ É este aspecto da questão, fundamental para a relação entre cinema e filosofia, que Badiou quer nos apresentar. Se a filosofia é realmente a invenção de novas sínteses, de sínteses da ruptura, então o cinema desempenha um importante papel, pois modifica as condições de possibilidades da síntese. O cinema possibilita uma nova maneira de pensar o Outro; um novo pensamento do outro, uma nova maneira de atribuir existência ao outro. O cinema nos permite conhecer o outro. Ele amplia enormemente a possibilidade de pensar o outro.

Se concebermos o cinema como uma experiência filosófica, vimos surgir dois problemas. Primeiro: como a filosofia considera o cinema. Não é que a filosofia pense o cinema e o conheça. A relação entre eles não é de conhecimento, é viva, concreta, uma relação de transformação. Segundo: como o cinema transforma a filosofia, ou seja, a própria noção de ideia. Na realidade, o cinema é a criação de novas ideias sobre o que é a ideia. O cinema é sim a criação de novas ideias sobre o que é a ideia. Formulando de outro modo a questão, podemos afirmar que o cinema é uma situação filosófica. Situação filosófica, de maneira abstrata e aqui entendida como a relação entre termos que em geral não mantêm relação entre si. Uma situação filosófica é um encontro, uma junção.

O cinema parte da desordem, da acumulação, da impureza para tentar criar a pureza. Algo difícil. Nas demais artes, de início é preciso criar a partir do nada, da ausência, do vazio. No cinema, há sempre excesso. Se eu quiser filmar uma garrafa, por exemplo, não posso aproveitar nada. O rótulo é dispensável, a cor da rolha está excessiva, a forma é supérflua. Afinal, o que irei filmar? Como criar a ideia da garrafa a partir da garrafa? É preciso depurar, simplificar. O cinema é uma arte essencialmente negativa. Parte de um acúmulo e chega a uma espécie de simplicidade elaborada. Hoje, a situação é ainda mais crítica, as dificuldades ainda maiores, pois os recursos técnicos multiplicaram enormemente as possibilidades.

Do princípio que não se domina a infinitude sensível, essa impossibilidade é a realidade do cinema. O cinema é uma luta com o infinito. Uma luta pela depuração do infinito. O cinema é capaz de reproduzir o ruído no mundo e inventar um novo silêncio; refletir o nosso desassossego e inventar novas formas de imobilidade; de assimilar a nossa pobreza de enunciação e inventar uma nova forma de trocar palavras. Seja como for, os materiais inicialmente dados são os mesmos. No cinema sempre haverá uma impureza residual, algo que subsiste, um resto. Todo filme tem trechos banais, imagens supérfluas, diálogos redundantes, cores aberrantes, canastrões. Quando assistimos a um filme assistimos à luta do cinema contra a impureza de seus materiais. Assistimos a batalha da arte contra a impureza. Nem sempre ganha.

14. Grifo nosso.

O cinema aproveita o que há de pior no mundo e arranca um fragmento de pureza (gângsters, a prostituição, a morte, a miséria, o assassinato). Há cenas insuportáveis. No entanto, **o cinema atinge uma síntese artística** a partir dessa matéria-prima ordinária e ainda mostra a luta que é o processo de depuração a que submete os seus materiais. *Algo de luminoso é possível ocorrer em filmes asquerosos, não sendo mediante a negação do material.* É diferente. É algo misterioso.

O cinema e a filosofia partem da impureza. Partem de opiniões, imagens, práticas, singularidades, partem da experiência humana. Ambos apostam na criação de ideias a partir desse material. Ambos sustentam que a ideia nem sempre se origina da ideia, que ela pode provir de seu contrário: no cinema, do repertório de imagens do mundo, de sua impureza infinita; na filosofia, das rupturas da existência. Nos dois casos, haverá elaboração. *O trabalho da filosofia evidencia convite em criar sínteses conceituais no lugar de rupturas; cria pureza a partir dos materiais mais impuros. Nisso se fazem cúmplices* (Badiou, 2015, p.74). Finalmente, o cinema demonstra para a filosofia o poder da depuração, da síntese, a possibilidade de produzir algo a partir do que há de pior, do impuro, da dor.

5. Considerações finais

Esse trabalho quis pensar como o campo da incerteza, do não sabido, do estético pode merecer crédito e afirmar posição em um mundo administrado, cada vez mais orientado pelo prescrito e intransigente com o que não lhe é idêntico. Indicamos que em tal mundo, funcionando segundo a racionalidade instrumental, as possibilidades de narrativa pelo sujeito se inviabilizam. Deste modo, aquilo que era possível com a expressão espontânea de rememorar o passado e, simultaneamente, reorganizar-se dentro da narrativa, com efeitos profícuos a partir de então, não encontra oportunidade. A tensão ocorre entre o que imediatamente evidencia utilidade, geração de mais valor; lucro e aquilo que a primeira vista não serve, não tem valor de troca. Técnica versus invenção, *aestesis*.

Com o aqui indicado relativo ao conceito de síntese disjuntiva e da relação entre o cinema e a filosofia, esses dois campos nos convidam a pensar na hipótese de que talvez hoje seja o caso de nos livrar do tipo de temporalidade que nos rege. Esta que precisa de projeção de imagem do futuro para conseguir determinar a sua força e sua potência de atuação no presente, isto porque, como nos indica Safatle, nós insistimos em nos esquecer de uma outra dimensão de experiência do tempo. **Nós precisamos de um tempo que consiga nos expor de uma maneira mais clara à complexidade do presente.** Nossa tendência é de desqualificar a contingência tomando-a como equívoco, com o argumento de ser **aquilo que não é possível pensar**; aquilo que não se conforma claramente ao que nós poderíamos de uma maneira ou de outra esperar.

Reféns do medo, precisamos nos mobilizar, problematizar o nosso modo de vida e nos dispor a produzir o que nós não sabemos o que é; confiar em propor em meio a contexto sem clareza; confiar no que não se constituiu como uma imagem ou um projeto. Para Safatle ainda esta é uma capacidade inacreditável de em certo momento da história povos serem capazes de desenvolver. Esta capacidade é em última instância o cerne do que é entendido por acontecimento histórico. Tipo de evento em que as pessoas envolvidas não sabiam para onde iam, mas mesmo assim prosseguiram. Algo que, lhes mostrando uma possibilidade do aberto, as lhe impulsionava cada vez mais. Vale ainda dizer que o acontecimento não é medido pelo seu resultado imediato, mas pela abertura que ele produz; pelas potencialidades em latência na vida social. O conceito de síntese disjuntiva, de privilegiar não um dos polos, mas a junção, como recurso do cinema (no cinema); realizado a partir do cinema pode ser valioso para geração de um novo pensamento do outro, uma nova maneira de atribuir existência ao outro. O cinema facilita tal tipo de acesso ao outro; aquele não idêntico a mim. Ele amplia enormemente a possibilidade de pensar o outro; inventar a partir daí.

Referências

ADORNO, T.W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

BADIOU, A. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, G. (Org.) **Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia**. Apresentação Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 31-82.

BADIOU, A. **A aventura da filosofia francesa no século XX**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

BADIOU, A. Da vida como nome do ser. In: ALLIEZ, E. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 159-168.

CLAVREUL, J. **A ordem médica-poder e impotência do discurso médico**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

DELEUZE, G.. **Proust e os signos**. Trad. bras. A. C. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DUARTE, R. Autenticidade em tempos de regressão: Adorno e os compromissos entre a racionalidade e o mito. Campinas: **Café filosófico** - Cpf, 14, novembro, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ULW1V3iQ878> Acesso em 5 de fevereiro de 2015.

DUARTE, R. & SAFATLE, V. **Ensaio sobre Música e Filosofia**. São Paulo: Humanitas/USP, 2007.

EHRENBERG, Alain. **O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2010.

MACEDO, R. M. **Renúncia à arte: ensaio sobre a razão utilitária da medicina contemporânea**. São Paulo: Escrituras médicas, Editora Escrituras Médicas, 2014.

MUSSE, R. Cultura S. A. São Paulo: **Revista Cult**, n. 173. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/01/cultura-s-a/> Acesso em 4 de abril, 2015.

SAFATLE, V. **Cinismo e Falência da Crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SAFATLE, V. **Circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SICARD, D. **La Médecine sans le corps: une nouvelle réflexion éthique**. Paris: éditions Plon, 2002.

SICARD, D. : **L'Alibi éthique**. Paris: éditions Plon, 2006.

Fabulação e criação de um *lugar em cena* em “Terra deu, terra come”

Helena Augusta da Silva Gomes¹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

As expectativas dialógicas do presente trabalho se voltam para o filme como processo de *fabulação*. Assim, “Terra deu, terra come” (BRA, 2010), documentário de Rodrigo Siqueira, é analisado pelos liames entre tradição e novos costumes, acontecimentos do passado que ressoam no presente. Na produção de alteridades, individualidades e relações que transcendem tipologias sociológicas ou antropológicas, a fabulação, conceito reelaborado por Gilles Deleuze, a partir do trabalho de Henri Bergson, sendo “um imaginário que se localiza entre o real e o irreal”, é relacionada às presenças, ausências, histórias, cantigas e dialetos que compõem um incessante exercício de sugestão-descoberta pelos personagens do filme. No ambiente garimpeiro, os costumes de um povoado são resgatados pela relação entre passado, presente e a elaboração de um futuro pela colocação em cena das fabulações em torno de um ritual fúnebre. Nesse processo, a relação entre personagens e a elaboração de seus costumes se torna essencial para a instauração de novo regime, em que o lugar se inscreve na própria cena, fazendo algo como um *lugar em cena*.

Palavras-chave: Lugar; Cena; Fabulação.

Introdução

Voz over, tudo no breu. “A morte, existe ela. Existe ela”. A morte espreita, a morte é tema. Apresentação: “Quartel do Indaiá”, localizado no distrito de São João da Chapada. Alguns primeiros planos, bananeiras, fumaça de fogão à lenha, mares de morros, imagens que dão a ver uma paisagem típica do Espinhaço mineiro. Eis o *local* no filme: um chão de mundo. Cenas seguintes, conhecemos alguns personagens que parecem estar em vigília. Um cadáver jaz ali no quintal coberto por um lençol, o defunto parece ser conhecido dos personagens ali presentes. “Ele está inchando. Vamos ver até amanhã, hein” diz Pedro de Alexina, dono da voz over do princípio do filme e a figura que parece ser o condutor desse primeiro ritual de espera, trata-se de uma cerimônia encomendando a alma de seu João Batista.

Uma personagem que, ao que parece, não pertence àquele local também aparece em cena, faz algumas perguntas sobre o defunto. Pedro pede para trazer cachaça para o defunto, sem ela a alma de um bêbado em vida não parte, ele diz. O diretor do filme acabou por entrar em cena e conversa com Pedro, que pede para sair e olhar a janta para o pessoal que atende ao ritual, decide-se pelo “corta”.

Planos seguintes, o filme parece mudar o foco. Ele nos convida a entender o ambiente que vamos conhecendo. Trata-se de um distrito em meio ao sertão mineiro, caracteristicamente marcado pela atividade garimpeira. Campo de relações conflituosas por natureza, o ambiente do garimpo é como que desvendado a partir de entrevistas com personagens locais, o intuito de fazer um filme ali é apresentado a outro personagem, que estranha a câmera e seu poder mimético.

1. Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais. Endereço eletrônico: outrahelena@gmail.com.

Seu Pedro, que vai se tornando a personagem central do filme, é conhecido, achou muito diamante. Da promessa de fortuna ficaram apenas lembranças dos grandes achados de pedras preciosas. Histórias antigas povoam o ambiente e são contadas às vezes com naturalidade, às vezes com certo rancor. Houve um assassinato. Em uma terra quase sem lei, os desmandos de figuras do poder e dos ligados à atividade garimpeira ressoam hoje o passado de exploração, de senhores brancos e escravos, dos quais grande parte dos habitantes da região são descendentes. Alguns costumes ficaram e são apresentados: Seu Pedro, assim como outros, ainda mantém a lida diária nos garimpos à procura de pequenas gemas. Algumas práticas, no entanto, estão aos poucos a serem abandonadas. São elas que o filme parece se propor a performar. No desenvolvimento da proposta do filme, algo como uma relação está se formando. Seriam tais elementos constituidores do lugar, do lugar como campo de relações acontecendo e formando a cena do filme? Pelo início de “Terra deu, terra come” ainda não conhecemos ou partilhamos um lugar. O filme vai se alimentando de ausências percebidas, por sua falta absoluta ou por sua presença inconstante em cena, e assim ela vai se transformando.

No documentário contemporâneo brasileiro há uma particular tendência à abertura e à suspensão de diretrizes orientadoras da forma documental tradicional. A maneira convencional de lidar com o dito “cinema do real” recaía, até o início dos de 1960 sobre a produção de teorias e práticas na esteira do pensamento tido como verdadeiro caminho de acesso ao real: aquele que procurava desvelar uma realidade mais verdadeira, supostamente isenta da interferência dos artifícios criados pela mediação da câmera e do autor, e colocava a voz do último como a verdade acerca das imagens mostradas, como o consagrado estudo de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, demonstra amplamente. O movimento elíptico na história dos documentários mostra que a tentativa de superação de alguns métodos tidos como falseadores do mundo são tão verdadeiros tanto quanto outros quaisquer, na contribuição ao discurso coletivo do homem. Há, hoje, como sempre houve, em graus diversos, a experimentação formal e de linguagem e o tensionamento entre narrativas ficcionais ou documentais, como Da-Rin (2006) descreve de forma abrangente. Elementos como encenação, a autorreferência, sempre estiveram de alguma maneira presentes na produção denominada documental. Na esteira da intensificação desse processo, filmes diversos, que reúnem metodologias diferenciadas, tensionam a frágil fronteira ficção-realidade, permitem a fabulação e o imaginário e entendem o conhecimento acerca de pessoas e comunidades para além de instâncias a serem objetificadas no processo de encontro e filmagem, subvertendo pensamento e métodos que poderiam inaugurar distâncias entre os sujeitos envolvidos. Tais filmes se concentram no encontro que acontece ao fazer do filme e tentam diluir uma possível emissão unilateral dos discursos do filme, abrem para a possibilidade de *auto mise-en-scène*, conforme Comolli (2008) diz das produções fílmicas que estabelecem uma *mise-en-scène* compartilhada, feita da consciência do realizador e da do personagem. Alguns desses filmes, se apresentando como experiências espaciais em si, produzem conhecimentos a partir de funções fabuladoras ao permitir aos personagens produzir ficções de si, pela encenação ou simples ficção de si pela palavra ao serem interlocutores de conversas com os diretores do filmes. Realizam, ao mesmo tempo, percursos documentários em locais fílmicos que, pelas relações estabelecidas entre realizador e personagens, são transformações em lugares, sendo essas relações inscritas em cena.

Pensando em formas alternativas que dão a ver os lugares do mundo, alguns filmes brasileiros contemporâneos se estabelecem como um movimento de resistência à formas mais rígidas de se produzir conhecimentos no mundo. Tais maneiras convencionais por meio das quais se pretende conhecer o mundo através dos lugares, muitas vezes realizadas dentro de um lógica limitante de se produzir conhecimento científico, trazem em seu bojo as cisões empreendidas na determinação, por um lado, do olhar puramente empírico e de outro, o “olhar de sobrevoo” da pesquisa puramente teórica, como Aduino Novaes (2000) reflete acerca da produção do conhecimento contemporâneo, pautado nas formas de produção de conhecimento modernas, origens de nossas formas de produção de conhecimento em geral. Tais maneiras se baseiam em lógicas dicotômicas que cindem o “real” e a sua “representação”, sujeito e objeto, conceito e metáfora, etc. Assim, o filme documental aqui é visto como uma experiência espacial em si que pode contribuir para o enriquecimento do conhecimento socioespacial que abalam essa cisão muitas vezes praticada pelos campos científicos. Tra-

balha-se, então, com uma forma de análise que privilegia tal imbricação entre lugar e relações interpessoais construídas a partir dos percursos construídos conjuntamente entre realizadores e personagens, e as fabulações como forma inovadora de produção de memórias e devires dessa imagem que é instituída.

Pensa-se aqui no filme que, em seu caminho de escrita, estabelece relações com um lugar do mundo de forma diferenciada, relações que são sempre diferentes de filme a filme, mas que apontam para uma singularidade em comum, para a construção de relações específicas. A alteridade imanente a cada filme, o existir com outro como condição de realização é própria da relação que define o documentário, sempre relativa: “[...] perde-se uma identidade pré-fílmica de cada um, ganha-se uma alteridade, que é uma nova identidade, cinematográfica, isto é, irreconhecível ao olhar da primeira.” (COMOLLI, 2008, p. 157) Comolli segue dizendo da transformação do corpo filmado, condição de alteração do corpo não filmado. Resgatar sua ideia e trazê-la para pensar o lugar e a *alteridade do lugar no filme* pode significar *pensar a cena como um lugar criado*, alteridade condicionada/condicionante do filme.

Habitado por famílias de negros desdentes de escravos e brancos donos de terra, o chão de mundo é reinventado por personagens que fabulam sobre si, reencenam para a câmera seus costumes já deixados para trás. Além disso, o *local* fílmico, onde é marcante a atividade do garimpo, campo de disputas por natureza, torna-se *lugar* de vivências em comum e de dissensos. Sendo a revivência de costumes condição de ser do filme, torna-se criadora da cena e recriadora de um lugar partilhado em cena. Pensa-se, na análise, em como a ficção de si é utilizada para provocar a proximidade, condição essencial do lugar, entre habitantes a seus costumes e para deixar equipe e personagens – e espectadores – mais próximos, para, enfim, criar um lugar de relações, um *lugar em cena*.

Em torno do conceito de lugar

Os lugares são a existência manifesta do mundo, pensa Milton Santos. Conferem a ele sua existência por serem a base da vida comum, de “[...] um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições” (SANTOS, 1997, p. 258). O lugar é onde a vida acontece concretamente e onde se encontram as suas manifestações simbólicas, onde a *proximidade* é uma categoria constante. Hissa (2009) diz que mundo em si não passaria de uma abstração, já que a vida se dá nos lugares, na escala dos cotidianos. Se o espaço é socialmente produzido, constituído pela vida que o anima (SANTOS, 1997), o lugar é aqui concebido como recortes multidimensionais do espaço social, interpessoalmente sentido e vivido.

A geografia possui uma longa tradição em elaborações verbo-visuais, conforme demonstram Gomes e Ribeiro (2013, p. 28-29): “O raciocínio geográfico sempre esteve associado a um imprescindível aparelhamento visual, atendendo, desde seus primórdios, a um verdadeiro imperativo gráfico.”. Na linha de um pensamento renovado entre a geografia e as imagens produzidas no mundo, os autores propõem uma incursão menos utilitária das imagens, algo diverso do que convencionalmente vem sendo feito no âmbito das pesquisas na disciplina, onde: “[...] há uma imensa dissociação entre o momento de reflexão e a figuração dos fenômenos. O papel das imagens se restringe [...] à função exemplar e ilustrativa.” (GOMES e RIBEIRO, 2013, p. 28). Na esteira desse pensamento, a leitura imagens no âmbito da geografia é aqui pensada de forma diferenciada, sendo o filme visto como uma experiência espacial em si, por ser espaço territorial em desenvolvimento, campo de relações. Pensa-se, então, em como o filme documentário pode se realizar no processo de produção de um lugar. Ao se afastar de algumas diretrizes estéticas e subverterem a ordem ficção-documental, e indo para além da entrevista direta, “Terra deu, terra come” se estabelece como leitura e pesquisa sensível sobre o Quartel do Indaiá e seus habitantes.

O que significa conhecer um lugar? Melhor, o que significar conhecer um lugar por meio de um dispositivo audiovisual? Quais metodologias se requerem, que abordagens possíveis e relações entre os sujeitos? Como compartilhar um lugar em um filme? Registrando, simplesmente, os hábitos de seus habitantes? Encenando seu cotidiano? Compreendendo os limites territoriais de sua comunidade?

Em contraposição às abordagens atuais que veem o mundo globalizado apenas pelo crivo do processo homogeneizante, em que a globalização econômica e de costumes supostamente levaria os lugares do mundo à conexões em rede simétricas, abordagens contra hegemônicas, também recentes, dão a ver os lugares do mundo em suas singularidades. Essas abordagens possíveis, desenvolvidas por processos de produção de conhecimento e criação artística é que aqui interessam. O lugar criado em cena certamente se difere de outro lugar possível, produzido em outro tipo de pesquisa, por mais que o local seja o mesmo. *Local* e *lugar* possuem diferenças conceituais importantes. Configurado e sentido por relações, onde o uso efetivo que se faz dele o determina, o *lugar-território*, para aludir ao conceito híbrido concebido por Hissa (2009), pode ser pensado de forma expandida, segundo as relações interpessoais que o constituem. O lugar compartilha com o local uma *forma*, mas sua especificidade reside na construção de *relações*, sendo constituído pela vida, onde se compartilha um cotidiano, em que o mundo pode ser percebido e vivido. Ao pensar a esquizofrenia do espaço e do território, Milton Santos diz:

Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo. (SANTOS, 2001, p. 11).

O lugar é forma e também relação, se constitui nas representações simbólicas, é onde se compartilha afetos ou dissensos, um cotidiano em comum. O lugar é concebido, desse modo, necessariamente determinado por relações específicas interpessoais, de solidariedade, de horizontalidades, onde se desenrolam, como pensa Marc Augé, relações de cunho identitário, relacional e histórico, se fazendo e reproduzindo-se “[...] pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores.” (AUGÉ, 1992, p. 73).

Entre a tradição, sua encenação e a fabulação

Em uma importante análise de “Terra deu, terra come”, Amarante Cesar (2012) chama a atenção para alguns aspectos de seu dispositivo comparando-o ao documentário “Para que o mundo prossiga” realizado pelo franco-canadense Pierre Perrault nos anos de 1960. Sendo fruto de uma proposta feita pelo cineasta e aceita pelos personagens acerca de um costume já abandonado pela comunidade filmada, o filme se estabelece, diz Comolli citado por Cesar, como uma experiência duplamente perdida, por nunca ter sido filmada e sendo filmada é “recolocada à disposição do presente” (COMOLLI *apud* CESAR, 2012, p. 90). Nesse processo a fala ação, fala-vivida desenvolvida nos filmes de Perrault, torna-se fundamental na constituição de suas cenas:

Uma fala que permite que o passado apareça nas expressões do presente também como coisa viva. Através da *encenação da tradição* como dispositivo catalisador de uma “fala-ação”, Perrault demarca também uma diferença que é urdida pelos atos de fala provocados pelo próprio filme. (CESAR, 2012, p. 90).

No que toca as relações implicadas em “Terra deu, terra come”, Cesar trabalha a ideia que denomina de *(re)encenação da tradição*, que seria catalisada por performances e falas que, em sua potencial ligação com o passado, o reporia ao presente, no ato mesmo do filme. Para Cesar o dispositivo parece dar vazão a um certo desafio à morte, ao fazer reviver o ritual moribundo, ao performar um desejo de transmissão: “A encenação no sentido farsesco, teatral, assume a função de cutucar, despertar e trazer à vida a memória, explicitando a sua indisponibilidade como algo dado, acessível.” (CESAR, 2012, p. 92).

Sobre uma das formas de *dar a ver* os lugares e seus habitantes, abrindo margens à plena participação dos personagens do filme Deleuze (2005) apresenta as *potências do falso* e a *função fabulação* como uma força do cinema documentário. Ele observou que a ficção de si compartilhada, realizada por Jean Rouch e Pierre Per-

rault ainda nos anos de 1960, já tensionava os lugares dos sujeitos envolvidos nos filmes. O imaginário criado, ele diz, algo entre o real e o irreal, seria uma das potências da imagem do documentário como produto de um processo fabulatório que liga passado, presente e produz algo como uma elaboração de futuro. Nesse pensamento, a função fabuladora seria um dispositivo de superação da oposição, apenas dada, entre real e o fictício. O real, prossegue, é o que real da câmera:

Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo. (DELEUZE, 2005, p. 185).

Para Deleuze, o autor de cinema não deve ser um etnólogo dos povos, mas sim um sujeito capaz de conferir possibilidades para que o povo filmado, sendo duplamente colonizado, por histórias vindas de outros lugares e por seus próprios mitos apropriados, possa ficcionar por si próprio, e com isso possa criar lendas, fabular. “O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: *duplo devir*.” (DELEUZE, 2005, p. 264. Grifo meu). A fabulação se afastaria, então, de um mito impessoal e de uma ficção pessoal, se estabelecendo como “[...] uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos.” (Ibidem, p. 264).

Ao pensar as rupturas conceituais empreendidas por Gilles Deleuze a partir do pensamento de Henri Bergson acerca da memória, duração e intuição, Pimentel (2010) chama a atenção para a potência inorgânica da vida vista por Deleuze, que lança luz sobre uma nova face do tempo, “maquínica impessoal”: “Ao grande órgão da memória bergsoniana Deleuze opôs a sua máquina do tempo, mas não para negá-lo, e sim para fazê-lo aí entrar e circular livremente, rompendo suas conexões orgânicas.” (PIMENTEL, 2010, p. 108). Aqui, o cinema como arte encontra sua vocação de potência, seu devir, sua inorganicidade. Se o tempo é uma reunião de heterogeneidades, a passagem de um presente a outro, de um hábito à outro, a memória deve ser concebida como além de um reservatório de imagens. A relação entre passado e presente terá que ser como uma conjugação de todas essas virtualidades: “O presente não é concebível senão em sua coexistência com o passado” (ZURABICHVILLI *apud* PIMENTEL, 2010, p. 109).

A fabulação, assevera Pimentel, não se confundindo com uma memória psicológica, como lembranças e, tampouco, como um mito impessoal, é uma palavra em ato:

[...] onde a personagem não para de devir outro, pois ela é enquanto se diz, ela é enquanto se fabrica, o “povo que falta”. É neste sentido que podemos entender a assertiva do filósofo segundo a qual o papel do cineasta político, em contraponto ao etnógrafo, é extrair do mito um atual vivido (potência de fabulação) e não tentar descobrir por trás deste uma estrutura arcaica (modelo de verdade). Cabe ao cineasta, ou melhor, ao artista operar essa abertura, transformando o ato de fala em ato de fabulação. (PIMENTEL, 2010, p. 137).

Então, se “Fabular é [...] narrar a própria vida enquanto potência do vir a ser: instante disjuntivo, paradoxal onde se é ao mesmo tempo aquilo que se foi e o que será.” (PIMENTEL, 2010, p. 139), “Terra deu, terra come” produz essa disjunção exatamente pela fabulação e a processualidade do filme, que, ao que parece, a institui, por uma relação que se constrói para que o filme aconteça. O dispositivo cinematográfico criado se estabelece como o catalisador de um processo, como uma máquina capaz de uma produção de sentido de mundo possível, como uma “percepção maquínica do real”. Ao instalar-se na fissura entre o que foi e pode ser, o fazer do

filme nos mostra um lugar de relações. Se fabular é dobrar-se sobre a ficção para os personagens, assistir ao ato fabulatório é como uma fabular também, nesse caso, fabular sobre os lugares possíveis que podem se produzir em tais processos e inscreverem-se nas cenas dos filmes.

Pimentel, ao dissertar sobre a imagem-fábula, que se faz no processo mesmo de fabulação, diz do novo regime que ela instaura: mais do que colocar passado e presente em contato, como a imagem cristal de Deleuze, ela seria “[...] próprio presente que se abre ao futuro deixando entrever os estados de mudança que o atravessam.” (PIMENTEL, 2010, p. 140). Sendo uma dobra da ficção, ela é como um acontecimento único, um centro de convergências de heterogeneidades, temporalidades múltiplas, um devir contínuo, pois se instala na ordem do tempo cronológico entre o que foi e está sendo, e, igualmente, entre o antes e que virá. O devir passado e futuro, ao invés de separá-los (Ibidem, p. 138).

Pedro de Alexina se põe a fabular, outros personagens o seguem. O defunto é como um pretexto para que um ritual se faça. Trata-se de trazer à tona um antigo costume, o canto dos vissungos² acompanhando um ritual fúnebre. Os envolvidos performam para a câmera e para si. Uma bananeira faz o papel do defunto, a partir dessa premissa, desse algo que precisa se fazer, o filme desliza, encontra sua vocação: “Uai, o povo antigo cantava, moço. Pois é, levando o cadáver”, não podiam levar calados o “freguês” quando Deus o chamasse, diz Seu Pedro, mas hoje não se encontra quem faz isso. Como a fonte principal de fabulação, o funeral é como um dispositivo criado a partir do qual os personagens se põem a praticar algo já quase abandonado. A fala, em todo o filme, tem um papel principal. Conferindo centralidade tanto à fala sertaneja, quanto à fala do dialeto, o filme se alimenta da força de uma oralidade, que é reveladora daquele lugar. As cantigas populares do norte de Minas Gerais são também cantadas, assim como são contadas histórias de parte com o diabo relacionadas ao enriquecimento junto à terra. Ao final, o encontro com o ritual, Se Pedro, fazendo o papel do tirador canta e a meninada responde ao longo de todo o trajeto até o túmulo.

A proposta de encenação é feita em cena, já meio do filme, o que vimos antes já era produto desse acordo, que o jogo de montagem a escamoteou. Pedro responde à proposta de Rodrigo, o diretor, que hoje seria difícil tentar resgatar tal prática já os jovens da comunidade estão envolvidos com rádio, e não querem aprender nada antigo. Acontece que o canto do vissungo é como um jogo, que precisa de companheiros, se alguém esquece um trecho, o outro canta, “joga e a gente responde”, ele diz.

A fabulação que se coloca em cena determina um lugar de relações múltiplas, em vários níveis. Pedro se coloca em contato com o ritual já quase abandonado sobre o qual ele é o único que fala o dialeto. O diretor se coloca também em cena, deixa o filme se transformar na tentativa de compartilhar a *mise-en-scène*, retomando a ideia de Comolli (2008) acerca da possibilidade da construção de relações que seriam, elas próprias, instauradoras de um regime de *auto-mise-en-scène*. Em um reconhecimento da criação da *mise-en-scène* de Pedro, o diretor, no pós-scriptum, declara que quis apurar histórias, mas que Pedro fez questão de manter muitas delas em uma ambiguidade que transita entre verdade, fantasia e memória. Em outros momentos de criação por Pedro, somos apresentados a outros costumes. Pedro encena como uma máscara, pergunta o que a equipe de filmagem faz naquela casa, desconfia de estarem atrás de um antigo tesouro enterrado e interpela o diretor. Um achado, lá dos tempos dos grandes diamantes, é o que causa desconfiança entre os interlocutores, ao que o mascarado fala com sua velha “Mas ocê viu como é que esse povo anda com maldade com nós, minha véia? Mandar esse povo de São Paulo vim aqui, Ora, sim sinhô!”. Parece haver aí uma espécie de consciência sobre as implicações que o ato de filmagem enseja naquele ambiente por parte de Pedro, que se põe a estabelecer sua *mise-en-scène*.

Não sendo necessariamente urbano ou rural, como dizem Hissa e Melo (2008), o lugar foi pensado para além de sua concretude, de sua existência física, mas segundo as relações que nele podem acontecer, que o fazem: “Ele [o lugar] pode ser entendido como um centro de significações para a construção e transformação de identidades individuais e coletivas.” (HISSA e MELO, 2008, p. 301). Tais transformações, estando no centro do

2. O canto do vissungo, cantiga em dialeto banguela, era antes entoado ao carregarem os mortos, nos rituais fúnebres da comunidade.

processo fabulatório de “Terra deu, terra come” são inscritas em cena, somos colocados em contato com um lugar possível, um lugar que certamente se diferenciaria se fossem outras as abordagens em relação ao local fílmico e os habitantes dele. A maquinação em torno dos costumes e do lugar instaura uma espécie de lugar coexistente à cena, um espécie de *lugar em cena*.

Notas conclusivas

Retomando a ideia de *potências do falso* de Deleuze (1985), o documentário “Terra deu, terra come” foi pensado segundo o conjunto de ações catalisadas para a criação de um ambiente de fabulação, aqui chamado de *lugar em cena*. As relações entre registro de lugares e possibilidades outras realizadas dentro de um movimento que tem se tornado forte no documentário contemporâneo brasileiro foram pensadas na forma como a constituição da cena se deu, por meio do processo fabulatório. A tentativa de dar sentido à algo vindo do passado em direção ao presente e ao futuro faz com que as tensões próprias de territórios de garimpo sejam entendidas de forma diferente. Não sendo uma simples memória involuntária, a fabulação foi como uma criação única, na constituição de um devir. Os cantos vissungos são mais do que “resgates culturais”, são possibilidade de o filme existir e, igualmente, possibilidade de colocar em contato passado, presente e futuro daqueles que fabulam. Retomando a leitura de Pimentel (2010) sobre a potência inorgânica da arte, o cinema tem seu valor político ao abrir fissuras, interstícios pelo processo de criação, o que no caso do filme documentário, se expressa no ato de fala que se transforma em ato de fabulação.

A fabulação em torno e de histórias da vida e da morte é condição de ser no filme, é criadora da cena e recriadora de um lugar partilhado em cena. O lugar, feito a partir de uma prática sensível produz algo como uma possibilidade de criação, para além da compreensão de suas implicações territoriais, sociológicas e antropológicas. A geografia do lugar do filme se faz como um percurso construído no interior mesmo da vivência dos personagens que fazem e refazem seu chão de mundo, incluindo várias dimensões da vida, de suas práticas e sua relação com o meio natural e seus costumes que nele historicamente tomaram lugar.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CESAR, Amaranta. **Tradição (re)encenada**: o documentário e o chamado da diferença. Revista Devires – cinema e humanidades. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich). V. 9, n. 1, p. 86-97, JAN/JUN 2012.

COMOLLI, **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Azougue editorial. Rio de Janeiro: 2006

GOMES, Paulo César da Costa; RIBEIRO, Letícia Parente. **A produção de imagens para a pesquisa em geografia**. Revista Espaço e Cultura, UERJ, RJ, N. 33, P.27-42, JAN./JUN, 2013.

HISSA, Cássio Eduardo Viana Hissa. Território de diálogos possíveis. In: **Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea**. O território como categoria de diálogo interdisciplinar. RIBEIRO, Maria Teresa Franco; MILANI, Carlos Roberto Sanchez (Orgs.). Salvador: EDUFBA, 2009. Págs. 34-82.

HISSA, Cássio Eduardo Viana; MAIA, Bruno Henrique Carvalho; ALMEIDA, Fabiana A. Bernardes; PIDNER, Flora Sousa; SANDER, Jardel; PALLADINO, Lucas; NOGUEIRA, Maria Luisa Magalhães. Lugar de diálogos possíveis. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). **Conversações**: de artes e de ciências. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 1, Págs. 35-58.

HISSA, Cássio E. Viana; MELO, Adriana Ferreira de. O lugar e a cidade: conceitos do mundo contemporâneo. In, C. E. V. (Org.). **Saberes ambientais**: desafios para o conhecimento disciplinar. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2008. Págs. 293-308.

LINS, Consuelo. MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NOGUEIRA, Maria Luisa Magalhães et al. Lugar de diálogos possíveis. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). **Conversações**: de artes e de ciências. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 1, Págs. 35-58.

NOVAES, Adauto. Evgen Bavcar – Não se vê com os olhos. In: **O ponto zero da fotografia** – Evgen Bavcar. *Very Special Arts* do Brasil. Rio de Janeiro, 2000.

PIMENTEL, Mariana Rodrigues. **Fabulação**: A memória do futuro. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Editora Hucited, 1997. 2ª edição.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Memória, reencenação e imagem no documentário de tendência *slow cinema*

Mariana Sibeles Fernandes¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O presente artigo investiga a crescente abordagem de temas ligados à memória pessoal e à reconstituições do ordinário que têm no procedimento da reencenação, tanto um método para tensionar a relação entre ficção e realidade, quanto uma forma de experimentar diferentes estruturas narrativas e estéticas na construção da imagem fílmica. Aqui, as imagens que nos interessam são as do documentário brasileiro *Girimunho* (2011) de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina. O filme assimila referências da chamada tendência *slow cinema* ou cinema lento, cujo fascínio pelo passar do tempo provoca, no personagem e no espectador, um estado reflexivo. O *slow cinema*, esta recente categoria abordada em estudos de cinema, pode ser caracterizado por três elementos estilísticos: tomadas longas, falta de enredo e foco no cotidiano. Além disso, o uso mínimo da linguagem falada, em favor de imagens demoradas, possibilita-nos apreender novas formas de realismo cinematográfico no documentário contemporâneo.

Palavras-chave: Documentário; Memória; Reencenação; Imagem; *Slow cinema*

Introdução

O artigo está dividido em duas partes, a fim de compreendermos e estabelecermos questões acerca da memória, da reencenação e da imagem em documentários de tendência *slow cinema*. Na primeira parte deste trabalho faz-se uma breve discussão sobre a relação entre os discursos de memória que emergiram na segunda metade do século XX, nas sociedades ocidentais, e suas implicações para a crescente produção de documentários contemporâneos que abordam temas de reminiscências pessoais. O objetivo é compreender como o *boom* dos estudos em memória e as diversas reivindicações pelo direito da lembrança, a partir da década de 1980 - associados a determinados acontecimentos históricos traumáticos, como a Segunda Guerra Mundial e os governos ditatoriais, bem como a questão da evolução da tecnologia digital, o excesso e a velocidade da informação -, têm se manifestado em produções documentais brasileiras, especialmente aquelas que utilizam a reencenação para abordar memórias pessoais e fatos ordinários.

Na segunda parte do artigo, faz-se uma análise acerca do método da reencenação em documentários contemporâneos, cujos temas estejam ligados à memória pessoal e à reconstituição de cenas corriqueiras do cotidiano. A reencenação suspende a oposição entre ficção e realidade, além de possibilitar novas experimentações estéticas para abordar assuntos da memória, não se restringindo ao documento ou arquivo histórico. Aqui, a partir do filme *Girimunho* (2011) compreender-se-á como este procedimento, o da reconstituição, está associado à tendência estilística chamada de *slow cinema*, com o objetivo de evidenciar, através de tomadas longas e da ênfase no cotidiano dos personagens, um fascínio, em toda a obra, pela passagem do tempo.

1. Mestranda em Cinema e Audiovisual no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: caputofernandes@gmail.com

Em *Girimunho*, as imagens demoradas e a ausência de uma narrativa histórica provocam uma atmosfera reflexiva do espectador e do personagem, possibilitando uma nova forma de apreender o real. As sequências lentas e com poucos cortes, o foco no cotidiano também são formas do filme se posicionar como uma experiência fora da atual velocidade informacional das sociedades ocidentais. É quase como propor uma ensaística sobre o tempo, sobre a vida e a morte, questões que apontam para a condição própria dos sujeitos pós-modernos, pós-guerras. Evidenciando-se também, na reencenação, o conflito sobre a própria concepção de memória nas discussões contemporâneas, cuja lembrança é sempre uma construção de um passado que só existe enquanto presente.

O boom dos estudos em memória e a memória pessoal como tema de documentários contemporâneos

O final do século XX é marcado por uma explosão dos discursos de memória, caracterizado por Andreas Huyssen (1996) como um *boom*, uma verdadeira obsessão pelo assunto. Para o autor, a evidência da memória nos estudos contemporâneos e o grande interesse pelo tema - por parte de grupos minoritários, artistas, instituições não-governamentais - tem suas raízes nos acontecimentos históricos que sucederam ao período da Segunda Guerra Mundial.

Este século XX foi simultaneamente um século de catástrofes indescritíveis e de ferozes esperanças, e frequentemente as próprias esperanças acabaram por legitimar algumas ditaduras do futuro (a raça pura, a sociedade sem classes, o paraíso pacificado do consumidor), fazendo vista grossa para as perseguições e destruições em massa, para a exploração voraz de recursos e do meio ambiente, para migrações e deslocamentos de populações inteiras numa proporção que o mundo nunca havia visto antes. (HUYSEN, 1996, p.14)

Enquanto o paradigma da cultura modernista, no início do século XX, exaltava o progresso e proclamava os "futuros presentes" (KOSELLECK, 1985 *apud* HUYSEN, 2000), após as experiências desastrosas das guerras mundiais e da Guerra Fria, a pós-modernidade chega sem muita "confiança tanto no que se refere ao que o futuro nos reserva ou, pelo menos, se o passado será lembrado" (HUYSEN, 1996, p.13).

Houve, nas culturas ocidentais, a partir da segunda metade do século XX, o que Huyssen chamou de um deslocamento dos "futuros presentes" para os "passados presentes". Assim, a década de 1960 já anunciava um primeiro momento do pós-modernismo, vinculado ao interesse das tradições, que seguia "no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas" (HUYSEN, 2000, p.10).

Desde a década de 1970, nos Estados Unidos e no continente Europeu, inúmeras ideias de restauração de centros urbanos e preservação patrimonial, instalações de monumentos históricos e, principalmente, a criação de diversos memoriais dedicados ao Holocausto impulsionaram, noutras sociedades ocidentais, a partir dos anos 1980, a explosão dos discursos da memória.

"O debate cultural e político em torno dos presos políticos desaparecidos e seus filhos nos países latino-americanos, levantando questões fundamentais sobre violações de direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva" (*Ibid.*, p.16) surgiram simultaneamente às reivindicações de grupos minoritários sobre exclusões, questões de gênero, raça, sexualidade e identidades nacionais.

Na contemporaneidade, diversas manifestações em prol da memória coletiva, pessoal e geracional estão presentes em estudos acadêmicos, na literatura, em romances autobiográficos, na "obsessiva automusealização através da câmera de vídeo [...]. A difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão" (*Ibid.*, p.14) não deixam dúvida de que o mundo está sendo musealizado.

Mas, se por um lado, o autor entende que há uma obsessão e até mesmo uma comercialização dos discursos de memória, por outro lado, Huyssen identifica no crescente interesse pelo tema, formas de reivindicar o direito da lembrança, não enquanto recuperação de um passado, mas enquanto *recherche*, uma busca por algo que está presente. A memória como forma de contestar um historicismo objetificante e de reagir “contra um mundo de mídia que espargue sementes de uma claustrofobia sem tempo e engendra fantasmas e simulações” (HUYSSSEN, 1996, p.20).

Os discursos de memória, em alguns casos, fundamentado na prerrogativa da busca pelas tradições, pela coletividade e identidade de grupos e comunidades, tem se esbarado com a emergência da memória pessoal. Em produções documentárias contemporâneas este é um tema recorrente e que pode reivindicar razões semelhantes ou díspares às da memória social. E embora existam discussões históricas acerca destas categorias de memória e suas divergências ou similitudes, não pretendo aqui expô-las ou decidir sobre e uma ou outra.

O norte deste trabalho, no que refere ao entendimento de memória pessoal, segue em conformidade, e não em oposição, com a ideia de que mergulhar em imediações subjetivistas é uma forma de cair no esquecimento – uma das estratégias da cultura da amnésia pós-moderna. Mas, ao mesmo tempo, como afirma Huyssen (2000, p.19) “velhas abordagens sociológicas da memória coletiva [...] não são adequadas para dar conta da dinâmica atual [...]”. Reconhece-se a fragilidade do conceito de memória coletiva quando constata-se que “a memória parece de fato ser radicalmente singular: [pois] minhas lembranças não são as suas” (RICOEUR, 2007, p.107).

O filósofo Paul Ricoeur propõe um diálogo equilibrado entre o pensamento subjetivista - que vai de Santo Agostinho a Husserl e a Bergson - e a teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs. Para o autor, as duas teses se entrecruzam e o que existe é “um preconceito idealista na fenomenologia, e um preconceito positivista na sociologia” (RICOEUR, 2007, p.136 *apud* SOUZA, 2012, p.40).

Embora a tradição antiga da reflexividade se oponha a uma tradição mais recente de objetividade, a qual opõe, conseqüentemente, memória individual e coletiva, ‘contudo, [para Ricoeur] elas não se opõem no mesmo plano, mas em universos de discursos que se tornaram alheios um ao outro’. (SOUZA, 2012, p.40)

Neste sentido, deve-se considerar que a frequente representação da memória pessoal nos documentários, nem sempre pode ser associada a obstinação de um “mundo contemporâneo, que não cessa [...] de registrar o testemunho das existências mais comuns e dos acontecimentos mais banais” (RANCIÈRE, 2013, p.159). Talvez, algumas destas produções queiram justamente tratar o ordinário e as memórias pessoais como formas de se contraporem ao discurso uníssono da memória social e sua busca por um passado autêntico.

Expor a conflitualidade e as problemáticas de construções narrativas do passado em documentários que abordam a memória pessoal – e aqui é de nosso interesse aqueles que usam o procedimento da reencenação para tal finalidade – tem insuflado não apenas o debate acerca dos modos de se pensar a escrita histórica, mas, também, as formas tradicionais de documentários que têm nas imagens de arquivo e nos relatos, os únicos recursos fílmicos disponíveis. A combinação de temas da memória pessoal com o método da reencenação aponta para uma nova articulação entre as categorias de ficção e realidade, além de possibilitar novas experimentações estéticas. Aqui entende-se que toda “memória é uma obra de ficção” (RANCIÈRE, 2013, p.160) e que a única maneira de acessá-la é pela *Re*-apresentação (HUYSSSEN, 1996), ou seja, tê-la como algo que está no presente. A memória é um passado-presente, se reconstrói a cada nova relação do sujeito com o mundo.

Posto isso, a discussão a seguir propõe uma análise sobre o método da reencenação - em documentários cujos temas sejam os da memória pessoal e o cotidiano - e suas articulações com tendências estéticas que provoquem, através das imagens e do tempo, um estado reflexivo (próprio da condição pós-moderna) do personagem e do espectador. Para tanto investigaremos o documentário mineiro *Girimunho* (Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, 2011) e sua relação com o estilo *slow cinema*.

A construção da imagem reflexiva nas reencenações de documentários com tendência *slow cinema*

É sabido que a reencenação não é uma metodologia nova na história do cinema mundial. A pesquisadora Andréa França (2010) nos chama a atenção para filmes que remontam aos anos 20 do século passado, como *Nanook*, de Robert Flaherty (1922), *Assassinato do duque de Guisse*, de Charles Le Bargy e André Calmettes (1908) e até o imediato pós-guerra, com filmes do neorealismo italiano. Na contemporaneidade este procedimento tem ganhado evidência em documentários que abordam a memória, por intensificar “um sentido de envolvimento, de imersão, que os documentos, os livros históricos e as imagens por si só, não permitem” (FRANÇA, 2010, p.150).

No século XXI, filmes brasileiros como *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci (2006), *Terra Deu, Terra Come*, de Rodrigo Siqueira (2010), *Girimunho* entre outros, têm estabelecido uma relação diferente com o recurso da reencenação. Embora, também, na atualidade existam filmes que busquem na reconstituição uma forma de naturalizar o passado, de ilustrá-lo em suas imagens, há, hoje uma tendência de “cineastas que exploram, pela repetição a defasagem entre o que se diz e o que se vê, entre a fala e o gesto, problematizando as fronteiras entre história, memória e cinema, ou ainda, passado e imagens do passado” (FRANÇA, 2010, p.151). Há nestes últimos, através da reencenação de lembranças dos personagens, em seus próprios corpos, o entendimento de que a memória é complexa, contraditória e “não é um conjunto de lembranças da consciência [...] Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (RANCIÈRE, 2013, p.159).

Desde a Grécia Antiga, pensadores pré-socráticos como Heráclito de Éfeso já compreendia a impossibilidade do retorno ao passado. O filósofo dizia que jamais poderíamos entrar no mesmo rio duas vezes, pois o quando o fizéssemos, nem nós, nem a água que desce pelo rio seriam os mesmos. Roland Barthes, em 1984, em sua famosa obra “A Câmara Clara. Nota sobre a Fotografia” também nos adverte que toda fotografia é a imagem de um morto. “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13).

Se um retorno ao tempo passado é impraticável, a reencenação nos documentários somente pode representar um passado-presente, cujas lembranças se manifestam de modo conflituoso na atualidade. Neste sentido, o passado somente é reconstituível enquanto *recherche* (HUYSSSEN, 1996), enquanto busca existencial e não como um arquivo morto de uma memória distante e uníssona. O documentarista que utiliza o método da reencenação deve, portanto, articular as tensões entre os tempos passado e presente nas imagens, à procura de um desvelamento que pretende não “fingir [uma realidade], mas forjar” (RANCIÈRE, 2013, p. 160), junto ao personagem, uma espécie de palimpsesto da memória, que acumula significados ao reescreverem a história.

No documentário mineiro *Girimunho* (2011) de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, a problemática da representação do passado é resolvida por uma despreensão de verossimilhanças com o real acontecido. O filme não quer parecer um fiel narrador de uma memória longínqua, mas ao contrário, enfatiza a necessidade de se pensar o passado a partir de relações com o presente; e das próprias construções que se estabelecem com o emissor da história, no caso, o diretor do filme. Através do procedimento da reencenação, sem o auxílio de depoimentos, entrevistas ou imagens de arquivo, reconstitui-se em imagens atuais as lembranças não-ausentes no cotidiano da personagem Bastu.

Nas cenas de *Girimunho*, com exceção da reconstituição da morte de Feliciano, o marido de Bastu, e de suas constantes manifestações fantasmagóricas, não sabemos com precisão quando algo é encenação, reencenação ou “espontâneo” no filme. E na verdade, a separação destas categorias pouco nos importa, pois a ideia aqui é justamente suspender a oposição entre ficção e realidade.

Do mesmo modo, a ênfase temática no cotidiano e nas lembranças singulares da personagem Bastu, que representa a si mesmo, em seu próprio corpo, - o que acontece, também, com o personagem do filme *Serras da Desordem* - nos coloca a pensar o papel da memória pessoal em relação à memória social e coletiva.

Mesmo que discursos tradicionais sociológicos tendam a separar rigorosamente estas categorias de memória, não se pode pensar as lembranças individuais de Bastu, seus gestos, suas falas, hábitos, ainda que reencenados, seu lugar de morada e suas relações com vizinhos, familiares como sendo algo de ordem totalmente subjetiva e banal. O corpo da personagem está impregnado de memórias que se manifestam nas imagens do filme, e que escapam ao controle mesmo de Bastu e dos diretores. São essas memórias pessoais que não estão em oposição aos valores e significados compartilhados por sua cultura.

A reencenação das memórias pessoais e do cotidiano de Bastu na cidade de São Romão, no sertão mineiro, expõe a relação desta personagem e de sua comunidade com o mundo. Pois, a presença do homem no mundo, para o filósofo Heidegger, não é apenas uma presença físico-corporal. Existimos no mundo quando, a partir de nossas relações, estabelecemos modos singulares de ser e de estar presentes com os outros.

O termo 'mundo' em Heidegger não significa o meio ambiente objetivamente considerado, o universo tal como aparece aos olhos de um cientista. Está mais próximo daquilo a que poderíamos chamar o nosso mundo pessoal. O mundo não é a totalidade de todos os seres mas a totalidade em que o ser humano está mergulhado (PALMER, 1986, p.136).

Abordar temas da memória pessoal ou, mais ainda, reencenar aquilo que é ordinário, que aparentemente não tenha grande relevância para a história oficial, não pode ser visto apenas como um método, entre tantos outros, escolhido pelos diretores de *Girimunho*. É uma forma de capturar o espírito de um tempo, de um povo, cujo "o passado é inevitável e acomete independente da vontade e da razão" (SARLO, 2007, p.114).

Nas cenas em que Bastu aparece em meio a danças tradicionais, batuques e cantigas entoadas por sua amiga, Dona Maria, revela-se um espaço comum a todas as pessoas ali reunidas, e as quais participam da festa porque compartilham de uma mesma cultura. Do mesmo modo, em outras cenas, também, são apresentadas as músicas e as danças que atraem os jovens, estabelecendo um conflito entre o passado e o presente, desconstruindo a ideia de memória coletiva como algo sólido, impenetrável. É como se o sentido do filme e da própria memória estivessem em harmonia pela união das tensões opostas, como na metáfora do arco e da lira, em Heráclito.

Em cenas menos evidentes, a relação entre categorias de memória pessoal e social se estabelecem via diálogos de Bastu, ora com sua neta Branca, ora com sua amiga Dona Maria. Na reencenação do próprio cotidiano, em conversas e situações que aludem a questões como o ciclo de vida e morte, a passagem do tempo (contidas no próprio significado da palavra girimunho e na atmosfera reflexiva das imagens fílmicas), revelam-se hábitos, gestos, modos de ser de Bastu que estão em consonância com totalidade cultural em que a personagem está imersa.

Além dos cantos e dos ritos, os diálogos corriqueiros entre Bastu e Dona Maria, sobre a morte e as aparições de Feliciano, nos apresenta uma crença e uma linguagem comum aos moradores de São Romão. Na cena, por exemplo, em que Bastu despede da amiga para fazer uma viagem, onde irá se despor dos pertences do marido falecido e se livrar de sua assombração, as duas conversam:

Bastu: Eu vô qui saindo.

Dona Maria: Ah vai... vai cum Deus.

Bastu: Jesus fica cum todos.

Dona Maria: Amém nós todos e cumpanha você. Faz sa viagem em paz. Chega lá encontra o que cê quer (GIRIMUNHO, 2011).

O diálogo e as imagens são repletos de simbolismos que vão além da reencenação de um momento particular da vida de Bastu. O modo de falar, o sotaque, as expressões faciais e os gestos corporais, a fé expressa nas conversas do dia-a-dia, as imagens da casa, do terreiro, Dona Maria varrendo as folhas do quintal com uma

vassoura de capim... tudo isto, na mesma cena, revela o ponto de encontro das lembranças pessoais de Bastu com as memórias materiais e imateriais de sua comunidade, e é o que escapa mesmo à intenção do diretor e dos personagens.

Em outras cenas, que não abordam diretamente a morte de Feliciano e suas aparições, mas que igualmente estão relacionadas a questões referentes a passagem do tempo, apresentam-se longas sequências de imagens sem cortes, silêncios e uma estagnação da personagem que provoca um estado reflexivo no espectador. Em vários momentos do filme são mostradas cenas de Bastu contemplando o rio ou entrando na água, também, como forma de aludir ao tempo cíclico da vida e da morte.

Lúcia Nagib (2013), em *Tempo, Magnitude e Mito do Cinema Moderno*, considera esta “tentativa de congelar o tempo no interior do movimento” (NAGIB, 2013, p.220) como típico do cinema pós-moderno, o que nos remete inevitavelmente ao binário tempo-movimento em Deleuze. Esse tempo morto, onde nada acontece, cujas cenas estão fora de um encadeamento reativo, provoca, segundo Nagib, uma “stasis reflexiva” (NAGIB, 2013, p.223). Constitui-se assim, a lógica da “imagem-cristal” deleuziana (RANCIÈRE, 2013, p.119) na qual a imagem atual não se encadeia mais com outra imagem atual, mas com a sua própria imagem virtual. Cada imagem separa-se, então, das outras, para se abrir à sua própria infinidade.

Em *Girimunho*, uma das cenas que ilustram o estado reflexivo da personagem, é uma imagem em que Bastu aparece sentada em uma cadeira, na porta de sua casa, imersa em seu isolamento noturno, numa espécie de contemplação e reflexão acerca do tempo e de suas memórias. Em sequência, sua neta a indaga: “- Vó? Que que senhora tá fazendo aí pegando esse sereno? [Bastu responde:] -Imaginando a vida... Tomando a tenência aqui do tempo” (GIRIMUNHO, 2011). Em outros momentos do filme, a personagem também aparece solitária, estagnada olhando para o rio e exclamando pra si mesma as seguintes expressões: “A gente não começa, nem acaba. A gente num é nem velho, nem novo. A gente vive. [...] [Em outro cena:] O tempo não pára, quem pára somos nós” (GIRIMUNHO, 2011).

A estética do tempo lento em *Girimunho* é uma característica do chamado *slow cinema*, tendência que advém, conforme explica Nagib (2013), do cinema português, que, em 1981, com o diretor Raúl Ruiz, no filme *O território*, inaugurou a moda do interlúdio português. O estilo cinema lento na “pós-modernidade [...] combina nostalgia, citação e autodesconstrução narrativa” (NAGIB, 2013, p. 227). Em *Girimunho* pode-se observar essas características tanto pela abordagem temática centralizada na reencenação das memórias pessoais de Bastu, de seu cotidiano não-narrativo, quanto pelas imagens que nos levam a uma autorreflexão sobre as relações homem-mundo.

As “imagens são mediações entre homem e mundo. O homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de lhe representar o mundo” (FLUSSER, 2011, p.23). As imagens lentas e estagnadas, associadas à profundidade de campo e aos planos abertos, possibilitam que o nosso olhar, em *Girimunho*, circule sobre a cena, fazendo relações e conexões com diversos elementos dispostos na imagem. Segundo o filósofo Flusser, “o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia” (FLUSSER, 2011, p.22), pois cria situações reversíveis, fora da linearidade, da lógica do encadeamento.

Discussões e definições sobre o que seja o *slow cinema* ainda são escassas, pois trata-se de uma categoria, e não de um gênero, recente, com poucos estudos e textos disponíveis para consulta, com destaque para a obra de Ira Jaffe (2014), “*Slow movies countering the cinema of action*”. Na dissertação de mestrado “*Memória do projeto cinco lugares – No exercício da sua função*” (FLORÊNCIO, 2014), da Universidade Nova de Lisboa, o autor faz apontamentos breves sobre esta tendência estilística contemporânea. Segundo Florêncio, além do livro de Ira Jaffe, no fórum de discussão crítica *online*, dois pontos de vistas diferentes, mas coerentes, para o que indica ser característico do cinema lento, devem ser considerados. Florêncio apresenta as definições de Matthew Flanagan (2008) e Harry Tuttle (2010).

Flanagan (2008), no artigo “*Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema*” diz que o *slow cinema* surgiu em oposição ao ritmo acelerado do cinema americano. O cinema lento é uma forma de narrativa dedi-

cada à quietude e à contemplação, forma esta que tem crescido ao longo das duas últimas décadas. Segundo o autor, esta tendência estética, categorizada por Michel Ciment (2003), é amplamente exibida no circuito de festivais, significando um tipo de arte reflexiva, onde forma e temporalidade são sempre enfatizadas na obra.

In defiant opposition to the quickening of pace in mainstream American cinema, a distinctive narrative form devoted to stillness and contemplation has emerged in the work of a growing number of filmmakers over the last two decades. Most widely exhibited on the festival circuit, this “cinema of slowness” (as categorised by Michel Ciment in 2003) has begun to signify a unique type of reflective art where form and temporality are never less than emphatically present, and a diminution of pace serves to displace the dominant momentum of narrative causality (FLANAGAN, 2008, s.p.).

Em resposta ao artigo de Flanagan, Tuttle (2010) publica no seu site *Unspokencinema*, as origens, fronteiras, traços e tendências daquilo que designa como “Cinema Contemplativo Contemporâneo” (FLORÊNCIO, 2014). Para Tuttle, o cinema lento não modifica o tempo, ele restaura a percepção do tempo que normalmente temos na vida real. Assim, uma estética da lentidão não posiciona-se em reação a narrativa elíptica, pois isto subestimaria sua originalidade.

Slow cinema doesn't modify time, it restores the perception of time we usually have in real life. Thus an aesthetic of slow doesn't position itself in reaction to elliptical narrative [...] In short, Reality is the common source of content for both types of cinema [...]. And making one a consequence of the other (while they are separate routes of representational history) underestimates the originality of this trend (TUTTLE, 2010, s.p.).

Para Florêncio (2014), ao se pensar em ambos pontos de vista de Flanagan e Tuttle, a questão que se coloca sobre o que seja *slow cinema* pode tanto referir-se a uma reação formal, em oposição ao modelo comercial vigente, quanto uma função natural do próprio cinema, cuja base realista esteja ancorada no pensamento do teórico André Bazin.

Se, para uns, os planos de longa duração contêm, inadvertidamente ou não, um comentário *off* à sobre-modernidade exterior ao filme, para outros trata-se apenas da confirmação de uma tendência estilística com raízes na ontologia da imagem cinematográfica. É com naturalidade que, no seio desta discussão, estes e outros cinéfilos ilustram os seus turvos pontos de vista com referências inevitáveis à teoria realista de Bazin, que adivinhava um futuro para o tratamento justo do tempo no cinema. Ironicamente, os sólidos contributos de Bazin para uma reforma da concepção do tempo no cinema dão razão a ambas as facções. Por um lado, a própria vontade de tornar a duração real dos acontecimentos na acção central de um filme, ou de uma cena, era, para Bazin, uma reacção aos modelos narrativos dominantes em meados do séc. XX, tal como Flanagan advoga a favor do *Slow-Cinema* no contexto actual. Por outro lado, essa vontade de trabalhar o tempo real encontra hoje a sua plenitude nas possibilidades do suporte digital, levando Tuttle a ver num criterioso conjunto de filmes a maturação de uma nova e autónoma etapa da história do cinema (FLORÊNCIO, 2014, p.18).

No artigo “*No way home: silence, slowness and the problem of authenticity in the cinema of Lisandro Alonso*” (CAVALLINI, 2015), o autor também discute alguns elementos da categoria cinema lento, em conformidade com o pensamento de Flanagan, cuja estética do cinema lento foi recentemente conceituada a partir de cineastas de tendência minimalista. Estes últimos têm em seus filmes três elementos estilísticos formais e conceituais: tomadas longas, falta de narrativa e foco no cotidiano. Além disso, o estilo *slow cinema* é caracterizado por um fascínio com o passar do tempo.

A recent category in film studies, slow cinema illustrates the approach of different filmmakers with a minimalist and zero-degree style. From Tsai Ming Liang to Béla Tarr, from Lisandro Alonso to Jia Zhang-ke, the aesthetics of slow cinema has been recently conceptualized in relation to three main stylistic elements which are shared by different directors in a transcultural fashion: the use of long-takes, the lack of plot, and the focus on the everyday (Flanagan 2008). Slow cinema, moreover, can be perceived as a cinematic style motivated by a fascination with the passage of time (CAVALLINI, 2015, p. 184).

O fascínio pelo tempo, associado à imagens estagnadas e uma ênfase acentuada no cotidiano, é, segundo Flanagan (2008), propício a um estado reflexivo. As imagens nos convidam a deixar nossos olhos vaguear pelo quadro durante uma longa demora, observando detalhes que permaneceriam velados em uma narrativa mais rápida. Este estado contemplativo oferece ao espectador do documentário *Girimunho*, um espaço conotativo e imaginativo, o qual não ocorreria se tivéssemos um olhar superficial sobre as imagens. Aqui, o estilo *slow cinema*, incorporado ao filme, nos permite relacionar nossas próprias experiências, reflexões acerca do tempo e de nossas memórias com as da personagem e com os elementos da cena fílmica. Podemos nos ater a um ponto específico da imagem, em algo que nos salta aos olhos. É como o *punctum* da fotografia, definido por Barthes como uma “espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p.89).

Finalizo este artigo destacando uma cena, em especial, que me chama a atenção em *Girimunho*. A personagem Bastu, juntamente com sua neta, Branca, estão na cozinha preparando o almoço. Bastu, picando a abóbora reclama e diz pra neta:

- Eu gosto de fazer meus almoço é cedo, por isso que eu levanto cedo. Eu num gosto de fazer comida na carreira não. Eu gosto de fazer é com calma, fazer tudo de acordo. Esse negócio de tá no vap no vavap das carreiras... humhum. Sai uma coisa mal feita. E fazendo com calma não... faço bem feito. Espero o arroz passar, o alho ferventar... bem fritinho... pra ficar com gosto no feijão. Coloca coentro verde, dá um paladar... parece que tem até carne no meio. E é só coentro, os temperos. Os temperos é que vale tudo (GIRIMUNHO, 2011).

A cena é longa, parada, nos permite olhar pro gesto quase banal de ambas picando uma abóbora. Entretanto, as imagens que crio, a partir de minhas próprias memórias, quando Bastu me faz visualizar a cor, o cheiro, a textura, o formato e o sabor dos alimentos, me levam pra uma espécie de extracampo das imagens fílmicas. Meu olhar se mantém fixo nas mãos de Bastu descascando e picando aquela abóbora de casca dura, um processo demorado para um mundo que vive em função da velocidade e da produtividade. Lembro de minha falecida avó materna, de minha mãe e de mim mesma em circunstâncias análogas, aprendendo o mesmo gesto e, imediatamente caio em uma nostalgia com pensamentos acerca da vida, da velhice e da morte. Um ensaio sobre o tempo.

O cotidiano, o mundo por excelência, é, de acordo com o filósofo Heidegger, espanto primordial e origem de toda indagação ontológica. “O homem não está aí [no mundo] simplesmente como uma pedra ou uma árvore, mas tal como ele vive nas e das possibilidades no sentido das quais ele se projeta” (WEISCHEDEL, 1999, p.308). Por isso, pensar a memória pessoal, o ordinário como propostas temáticas de documentários contemporâneos, que têm em metodologias como a reencenação e em tendências estilísticas, como o *slow cinema*, a finalidade de provocar reflexões no espectador, deve ser considerado uma alternativa aos discursos legitimadores e objetificadores da história clássica.

Girimunho pode ser, assim, uma resposta à velocidade e ao excesso de informações dos veículos de comunicação, como pensaria Flanagan do ponto de vista formal. Mas pode ser um ensaio sobre o tempo, numa perspectiva ontológica fundada no pensamento de Bazin e na contemplação proposta por Tuttle. E pode ser ainda mais, uma reivindicação ao direito da lembrança, da memória enquanto *recherche*, uma busca existen-

cial tanto da personagem Bastu, no ato de reencenar suas próprias memórias, quanto do espectador, que nas imagens busca a “obscura claridade das estrelas a vir de um passado distante da noite dos tempos, a fraca claridade, que nos permite apreender o real, ver, compreender nosso ambiente atual, [e] vem ela própria de uma distante memória visual sem a qual não existe o ato de olhar” (VIRILIO, 1994, p.89).

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAVALLINI, Roberto. **No way home: Silence, slowness and the problem of authenticity in the cinema of Lisandro Alonso**. Aniki, v. 2, n. 2, pp.184-200, 2015.

FLANAGAN, Matthew. **Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema**. 16:9 Danmarks Klogeste, v.6, n.29, 2008. Disponível em: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>. Acesso em: 15 out. 2015.

FLORÊNCIO, Pedro Miguel Ferreira. **Memória do projeto cinco lugares – No exercício da sua função**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FRANÇA, Andrea. A reencenação no cinema documentário. In: **Matrizes**, n.1, jul.-dez./ 2010.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

_____. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

NAGIB, Lúcia. Tempo, magnitude e mito do cinema moderno. In: DENNISON, Stephanie (org.). **World Cinema. As novas cartografias do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2013.

PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra. Deleuze e as eras do cinema. In: **A Fábula Cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.

_____. A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. In: **A Fábula Cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SOUZA, Alice Costa. **Imagens de memória/ esquecimento na contemporaneidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

TUTTLE, Harry. **Slower or Contemplative?** (2010). Disponível em: <<http://unspokencinema.blogspot.pt/2010/03/slower-or-contemplative.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

WEISCHEDEL, Wilhelm. **A escada dos fundos da filosofia**. São Paulo: Angra, 1999.

Filmes

ASSASSINATO do duque de guisse. Direção: Charles Le Bargy e André Calmettes. Produção: Le Film d'Art. França, 1908. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LXAi0jn3a-8>>. Acesso em: 15 set. 2015.

GIRIMUNHO. Direção: Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina. Produção: Sara Silveira, Luana Melgaço, Luis Miñarro, Paulo de Carvalho, Gudula Meinzolt. Brasil: Teia, 2011, 1 DVD.

NANOOK, o esquimó. Direção e Produção de Robert Flaherty. Estados Unidos, 1922. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4>>. Acesso em: 15 set. 2015.

SERRAS da desordem. Direção: Andrea Tonacci. Produção: Érica Ferreira da Costa, Sergio Pinto de Oliveira, Wellington Gomes Figueiredo. Brasil: Extrema Produções Artísticas, 2006, 1 DVD.

TERRA deu, terra come. Direção: Rodrigo Siqueira. Produção: Rodrigo Siqueira e Tayla Tzirulnik. Brasil: 7 Estrelo Filmes, 2010, 1 DVD.

A genialidade de Coutinho: alguns apontamentos sobre o lugar do artista na evolução do estudo da estética

Thalita Gonçalves da Rocha¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Eduardo de Oliveira Coutinho é considerado *o mais influente documentarista brasileiro* da atualidade por muitos acadêmicos, críticos e jornalistas, o que torna o nome do diretor recorrente em textos sobre cinema no país. O presente trabalho se propõe a questionar se o modo como Coutinho é referido e as qualidades que a ele são atribuídas nesses textos têm a ver com um *regime estético da arte* específico. Além disso, se pretende lembrar alguns temas que foram incorporados nos estudos de Estética no passado, que faziam menção ao papel social desempenhado e atribuído ao artista e que ainda hoje reverberam, mesmo que indiretamente nessas críticas e artigos. Para, por fim, realizar uma sucinta reflexão sobre possíveis consequências práticas geradas no campo das artes pela autenticação do discurso que se faz hoje em torno do artista.

Palavras-chave: Estética; Artista; *Status*; Regime estético da arte.

Introdução

Eduardo de Oliveira Coutinho (1933- 2014) é considerado “o mais influente” (LABAKI, 2006:77) documentarista brasileiro da atualidade por muitos acadêmicos, críticos e jornalistas. Em vários textos sobre seus filmes podemos encontrar verdadeiras odes ao seu trabalho, sua sensibilidade e genialidade, como será mostrado a seguir.

Mas por que Coutinho pode ser considerado um gênio? Porque estamos no século XXI.

O objetivo desse trabalho, portanto, não é analisar a obra de Coutinho, mas explicar e esclarecer tal afirmação. A resposta apresentada não se fundamenta nas obras do diretor, ou seja, não se pretende discutir e muito menos desmerecer seus comprovados êxitos individuais, mas de se perceber que sua posição social na condição de artista e o discurso que a autentifica, estão inseridos em um contexto histórico e filosófico, em um *regime* específico da estética.

Assim, usando o exemplo do diretor brasileiro, apresentaremos a seguir uma reflexão sobre as mudanças dos discursos em torno dos artistas ao longo da evolução dos estudos estéticos e das artes, mostrando como esta culmina no modelo de crítica que presenciamos hoje.

1. Thalita Gonçalves da ROCHA.- Mestranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFJF - PPGCom/UFJF. E-mail: thalita3rocha@gmail.com.

O artista hoje

Começaremos expondo discursos referentes a Eduardo Coutinho como exemplos da forma na qual o artista é apresentado na contemporaneidade.

Para começar, o cineasta é apontado como alguém que concebe a própria fórmula, totalmente original, muitas vezes até desvinculada do contexto cinematográfico ao seu redor. Assim, podemos encontrar tanto em críticas como em textos acadêmicos expressões como “O cinema de Eduardo Coutinho” (RIBEIRO, 2015) ou “fórmula Coutinho” (GARRETT, 2015). Francisco Russo (2015) cria o termo “coutiniando” para se referir a esse modo particular de dirigir; Felipe Bragança (2002) batiza sua prática estética de “Ética de Coutinho”, com “e” maiúsculo; João Salles, importante cineasta e crítico de cinema, escreve no prefácio do livro *O documentário de Eduardo Coutinho- televisão, cinema e vídeo* (2004), da professora Consuelo Lins: “Mas é disso que se trata, de um cinema absolutamente novo que nasce todo ele de um rigor da inteligência a partir do qual nenhuma decisão se revelará leviana ou fortuita” (SALLES, 2004:8).

Como podemos ver a obra do artista é isolada como se fosse criação sempre primária, inspirada apenas pelo rigor de sua inteligência, isto é, advinda de uma “genialidade sem esforço” (BRAGANÇA, 2007). Coutinho é colocado como fundador de sua própria escola (ARAÚJO, 2007), tendo apontado um novo caminho (MESQUITA, 2007), que, reinventando-se ele próprio periodicamente como documentarista (ESCOREL, 2009), subverte o gênero do documentário (ALVES, 2009:5). João Salles chegou a dizer que nenhum filme dele “segue os mesmos princípios do anterior” (SALLES, 2004:9).

Quando o contexto é citado em justificativas para a inspiração de Coutinho, ele aparece apenas com conotação social. Como se o artista fosse uma antena captadora das essências de seu tempo, aquele que enxerga e mostra o que os outros não veem.

Cesar Zamberlan atribui ao diretor capacidade metafísica, ao escrever na revista *Interlúdio* que seus filmes se caracterizam pelo “dom do diretor de escolher bem seus entrevistados e conseguir extrair deles revelações ou uma humanidade que escapava a vários outros documentaristas *mortais*” (ZAMBERLAN, 2002); André Brasil o coloca como exemplo de postura ética resistente à “manipulação midiática” (BRASIL, 2013:4); Mirela Alves diz que seus filmes transparecem “conflitos de um mundo que vive a condensação do projeto de modernidade, a centralidade da esfera privada nas relações sociais e políticas” (ALVES, 2009:12). Trabalho que é “caracterizado pela profundidade e sensibilidade com que aborda problemas e aspirações da grande maioria marginalizada”, para Claudia Pucci (2015).

Como podemos observar nesses trechos sobre Coutinho, o artista na contemporaneidade é valorizado como capaz de captar certa angústia social e se mostrar gênio criador de novas formas. Visão esta com a qual o próprio Eduardo Coutinho não concordava (LINS, 2004:11), mas que é comumente encontrada na Academia e nas críticas das artes, cinematográficas ou não. Contudo, artistas nem sempre foram vistos assim. Esse papel desempenhado por eles hoje faz parte do que Jacques Rancière chama de “regime estético da arte” e só foi conquistado através da evolução histórica dos estudos estéticos, passando por Immanuel Kant (1724-1804) e Friedrich Schiller (1759- 1805), como será exposto adiante.

E como era antes?

Divaguemos um pouco. Imaginemos o mesmo Coutinho, com todos os seus dons artísticos e sua sagacidade, mas em contextos históricos diferentes, até mesmo nos predecessores do cinema, para entendermos que não se trata de uma mudança de sua qualidade de artista, mas de seu papel social.

Se Coutinho tivesse nascido na Grécia antiga, por exemplo, ele não seria chamado artista, com toda a “aura” que esta denominação carrega. Ele seria um artesão, porque “na Antiguidade, não havia distinção entre o ofício do artesão e o empreendimento criativo do artista: um oleiro e um poeta eram ‘homens de arte’” (TRINTA, 2015).

Os gregos chamavam de *tékhnē* (“arte” ou “ofício”) as “atividades humanas organizadas e intencionalmente conduzidas, tendo por finalidade uma dada produção, fosse de conhecimento, fosse de um objeto técnico, fosse enfim da confecção de uma obra esteticamente proporcionada” (TRINTA, 2015), ou seja, esse termo designava e generalizava habilidades de intervenção na natureza.

Assim, para os gregos, existiam “várias artes” e não “a arte”. Existiam artesãos, homens com habilidades manuais e não artistas. Por isso, as obras não eram assinadas, assim como ocorre hoje, quando uma cadeira de madeira pode ser encontrada em uma marcenaria sem portar a assinatura de quem a fez.

Este período é classificado por Rancière como o “regime ético das imagens”. O autor divide a tradição artística ocidental em três regimes de identificação: o regime ético das imagens, o regime poético e o regime Estético. Esses regimes designam os modos “de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer, e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2005:13), isto é, estéticas políticas, ou políticas estéticas, que agem como sistemas “das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir.” (RANCIÈRE, 2005:16). São os discursos, os dispositivos sociais que posicionam e autenticam os papéis dos artistas, das artes e da arte.

Na Grécia, no “regime ético das imagens”, a arte ainda não é identificada como tal, por isso a discussão gira em torno das imagens, quanto ao “teor de verdade” tanto de suas origens quanto de seus destinos, ou seja, “os usos e os efeitos que induzem” (RANCIÈRE, 2005:28). Para Platão, existiam as imagens “fundadas na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências” (RANCIÈRE, 2005:28). Os poemas, destinados à educação, por exemplo, eram bem vistos, porque serviam ao *ethos*, a Polis; já aqueles que apenas imitavam a Natureza eram proibidos em sua “cidade ideal” (TRINTA, 20015). O que quer dizer que o *status* do artesão não lhe era muito favorável. Pode-se dizer que as artes e seus criadores eram vistos sob uma perspectiva eminentemente utilitarista.

Com Aristóteles, discípulo de Platão, o modo de fazer a arte passa a ter importância. Para o filósofo, o Belo pode ser visto em “relações de simetria e harmonia, assim, Aristóteles elaborou “uma classificação dos gêneros artísticos que até hoje vigora” (TRINTA, 2015).

Aristóteles não condena a “arte como imitação da Natureza, dando então curso filosófico à sua teoria da *mimesis* (vocábulo grego para *imitação*), tal como se encontra em sua *Poética* reconhecidamente, o primeiro tratado sistemático versando a arte literária ocidental.” (TRINTA, 2015). Por isso, com ele começa o “regime poético ou representativo”, segundo Rancière, que identifica as artes “no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e consequentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem feitas” (RANCIÈRE, 2005:31).

Entretanto, conjunto de regras para a produção artística do filósofo só “ganhou corpo de doutrina” na Renascença (TRINTA, 2015), mais, especificamente a partir do *Quattrocento*, época em que o artesão adquire o *status* de artista humanista (JIMENEZ, 1999:37).

O conceito de criação começa a ser pensado e aceito (JIMENEZ, 1999:36), fazendo com que o artista passe daquele que tem uma habilidade e demonstra perícia, àquele que possui um saber (JIMENEZ, 1999:33). Aqui, Coutinho já poderia assinar suas obras e teria um *status* intelectual.

Contudo, somente a partir do século XVIII a expressão “genialidade sem esforço” (BRAGANÇA, 2007) a ele poderia lhe ser atribuída. É nessa época que o conceito de gênio criador, aquele que é “capaz a qualquer momento e em qualquer circunstância de promover a novidade”, consolidou-se pela expressão de Charles Batteux (JIMENEZ, 1999:93).

Esta é, de resto, a linha seguida pelo filósofo alemão Immanuel Kant. Estudioso das sensações e expressões do gosto, isto é, do modo em que se dão os juízos estéticos (TRINTA, 2015), Kant concebeu o belo como o “universal sem conceito, satisfação desinteressada, finalidade sem fim” (JIMENEZ, 1999:128); e o artista, como aquele que responde aos seus parâmetros, ou seja, aquele que “deve ter um dom inato (natural), um talento que não obedeça a nenhuma regra determinada e não resulte de nenhuma aprendizagem” (JIMENEZ, 1999:132). Isto que dizer, que, não se valendo de regras já estabelecidas, o artista kantiano cria efetivamente suas próprias regras.

Surge desta forma a figura do gênio kantiano, o criador de objetos da arte bela que “dá regras, a partir de sua natureza e pela disposição de suas faculdades, à arte” (SANSEVERO, 2012:278).

O artista genuíno é para Kant, o da “genialidade sem esforço”; sua obra deve ser sempre original, servindo de inspiração a outras. Muitos autores defendem que esta originalidade kantiana não é total; é parcial. É o que representa a riqueza da obra, mas vem acompanhada do conhecimento do passado, em menor instância: “o gênio pode somente fornecer uma matéria rica para produtos de arte bela; a elaboração da mesma e a forma requerem um talento moldado pela escola” (KANT, 2005:156).

É a partir de Kant que Coutinho pode começar a fazer a sua escola, ter a sua “Ética” própria, “continuar” e promover “um cinema absolutamente novo que nasça todo ele do rigor de sua inteligência”. Como podemos ver nos exemplos dados sobre o diretor, ele é tido com um subversor do documentário. Cada uma de suas obras é uma criação primária, que não segue os princípios de seus filmes anteriores, segundo João Salles. No entanto, a partir delas o gênero cinematográfico é reinventado e outros diretores adotam suas ideias. Esta ideia marca as críticas feitas a Coutinho; mas, nesses textos, encontramos implícita ou explicitamente referências à sua experiência de longa data como cineasta. Não é que a “escola” seja totalmente descartada; o que ocorre é que ela venha a ser completamente ofuscada pelo apelo, às vezes até metafísico, da genialidade.

Assim, tanto o tema do “gênio”, quanto o discurso do artista como captador das angústias de seu tempo, e a noção de foco de resistência também foi construída no século XVIII. O poeta e filósofo Friedrich Schiller teve grande influência nessa construção.

Cercado pelo contexto histórico da Revolução Francesa, Schiller via na educação estética a salvação para o povo, tanto de uma tirania, como a que vinha sendo executada por Robespierre, quanto da barbárie. Para ele, as obras de arte poderiam “servir aos desígnios da humanidade” (JIMENEZ, 1999:157) e servir de escape da servidão (JIMENEZ, 1999:159) porque proporcionavam um “desabrochar do indivíduo” (JIMENEZ, 1999:160).

Ao dar ao conhecimento estético e às artes esse poder libertador, Schiller atribui implicitamente um papel de suma importância ao artista, o detentor desse saber.

Sobre esse assunto, o poeta escreveu 27 cartas que depois foram editadas sob o título de “Cartas sobre a educação estética da humanidade”, nas quais ele “tentou contrapor ao empenho do poder do tirano, um liberticida, às virtudes educativas do grande poeta, comprometido inteiramente com a liberdade dos homens”².

Com Schiller, além do *status* de gênio, o artista ganha a qualidade e a responsabilidade de um transformador social, visão que desencadeia comentários como os de André Brasil (2013) e Claudia Pucci (2015), citados na primeira parte deste texto.

Essa mudança drástica no papel dos artistas e das artes inaugura o terceiro regime de Jacques Rancière – o *regime estético das artes*. Este “começou com decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (RANCIÈRE, 2005:36). No regime estético, a identificação das artes se faz pelo “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”, isto é, a “arte no singular” desobrigada “de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005 :32-33) Trata-se mais de uma mudança na forma de ver a arte do que de fazê-la.

Ao afirmar a “absoluta singularidade da arte” (RANCIÈRE, 2005 :33), esse regime específico favorece a ideia do artista como gênio que capta a atmosfera sensível de seu tempo; e dessa forma, Rancière inclui no terceiro regime tanto o gênio kantiano, quanto o estado estético de Schiller (RANCIÈRE, 2005 :36). É neste regime que localizamos o pensamento contemporâneo, expresso nos exemplos dados sobre Eduardo Coutinho.

2. Disponível em: < <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2009/11/27/000.htm>>. Acesso em 03 de agosto de 2015.

E a que isso nos leva?

O objetivo deste trabalho não é analisar a obra de Eduardo Coutinho, mas registrar e anotar algumas críticas a seu respeito, para entender que se trata de discursos localizados no tempo e no espaço.

Localizar os discursos é importante para não os adotar como verdades naturais e absolutas. Como nos lembra Jacques Rancière, os discursos estéticos são também políticos. Eles refletem e designam formas de subjetivação e partilhas de papéis e direitos nas sociedades. Desta forma, as consequências de abstrações feitas sobre a arte são bastante concretas.

Por exemplo, a mudança do papel social do artesão, submetido ao mecenato, dirigida ao artista humanista autônomo, permitiu que este passasse a negociar suas obras. Nessa época, o valor das obras se descola de sua utilidade a polis e passa a ser atrelado ao *status* do artista. E quanto vale a genialidade? Seu valor é definido pela lei da oferta e da procura, o que representa uma abertura do mercado das artes para a burguesia e para amadores. Por outras palavras, um entrelaçamento da arte ao capitalismo.

Outra questão vinculada a esta visão é a dificuldade de se encontrar critérios que não se refiram a economia e nem ao *status* dos artistas, para a avaliação de suas obras, já que no regime estético, a arte é valorizada pela sua singularidade e os critérios que a definem baseiam-se em categorizações. Teria o mictório transformado em Fonte o mesmo impacto se, no lugar de Marcel Duchamp, um anônimo o tivesse batizado assim? O gesto iconoclasta “fez” Duchamp ou foi o contrário?

Marc Jimenez faz também uma importante observação sobre esse sistema em seu livro *O que é estética?* Ele diz:

A imagem do artista fracassado é a outra face do mito do artista genial, daquele que se pode ora incensar, ora vilipendiar ou então simplesmente ignorar, porque seu *status* particular o separa da vida cotidiana (...) Um artista pode fazer tudo, uma obra pode expressar tudo, mesmo coisas consideradas subversivas e perigosas para a sociedade, desde que seu *status* particular lhe garanta a impunidade. (JIMENEZ, 1999:86-87).

Isto quer dizer que, para que haja “Coutinhos”, é necessário “sacrificar” uns tantos anônimos, já que o sucesso das obras muitas vezes depende mais de quem as faz do que como elas são. Além disso, os críticos podem cair em um conformismo latente com respeito a certos artistas, como lembra *Eduardo Scorel*, na única crítica com tom negativo entre em 46 textos selecionados aleatoriamente sobre Coutinho³:

Transformado à revelia em entidade sagrada, sempre haverá alguém disposto a dizer que um novo filme de Coutinho é uma obra-prima. No recente festival de Paulínia, por exemplo, Moscou recebeu o prêmio da crítica. Louvores como esses podem expressar apenas veneração ou condescendência. (SCOREL, 2009)

Como caminho alternativo às odes, podemos apontar estudos que levam em conta os contextos socioculturais e cinematográficos que cercaram o diretor em cada uma de suas produções. Ou ainda, análises comparativas de suas obras com outros filmes contemporâneos, para a identificação de tendências estilísticas incorporadas. Um caminho semelhante ao tomado por Fernão Ramos, na segunda parte de seu livro “Mas afinal...O que é mesmo documentário?”, por exemplo.

Por fim, expomos apenas os pontos negativos desta visão. No entanto, nossa intenção não foi oferecer um contraponto radical, mas um material crítico que sirva de matéria-prima para uma reflexão equilibrada e consciente de estruturas discursivas destinadas a dar conta da vida e obra de Eduardo Coutinho, assim como de outros artistas.

3. Foram selecionados 14 textos de críticas de cinema no dia 07 de Julho de 2015, colocando as palavras-chave “Eduardo Coutinho” e “crítica de cinema” no buscador do Google*. Já os textos acadêmicos foram retirados de outro levantamento feito para um artigo anterior. Nesta oportunidade, retiveram-se 32 artigos: 13 a partir da busca nos anais dos últimos seis anos do “Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação”- INTERCOM Nacional; sete a partir de busca semelhante nos anais dos últimos cinco encontros anuais da “Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação”- COMPÓS. Em todos eles usei o nome do diretor como palavra-chave para verificar como Eduardo Coutinho era retratado. *Portanto, a existência de efeitos do filtro bolha devem ser considerados.

Referências

ALVES, Mirela. **Realidade ou simulação? Análise da auto-representação e representação do outro no documentário *Jogo de Cena* – de Eduardo Coutinho**. In: XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO –INTERCOM. Curitiba, 2009. Disponível em :< <http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=35878>>. Acesso em 06 de junho de 2015.

ARAÚJO, Aristeu. **Jogo de Cena**. Revista Moviola. Disponível em: < <http://www.revistamoviola.com/2007/10/05/jogo-de-cena/>>. Acesso em 07 de julho de 2015.

BRAGANÇA, Felipe. **Edifício Master de Eduardo Coutinho**. Contracampo. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/criticas/edificiomaster.htm>>. Acesso em 07 de julho de 2015.

_____. **Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho**. Revista Cinética. Disponível em :< <http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenafelipe.htm>>. Acesso em 07 de julho de 2015.

BRASIL, André. **Formas de antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo** In: XXII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. Bahia, 2013. Disponível em :< http://compos.org.br/data/biblioteca_2080.pdf>. Acesso em 06 de junho de 2015.

SCOREL, Eduardo. **Coutinho não sabe o que fazer**. Piauí. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-35/questoes-cinematograficas/coutinho-nao-sabe-o-que-fazer>>. Acesso em 07 de julho de 2015.

GARRET, Adriano. **Últimas conversas, de Eduardo Coutinho**. Cinefestivais. Disponível em:< <http://cinefestivais.com.br/criticas/ultimas-conversas-de-eduardo-coutinho/>>. Acesso em 07 de julho de 2015.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Editora Francis, 2006.

MESQUITA, Raphael. **Jogo de Cena de Eduardo Coutinho**. Contracampo. Disponível em:< <http://www.contracampo.com.br/89/artjogodecena.htm>>. Acesso em 07 de julho de 2015.

PUCCI, Claudia. **Eduardo Coutinho**. Aruanda. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinho.htm>>. Acesso em 07 de julho.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org., 2005.
RIBEIRO, Teté. **Filme póstumo abre janela para cinema de Eduardo Coutinho**. Folha de S. Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/04/1613105-filme-postumo-abre-janela-para-cinema-de-eduardo-coutinho.shtml>>. Acesso em 07 de julho de 2015.

RUSSO, Francisco. **Críticas AdoroCinema do filme Últimas conversas**. AdoroCinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-236121/criticas-adorocinema/>>. Acesso em 07 de julho de 2015.

SALLES, João Moreira. **Prefácio**. In: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

SANSEVERO, Bernardo. **Kant e a figura do gênio: arte e natureza**. Kínesis, Vol. IV, nº 07, Julho 2012, p. 273-285.

TRINTA, Aluizio Ramos. **Arte 13**. : resumo dado em sala de aula. [primeiro semestre de 2015]. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social- UFJF.

_____. **Arte, técnica, Estética 15**. : resumo dado em sala de aula. [primeiro semestre de 2015]. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social- UFJF.

_____. **Arte, técnica, informação, Estética 19**. : resumo dado em sala de aula. [primeiro semestre de 2015]. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social- UFJF.

_____. **Arte & Técnica 14**. : resumo dado em sala de aula. [primeiro semestre de 2015]. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social- UFJF.

ZAMBERLAN, César. **Jogo de Cena**. Revista Interlúdio. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=4835>>. Acesso em 07 de julho de 2015.

O documentário *Seo¹ Chico* – Um retrato como um lugar de memória e o narrador benjaminiano na figura do antigo fazedor de cachaça

Vanessa Souza Corrêa Husein²

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Eu tenho um sentimento a transmitir, mais do que uma simples mensagem.

(José Rafael Galotti Mamigonian)

Resumo

Na Ilha de Santa Catarina havia muitos engenhos desde a colonização açoriana no século XVII, mas devido às transformações da cidade, a atividade nos engenhos entrou em declínio e hoje restam poucos engenhos na ilha. É neste contexto que um dos últimos engenhos permaneceu praticamente intocado pelo tempo até 1996. Seo Chico, dono deste último engenho de cangalha, através de sua maneira simples de ser, expressava sólidas noções de identidade e de patrimônio. Morador do Ribeirão da ilha, ele mantinha seu engenho como fora erguido há aproximadamente dois séculos pelos seus antepassados, pois seu maquinário caracterizava-se por ainda ter a moenda de bois, ou seja, movido à tração animal e sem a utilização da energia elétrica, preservando assim a produção de açúcar, cachaça e farinha de mandioca de forma artesanal e arcaica. Seo Chico sentia orgulho em ser o dono da última “moenda a bois” de Santa Catarina. Baseando-se nas noções de *Experiência e narração* em Walter Benjamin, bem como *Lugares de memória* de Pierre Nora, entre outros, buscamos ver como o documentário de Rafael Mamigonian, *Seo Chico – um retrato*, pode ser entendido como um lugar de memória e como Seo Chico pode ser considerado um narrador benjaminiano.

Palavras-chave: Seo Chico; Engenho; Documentário; Lugar de memória; Narrador benjaminiano.

Considerações iniciais

Em 2004 foi lançado o documentário de José Rafael Galotti Mamigonian pela Atalaia Filmes na cidade de Florianópolis. O filme é um longa-metragem com 95 minutos, no qual é mostrado o cotidiano de um engenho do sul da Ilha de Santa Catarina. Além de mostrar a rotina do engenho, o cineasta preocupou-se em deixar transparecer a interação que ocorreu entre “Seo Chico”, que é a figura central do filme, com a equipe de filmagens. A personagem em questão é um solitário e alheio à urbe que trabalha sozinho na sua propriedade, nela ele planta a cana-de-açúcar, faz a colheita e todo o processo de alambicagem, além disso, ainda cuida dos animais e todo o resto no seu sítio. Os engenhos fazem parte da herança açorianos do século XVII em Santa Catarina.

1. *Seo* é uma variante da grafia de *Seu*, é muito utilizada na Ilha de Santa Catarina para designar os mais velhos e, é a grafia utilizada no documentário.

2. Bacharel em Língua e Literatura Francesas pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC; Mestre em *Ciências da Linguagem* pela Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, na linha de pesquisa *Linguagem e Cultura* e membro do *Núcleo de Estudos Benjaminianos* – NEBEN/UFSC. Email: nessinh_a75@hotmail.com

O Chico do Alambique e os engenhos açorianos

Na Ilha de Santa Catarina, no auge dos engenhos, a produção da cachaça era feita por mais de trezentos engenhos, distribuídos pelo litoral da ilha, mas também das regiões litorâneas fora da ilha. No entanto, devido à urbanização, o interesse pelos engenhos entrou em declínio, sendo assim, poucos engenhos ainda funcionam e, os que funcionam, aderiram ao maquinário mais moderno e eficiente, bem como passaram a utilizar energia elétrica para a moenda, que antes era movida à tração animal. Nesse cenário, em um dos últimos engenhos coloniais açorianos que encontramos um famoso personagem ilhéu, o manezinho Seo Chico. Ele manteve vivo o *savoir-faire* de seus antepassados até a década de 1990, quando foi assassinado.

Francisco Thomaz dos Santos (1932–1996) era um autêntico descendente de açorianos que colonizaram o litoral catarinense em meados do século XVII. Morador do Sertão dos Indaiás, no bairro do Ribeirão da Ilha, ele era herdeiro do último engenho de cangalha que produzia farinha e cana-de-açúcar tradicional ainda em atividade na Ilha de Santa Catarina.

O engenho que pertenceu ao seu avô e, posteriormente, ao seu pai foi erguido há dois séculos, no período de colonização da ilha e, ao longo do tempo, manteve praticamente intacta sua estrutura arquitetônica. O maquinário destinado à produção de açúcar, cachaça e farinha de mandioca estava preservado integralmente. Seo Chico foi o único dos irmãos que optou por continuar trabalhando ao lado do pai e da mãe no engenho e, após a morte dos pais, viveu durante muitos anos com a Sinhá Alaíde, antiga agregada da casa. Sinhá Alaíde assumiu todas as tarefas femininas no engenho e assim, acompanhou Seo Chico por toda sua vida. No entanto, eles não eram casados e após a morte de Sinhá Alaíde, Seo Chico ficou, definitivamente, sozinho na sua propriedade. Vale ressaltar que o Sertão dos Indaiás é um local de difícil acesso. É preciso subir uma estrada de barro, íngreme e estreita. Normalmente, o acesso se dá com moto ou carro com tração nas quatro rodas.

Seo Chico, até sua morte, manteve ativo a produção de cachaça e, em menor frequência, a produção de farinha. Sem energia elétrica, o engenho do Chico funcionou por mais de dois séculos movido à tração animal e ele sentia um franco orgulho em ser o dono do último “engenho de cangalha” e da última “moenda a bois” de Santa Catarina. Embora ele já havia sido capa de jornais e revistas nacionais e internacionais também, infelizmente, jamais recebera apoio de qualquer órgão público. Plantava a cana e capinava a roça regularmente, zelava pelos seus animais. Ele tinha os bois que eram usados na moenda, além de porcos, galinhas e cachorros. Seu sustento era, integralmente, do comércio da cachaça com a comunidade local, do qual ele fazia a negociação pessoalmente. Para ele, era uma alegria descer do sertão e encontrar com seus amigos, aproveitando para esquecer um pouco a sua solidão. Com simplicidade e sabedoria, Seo Chico vivia indiferente à urbe, como se vivesse desconectado do tempo presente. Valorizava a honestidade e o trabalho e, afirmava ter aprendido tudo com os “antigos”. Ele tinha seu modo simples e costumava falar o que pensava, à sua maneira.

Em 19 de setembro de 1996, Seo Chico foi brutalmente assassinado. Seu corpo foi encontrado, em sua propriedade, degolado e com dois tiros, sendo um nas costas e o outro no ouvido. O corpo jazia sob esteiras, cobertos e balaios. O assassino cobriu o corpo, como se quisesse escondê-lo. Em vários textos de jornal, chamava-se à atenção ao fato de o assassino ser um conhecido, pois Seo Chico tinha dois cães bravos e estavam à solta quando o corpo foi encontrado. Quase vinte anos após, ainda permanece sem solução. O principal acusado pelo crime, o primo da vítima, Mário Roberto Souza foi a júri popular e foi absolvido por quatro votos a três. A decisão frustrou familiares e até alguns policiais que participaram da investigação do caso, já que ele ajudava Seo Chico no engenho. O próprio cineasta afirmou em julgamento que havia presenciado algumas discussões entre a vítima e o acusado e, além disso, em busca à casa do acusado, foi encontrado roupas sujas de sangue, que ao ser feito exame de DNA, foi comprovado que o sangue pertencia à vítima. Entretanto, o juiz considerou que havia inconsistências nas provas e com isso, optou-se por absolver um possível culpado a condenar um possível inocente. A morte de Seo Chico causou comoção popular e logo ganhou repercussão em nível estadual e até nacional. A vida e a morte de Seo Chico viraram tema dois filmes de Mamigonian, um curta e o

longa-metragem que tratamos neste texto. Quanto ao crime, ele foi reproduzido também em um programa policial da Rede Globo. Na comunidade do Ribeirão da Ilha, uma das principais rodovias homenageia o famoso Chico do Alambique, o fazedor de cachaça.

Seo Chico – Um retrato, o documentário como um “lugar de memória”

No que diz respeito ao documentário de Mamigonian, por que poderíamos vê-lo como um “lugar de memória”? Em primeiro lugar, precisamos esclarecer o que é “lugar de memória” para o teórico Pierre Nora, o qual tomamos como base para nosso estudo. Em seu texto *Entre memória e História: a problemática dos lugares*, o historiador francês afirma que “os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque a ignora”. (NORA, 1993, p. 12-13) Como vimos, para esse teórico, os lugares de memórias são tudo aquilo que resta, que sobra, uma forma que ainda carrega uma consciência comemorativa e no caso do filme, ele próprio se constitui como documento, pois carrega essa consciência. Entretanto, o que mais nos chama à atenção no texto sobre esses lugares é que para Nora,

os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso **criar arquivos**, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, **pronunciar as honras fúnebres**, estabelecer contratos, **porque estas operações não são naturais**. (NORA, 1993, p. 13) (grifos nossos).

Se os lugares de memória são construídos e não são operações naturais, podemos ver o documentário *Seo Chico – Um retrato* como um lugar de memória? A esse questionamento respondemos sim, mas rebatemos com outros questionamentos. E por que, por quem e para quem? Questionamos porquê é importante deixar claro, pois não sendo uma operação natural como afirma o teórico, é preciso que haja justificativa. Nora deixa bem claro em seu estudo que os arquivos são criados por uma necessidade, para manter a celebração e a constância dessa celebração.

Em entrevista a Eduardo Socha e Thiago Momm Pereira em setembro de 2005, Mamigonian deixa claro que após a morte do Seo Chico, o projeto se radicaliza e ao ver-se tomado pela emoção e a indignação pelo brutal assassinato de Seo Chico, ele passou muito tempo sem trabalhar no material produzido, no entanto, quando retomou esse projeto, a nova abordagem, de cunho emocional, se sobrepõe ao processo de montagem. Pensando assim, voltamos a Nora para tentar entender o porquê do documentário como um “lugar de memória”. Nora afirma que

mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, **só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica**. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, **só entra na categoria se for objeto de um ritual**. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. (NORA 1993, p.21-22) (grifos nossos).

Como vemos, ao dar um cunho emocional e radicalizar seu projeto, Mamigonian o investe de uma “aura simbólica” e, é nisso que consiste a base para a fundamentação do filme como um lugar de memória. É preciso que haja esse investimento, seja pessoal ou coletivo, neste caso é pessoal, ainda que seu trabalho tenha um interesse coletivo por tudo que se condensa na figura do Seo Chico.

Assim, podemos dizer que há no documentário, um desejo de memória, de criar arquivos por parte de Mamigonian, já que fica claro esse desejo em seu projeto. Para podermos entender melhor o que o cineasta buscava com seu trabalho, transpomos aqui um trecho da referida entrevista concedida, onde Mamigonian diz que

em um certo momento das filmagens ele (Seo Chico) disse: 'Nunca fui famoso, graças a Deus'. Ao final das filmagens ele volta à sua vida normal, enquanto toda a equipe terminava o trabalho, emocionalmente, muito marcada. Eu, pessoalmente e para sempre. E se no filme há algo que quer transparecer a sensação de incompletude desta experiência é porque isso é voluntário, pois foi exatamente esta a sensação na minha alma assim que acabaram as filmagens. (SOCHA & PEREIRA, 2005).

Percebemos que mesmo antes e, obviamente, depois que acabaram as filmagens, ou seja com o assassinato do Seo Chico, o cineasta deixou claro que tentou mostrar como a interrupção das filmagens pelo crime produz um vazio, um vácuo no processo de filmagem, mas também na sua experiência pessoal e emocional com o Seo Chico.

Ainda em entrevista, ao ser questionado sobre o fato da possibilidade da morte brutal de Seo Chico, ter criado uma expectativa maior sobre o filme, ele afirma

talvez. Pensando no projeto original, eu imaginava já um certo impacto pela escolha do personagem, um sábio alheio à urbe, pelo que há de político nisso. E de poético também. Mas é difícil imaginar quais outros condicionantes estariam agindo sobre a concepção do filme. A morte se sobrepõe a tudo. Uma dimensão trágica acabou por invadir não só o filme, mas transformou meu próprio processo existencial. Algo absolutamente intraduzível. Fiquei anos sem conseguir abordar este material. Pra mim é difícil imaginar como 'seria' este filme. Ele 'é e seguirá sendo' o que sempre foi: um retrato honesto. De certa forma eu não abandono o projeto original, mas ele se radicaliza uma vez que o documentário 'antropológico' dá lugar à experiência emocional. Acabou sendo a opção mais honesta que me cabia ter. A experiência de horror e indignação era muito pessoal para ser imposta. Mas ela precisava estar ali, de alguma forma. (SOCHA & PEREIRA, 2005).

A partir da fala do cineasta, podemos responder a segunda pergunta, por quem: por ele, em uma homenagem sincera a esta figura singular, que foi o Seo Chico. Nos resta responder ao último questionamento, para quem esse documentário é feito? Nos voltamos aqui ao patrimônio cultural, pois esse belíssimo registro, não é apenas para interesse do cineasta, dos familiares, ilhéus e etc, mas um registro de uma época, de uma vida, de um modo de ler o mundo, tão típico, tão próprio, tão açorianiano, mas que vai além do interesse dessas pessoas e comunidades. Seo Chico, mantendo seu engenho artesanal, perpetuou, enquanto viveu um saber-fazer e um saber-viver que transpõe as fronteiras do círculo do interesse privado, ao passo que vemos nessa figura da ilha e no seu engenho preservado, um exemplo de patrimônio e de interesse pelo patrimônio, que talvez, por força do progresso ou do destino, sucumbiu em total abandono pelas instituições públicas que nunca o ofereceram ajuda, nem incentivo e que tão pouco, após a sua morte, houve uma discussão séria sobre o interesse público por tudo que ele fez e preservou em vida.

Seo Chico, a narração e a transmissão dos saberes

O que faz de Seo Chico uma figura singular? Entre tantas coisas que poderiam responder a essa pergunta, neste momento, eu responderia a seguinte: sua noção de patrimônio. Com seu estilo "singelo", ele nos informa o motivo pelo qual mantinha seu engenho praticamente intocado pelo tempo e pelas novas tecnologias,

respeitando à arquitetura de quase dois séculos. Em sua maneira simples de ser, porém não menos importante por ser dessa forma, ele nos deixa claro que “enquanto vivo fosse, não destruiria o que foi erguido pelo seu avô e conservado pelo seu pai”. Isso nos faz pensar que Seo Chico tinha noção de preservação e, o que mais chama a atenção na sua fala é que ele deixava transparecer seu orgulho por ser o proprietário do último “engenho de cangalha” de Santa Catarina, movido a tração animal.

Sem energia elétrica, sem uma moenda a motor, seu engenho funcionava unicamente pelo esforço de suas mãos, assim ele se torna o testemunho vivo de uma época de outrora, uma época passada, porém essa época, esse tempo pode ser considerado presente, ainda que somente no seu engenho. Diferentemente do tempo presente, o tempo da urbe, aquele, regido pelo relógio e que determina a maior parte das tarefas nos dias atuais. De um modo geral, no engenho do Seo Chico, o tempo da natureza ainda era soberano e determinava sua rotina, tal qual no tempo de seus antepassados, portanto, o engenho tinha um ritmo distinto, um ritmo praticamente único pois como nos diz D’Haucourt, falando sobre a Idade Média:

A extensão do dia solar ditava, como ainda o faz no campo, a jornada de trabalho. A iluminação artificial era de má qualidade e expunha a perigos de incêndio. Assim eram raras as profissões em que o trabalho noturno era permitido. De um extremo a outro da sociedade, repousava-se mais no inverno, trabalhava-se mais no verão. (D’HAUCOURT, 1998, p. 120)

Essa alienação à urbe, não no mal sentido, fazia com que Seo Chico mantivesse uma relação com o tempo distinta da nossa, criando assim essa atmosfera idílica, que nos é mostrada de forma proposital no documentário. E neste caso, poderíamos ver em Seo Chico, a figura do narrador benjaminiano, na medida em que para Walter Benjamin, a arte de narrar e conseqüentemente a experiência, estão intimamente ligadas e em franco declínio. Para o autor, a narrativa

tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1985, P. 200)

E Seo Chico sabia dar conselhos, sabia transmitir a sabedoria dos “antigos”, como ele dizia. Ele afirmava ter aprendido tudo com o pai e o irmão, pois a experiência e a narrativa foram transmitidas dessa forma em sua vida e, como não dizer, como Benjamin ao citar Pascal que “ninguém morre tão pobre que não deixe algo atrás de si”. (BENJAMIN, 1985, p. 212) Seo Chico deixou muito, não era um homem pobre, era sábio, possuía muito conhecimento, carregava consigo um ofício quase extinto e, nos engenhos que ainda se fazia cachaça e farinha, já haviam se modernizado, sucumbindo à energia elétrica e aposentando os bois, assim como adquirido novas peças em metal, por exemplo. Mas em seu engenho não, Seo Chico preservava o fazer artesanal autêntico do século XVII.

Podemos ir além, dizendo que a figura do narrador benjaminiano na medida em que tem nas suas formas arcaicas, o marujo viajante e o camponês sedentário, Benjamin aponta que “o saber vinha de longe – do longe espacial de terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição.” (BENJAMIN, 1985, p. 202) Seo Chico é a personificação do “camponês sedentário”, pois ele traz em si e no seu trabalho o “longe temporal” da tradição açoriana, não apenas do trabalho, mas do modo de vida de seus antepassados.

Ainda sobre sua experiência, assim como o narrador de Benjamin, Seo Chico também “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1985, p. 201) e neste caso, no documentário, nós os espectadores, somos os ouvintes, pois nos sentimos pertencentes, de alguma forma, ao legado que Seo Chico nos transmite, sentimos que de alguma forma, sua experiência se mescla com a nossa ao nos colocarmos no pacto ficcional,

como foi descrito por Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Não entrando nos méritos do real e do ficcional, o documentário, por ter sido conduzido desta ou daquela maneira, também deve ser visto, de alguma forma, como uma realidade ficcionalizada.

A narrativa, ainda em Benjamin é caracterizada, em oposição à mera informação, como tendo a capacidade de não se entregar, de conservar o encanto e o interesse até o fim, pois conforme Benjamin, “ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1985, p. 204) e, é esse o aspecto interessante da captura feita pelo cineasta, pois a narrativa no documentário vai se desenvolvendo e nos envolvendo e encantando. Há no documentário, longas cenas silenciosas, principalmente, quando a câmera acompanha o trabalho do Seo Chico. Esses silêncios deixam transparecer a atmosfera bucólica do engenho e a simplicidade com que ele realiza suas tarefas. Desta forma, longe de mostrar uma figura de forma estéril, o filme planta nos espectadores a semente do poder da experiência dessa figura e retrata um saber-fazer partilhado pelos descendentes dos açorianos, na maior parte, não de uma vivência, mas no mínimo, na memória, pois esse ofício, há um certo tempo já foi abandonado.

Ainda sobre a narração em Benjamin, o teórico vê que “a alma, o olho e a mão” fazem parte de um mesmo campo, na medida em que ele afirma que “na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.” e continuando, ele diz que “a antiga coordenação da alma, do olhar e da mão (...) é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada”. (BENJAMIN, 1985, p. 221) e ao mostrar a rotina do trabalho de Seo Chico, o documentário faz com que ao deixar-nos invadir seu espaço e acompanhá-lo no trabalho, ele narra sua experiência desta forma. Benjamin diz ainda que

podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1985, p. 221)

Neste caso, a fala de Benjamin vem corroborar com o que foi dito anteriormente, a relação artesanal existe entre o ato de narrar e a vida humana contada. Ao narrar sua história, Seo Chico trabalha a matéria-prima da sua própria experiência, mas transforma a experiência dos ouvintes/espectadores, pois assim como Mami-gonian nos informou, ao fim das filmagens a equipe restava emocionalmente marcada e, assim acontece com quem quer deixe encantar ao assistir esse belíssimo relato de vida.

Considerações finais

Após vermos como o documentário pode ser considerado como um “lugar de memória”, já que há uma investitura simbólica, há um desejo de cristalizar a vida de Seo Chico, pois nele se condensa o saber-fazer do engenho açoriano. Com certeza, o crime não domina o documentário, mas transparece na forma como foi conduzido nosso olhar pelo cineasta.

Assim também vemos como Benjamin ao definir o narrador e apontá-lo como o sábio capaz de dar conselhos e sendo aquele que dispõe de um acervo de uma vida, ao qual ele pode recorrer quando precisa; acervo este, composto pela sua experiência, mas também e em boa parte pela experiência alheia, o autor nos dá todas as ferramentas para também definirmos Seo Chico como um narrador benjaminiano, um testemunho de uma época, aquele o qual coube o dom e a tarefa da transmissão do saber-fazer do engenho açoriano, pois lemos nas derradeiras palavras de Benjamin sobre o narrador que “seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira”. (BENJAMIN, 1985, p. 221) E para finalizar, quando o teórico nos fala desses narradores, dos quais incluímos Seo Chico, ele diz que

comum a todos os narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem coletiva, para qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 1985, 215)

E assim pensamos: “e se não morreram, vivem até hoje”, como se diz em contos de fada e ver Seo Chico que vive na película fílmica sensibilizada pela mão e pela alma do cineasta e carregada pela experiência do nosso nobre narrador, tão vivo e tão verdadeiro na magia cinematográfica que cada projeção nos proporciona.

Referências

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro.** Florianópolis: Editora Lunardelli, 1979.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **Os açorianos.** Florianópolis : Imprensa Oficial, 1950.

D’HAUCOURT, Généviève. **A vida na Idade Média.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das letras, 2002.

NORA, Pierra. **Entre história e memória: a problemática dos lugares.** Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

PIAZZA, Walter F. **A mandioca e a sua farinha: aspectos culturais na Ilha de Santa Catarina.** Florianópolis: Faculdade Catarinense de Filosofia, 1956.

PEREIRA, Nereu do V. A origem e a tecnologia dos engenhos de farinha da ilha de Santa Catarina. In: **Anais da Segunda Semana de Estudos Açorianos.** Florianópolis : ed. da UFSC, 1987.

SILVA, Alfredo. **Os Alambiques.** In: Boletim da Comissão Catarinense de Folclore. UFSC. Janeiro/1962. Janeiro/1963.

VARZEA, Virgílio. **Santa Catarina: A Ilha.** Florianópolis : IOESC, 1948.

ARTIGOS EIXO TEMÁTICO

ARTES VISUAIS, MÚSICA E TECNOLOGIA



/// GT ARTE CONTEMPORÂNEA E NOVOS DIÁLOGOS

DATA: 25 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: CAMILA RIBEIRO DE ALMEIDA REZENDE (UFJF)



Batalhas de *rap* no YouTube: disputas entre personagens de ficção fantástica de horror

Alessandra Maia¹
Pollyana Escalante²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

O presente artigo pretende discutir o conceito de criatividade e cultura participativa por meio de vídeos produzidos por fãs de personagens de horror/terror. Para tanto, será realizado um breve percurso pelo horror e medo por meio de autores que desenvolveram e/ou levantaram a questão (KAFKA, 1998; LOVECRAFT, 2007; KING, 2008; 2012; FREUD, 2010). Em seguida abordar-se-á o conceito de cultura participativa (JENKINS, 2008; 2015; BURGESS; GREEN, 2009; SHIRKY, 2011; FREIRE FILHO, 2013; JENKINS; FORD; GREEN, 2014) e criatividade (KASTRUP, 2007), dentro da lógica produtiva do universo *fandom*. Os vídeos selecionados por si só já demonstram uma disputa de gosto entre os fãs, ao imaginarem uma situação absurda, na qual monstros brigam em uma batalha musical pelo título de “o mais assustador”, mas o objetivo era destacar ao menos alguns elementos que foram utilizados para a construção desses cenários e das interrelações entre personagens de mídias muitas vezes distintas.

Palavras-chave: Disputa de gosto; Horror; Criatividade; Cultura participativa.

Introdução

A proposta dessa pesquisa faz parte de uma trajetória iniciada quando notou-se a inserção do personagem de *creepypasta*, *Slender Man*, no universo memético. Essa presença fora “anunciada” por notícias publicadas no Segundo caderno d’O Globo e no site *YouPix*, nelas uma tentativa de assassinato que aconteceu nos EUA, envolvendo pré-adolescentes, foi relacionada ao personagem *Slender Man*, considerado na chamada como um meme (MAIA; ESCALANTE, 2014).

Ao realizar essa primeira investigação descobriu-se uma “rivalidade” entre os fãs dos personagens de *creepypasta*, *Slender Man* e *Jeff, The Killer*. Para reproduzir tal antagonismo, os fãs produzem desenhos, vídeos e contos para ilustrar a disputa. Todavia, foi possível notar que o conflito não é restrito aos personagens do universo de *creepypasta*, durante a apuração foram encontradas inúmeras “Batalhas de Rap” no *YouTube* (aproximadamente 331.000 resultados, até 21-09-2015) entre *Slender Man* e personagens de produtos de entretenimento diversos. Assim, buscou-se selecionar vídeos nos quais os adversários fizessem parte do universo do gênero de horror, ao que três categorias emergiram: personagem de *creepypasta* (*Jeff, the Killer*), personagem de videogame (*Freddy Fazbear*) e personagem memético (*Unwanted House Guest*). Ao que fez aparecer uma

1. Doutoranda em Tecnologias da Comunicação e Cultura PPGCOM/Uerj – bolsista FAPERJ –, pesquisadora do Laboratório de Pesquisa em Comunicação, Entretenimento e Cognição (CiberCog) e integrante do Laboratório de Pesquisas em Tecnologias de Comunicação, Cultura e Subjetividade (LETS). Graduada em Jornalismo e em Relações Públicas pela FCS/Uerj. Email: ale.led@gmail.com

2. Mestranda em Tecnologias da Comunicação e Cultura PPGCOM/Uerj, e integrante dos Laboratórios CiberCog e de Pesquisas em Tecnologias de Comunicação, Cultura e Subjetividade (LETS). Graduada em Relações Públicas pela UFMA. E-mail: pollyana.escalante@gmail.com

questão, por que o *Slender Man*, um personagem que surgiu inicialmente em contos de *creepypasta*, é constantemente desafiado por outros personagens de produtos de entretenimento?

A hipótese mais evidente é a de que existe uma disputa de gosto entre os fãs. No entanto, nota-se que a principal ideia dos vídeos eleitos é a de brincar com a situação absurda, na qual personagens de horror com origens distintas e narrativas próprias são mobilizados nas disputas. Com isso em mente, a partir da análise e comparação dos vídeos selecionados far-se-á uma investigação dos elementos sensoriais que evidenciam as disputas de gosto dos fãs de quatro personagens (*Slender Man*; *Jeff, the Killer*; *Freddy Fazbear*; *Unwanted House Guest*), em especial: sonoros (letra das músicas); visuais (características dos personagens) e materiais (certos momentos de intensidade, análise dos comentários). Para desenvolver o estudo, nota-se também que alguns conceitos e noções são importantes: cultura participativa (JENKINS, 2008; 2015; BURGESS; GREEN, 2009; SHIRKY, 2011; FREIRE FILHO, 2013; JENKINS; FORD; GREEN, 2014), horror, medo e o outro (KAFKA, 1998; LOVECRAFT, 2007; KING, 2008; 2012; FREUD, 2010), criatividade (KASTRUP, 2007).

Sobre o horror, medo e o outro

Contos de horror e mistério são narrados e repassados por avós, pais e amigos, de geração em geração, seja por meio da cultura oral, literária, cinéfila e/ou digital. O fascínio de algumas pessoas em buscar o medo no desconhecido pode ser tão prazeroso e intenso quanto daquelas que praticam um esporte radical. Assim, personagens como *Slender Man*; *Jeff, The Killer*; *Freddy Fazbear* e *Unwanted House Guest* podem ser exemplos de alguns seres fantásticos que habitam esse “imaginário cibernético”, nos quais adolescentes criam e buscam em *sites* e *blogs* lendas disseminadas em contos de terror³ construídos por meio da técnica de *creepypasta*.

Com o intuito de explorar mais o sentimento de medo proporcionado pela ficção fantástica de horror/terror é preciso recorrer aos autores H. P. Lovecraft e Stephen King. Para Lovecraft, “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o *medo do desconhecido*” (LOVECRAFT, 2007, p. 13, grifos nossos). Essa premissa, que abre a obra *O horror sobrenatural em literatura*, nos auxilia em diversas análises de produtos de entretenimento do gênero de terror – como livros, jogos eletrônicos, filmes, animês, HQs, mangás, entre outros –, isso quando se considera que é comum perceber que a estrutura narrativa dessas histórias explora o medo gerado pelo suspense de algo imprevisível que desconhecemos ou mesmo que não sabemos explicar o que seria. Entretanto, o autor ressalta que há restrições ao consumo desses produtos (de obras literárias, em seu caso específico), porque eles demandam um certo grau de imaginação e de uma “capacidade de distanciamento da vida cotidiana” (LOVECRAFT, 2007, p. 13), no sentido de que sem imaginação e distanciamento das regras cotidianas seria complicado imergir no universo e conseguir se assustar.

Em relação à nossa capacidade de se assustar existem diversos fatores que podem influenciar e um deles seria a idade. Para explorar isso podemos evocar Franz Kafka na obra literária *A construção* (1998), na qual o autor explora brevemente as diferenças de ação/questionamento que o personagem tem frente ao “desconhecido”: quando jovem ficou “mais curioso que amedrontado” (KAFKA, 1998, p. 68), mas com o avançar da idade questiona-se acerca da falta de consciência para tornar a sua construção mais segura, posto que agora encontra nela “novas inquietações ao invés de sossego” (KAFKA, 1998, p. 69). Uma noção semelhante, porém aplicada aos produtos de terror, pode ser percebida pelo relato de Stephen King, em *Dança macabra* (2012), publicado originalmente em 1981: de quando assiste a um filme, “o tempo, a idade e a experiência deixaram suas marcas” (KING, 2012, p. 100), porque “a suspensão de descrença, aquele ‘levantamento de peso’ mental, ficou muito mais difícil” (KING, 2012, p. 100).

3. Geralmente são concebidos por autores anônimos, que relatam temas relacionados a lendas urbanas, fantasmas, rituais demoníacos, personagens de videogame, entre outros. Alguns são enriquecidos com imagens, vídeos e/ou áudios, com o intuito de trazer “veracidade” às histórias.

Esse fato fica latente ao ler alguns contos de *creepypasta* e comentários produzidos por seus leitores. Porque é possível notar uma narrativa um tanto “ingênua”, no entanto, ao ler os comentários deixados pelos fãs, observa-se discursos com um misto de empolgação e medo, corroborando com o explicitado pelos autores. Isto é, frente aos produtos de terror, podemos supor que quanto mais jovem e “inexperiente”, mais fácil será a nossa imersão no universo criado, assim como há certa facilidade de nos entregarmos ao medo – mesmo que isso ocorra mais por causa da curiosidade, do que por um sentimento denominado propriamente de medo.

Essa assertiva pode ser comprovada pela conclusão de Freud na obra *O inquietante* (no original em alemão *Das unheimlich*, 1919): “o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas” (FREUD, 2010, p. 276, grifos do autor). Mas o inquietante da ficção, segundo o psiquiatra, “é, sobretudo, bem mais amplo que o inquietante das vivências”, pois “abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar” (FREUD, 2010, p. 276). Destaca-se assim que algumas das situações exploradas pelo meme de *Unwanted House Guest* evidenciam essa relação de presença do *inquietante* nas vivências de muitas crianças e adolescentes. Recorrendo mais uma vez às palavras de Stephen King, agora acerca da razão pela qual obras que exploram o horror/terror atraem o público, para definir melhor o motivo pelo qual tendemos a seguir a forma que o personagem humano reage na narrativa. Segundo King, isso ocorre porque essas obras podem explicitar “de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos; [elas nos dão] a chance de exercitar (...) emoções que a sociedade nos exige manter sob controle” (KING, 2012, p. 37).

O sentimento de medo também pode ser considerado um dos grandes atrativos dos produtos de entretenimento de terror ao longo das épocas. Aliado a isso temos a noção de que a ficção de terror “serve de ensaio para nossa própria morte” (KING, 2008, p. 17). Tem uma passagem de King que nos remete à razão de o personagem, de *A construção*, estar “amedrontado”, porque “quando nos damos conta do nosso fim inevitável, também nos damos conta da emoção do medo” (KING, 2008, p. 16), em outras palavras, quando jovem pouco notamos a iminência da morte, mas com o avançar dos anos, como o próprio Kafka evidencia ao longo do texto, a proximidade de seu fim não para de o preocupar.

Entretanto, essa emoção ainda pode ser evocada pela ideia de fragmentação da informação. Quanto mais fragmentada for, maiores são as chances de sentirmos medo, posto que desconhecemos o todo, isto é, “o medo é a emoção que nos torna cegos” (KING, 2008, p. 17). Isso pode ser exemplificado por uma antiga fábula, apresentada por King em *Sombras da noite* (2008), sobre sete cegos que tocavam sete partes diferentes de um elefante. Por nosso entendimento, essa cegueira momentânea, bem como a iminência da morte, podem ser compreendidas como o ingrediente que nos instiga a consumir o gênero de terror; ou nos termos de Stephen King, o medo e a morte sempre foram temas importantes – confirmando a tese de Lovecraft –, porque “são duas das constantes do ser humano. Mas apenas o escritor de terror e do sobrenatural dá ao leitor uma oportunidade para total identificação e catarse” (KING, 2008, p. 18) – é evidente que não precisamos nos restringir à literatura.

Contudo, essa relação emocional é muito tênue, justamente pelo exposto por Lovecraft como a demanda imaginativa e distanciamento das regras do cotidiano para o consumo deste gênero. Assim, arrematamos que “o medo nos deixa cegos, e tocamos cada medo com a ávida curiosidade do interesse próprio, tentando construir um todo a partir de uma centena de partes, como os homens cegos e seu elefante” (KING, 2008, p. 17).

Em suma, o medo do desconhecido é uma constante em obras de ficção fantástica de horror, isso também, de certa maneira, pode ser observado no desenvolvimento dos personagens selecionados em seus próprios universos, todavia, nota-se a presença de elementos que instigam o medo do que está por vir, seja por gostar de um ser fantástico mais do que de outro, ou seja por curiosidade para saber qual será o destino “final” da batalha. Para complementar a discussão acerca dos personagens de ficção fantástica de horror em batalha, será realizada a seguir um levantamento de algumas características que fazem parte da cultura participativa,

área que investiga os usos e apropriações que fãs podem fazer dos recursos disponíveis, muitas vezes com o intuito de se destacar na galáxia de informação que a Internet se configura hoje.

Fãs e Cultura participativa

O pesquisador João Freire Filho (2013) relata um experimento pedagógico que realizou com seus alunos, nesse, pediu-lhes para escrever uma redação sobre o que é ser fã, sem auxílio de dicionários ou referenciais teóricos. Dentre os relatos apresentados no artigo, destaca-se:

ser fã é ter profunda admiração por algo ou por alguém. É querer conhecer plenamente, se envolver, dedicar tempo e energia. É transformar o objeto de sua admiração em parte do seu cotidiano, das suas amizades, conversas, compras, viagens, reflexões e lembranças; em algo significativo que vai lhe acompanhar durante um período de tempo curto, como a adolescência, ou longo, como uma vida inteira (FREIRE FILHO, 2013, p.06).

Dessa maneira, ser fã seria dedicar *tempo* e *energia*, seja na forma de construção de *fanfics*, *cosplay*, *fanart*. Ou, simplesmente, na busca de informações que complementem seus conhecimentos acerca do objeto de fanatismo. Por isso, não seria de todo errado afirmar que existem fãs para todo tipo de entretenimento⁴: literatura, futebol, novela, música, filme, videogame, entre outros. No caso deste *paper*, optou-se por fãs do gênero de horror/terror, que costumam gostar de fantasmas, zumbis, monstros, *serial killers* e sangue, muito sangue. Esses são considerados pelo senso comum como excêntricos e/ou esquisitos, de gosto “duvidoso” ou de “mau gosto”. E o recorte trata-se basicamente de vídeos de batalhas de *rap* entre personagens de horror que disputam forças, mas o personagem que aparece nas três batalhas selecionadas, inicialmente fazia parte do universo da *creepypasta*⁵, mas já “invadiu” inúmeras mídias, e sua história ganhou mais camadas.

Nota-se que *Slender Man* é um dos personagens de *creepypasta* mais populares. Durante investigação sobre o “Ser sem face”⁶ descobriu-se uma possível “rivalidade” com *Jeff, The Killer*, outro personagem desse universo. Tais disputas são evidenciadas em histórias criadas por fãs, que buscam se expressar por meio da escrita, de desenhos, produção de vídeos e imagens, salienta-se que essas ficções não envolvem apenas brigas, mas também relações de amizade e até mesmo possíveis romances (*shippagem*). No caso dos vídeos que serão analisados neste artigo, emergiram, no percurso da pesquisa, três categorias de personagens de entretenimento que *Slender Man* enfrenta nas Batalhas de *rap*: 1) de *creepypasta*; 2) de videogame; e 3) memético.

Os desafiantes que duelam com *Slender Man* são: *Jeff, The Killer*, um garoto que foi queimado durante uma briga na escola e completou a transformação ao deformar o próprio rosto e assassinar toda a sua família; *Freddy Fazbear*, um boneco animatrônico que vive em uma pizzaria e se alimenta de carne humana; *Unwanted House Guest*, um meme que representa os medos comuns de crianças e adolescentes, como escuridão; escutar barulhos estranhos quando se está sozinho no quarto; colocar os pés para fora da coberta, entre outros.

Ressalta-se que a prática cultural de compartilhar ideias e valores antecede o meio digital. As Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) contribuíram para que essa prática fosse ampliada em larga escala. Por exemplo, para partilhar as novidades relacionadas aos produtos admirados, as reuniões, que antes eram presenciais, hoje são, com maior frequência, no ambiente virtual – podendo, dessa forma, agregar pessoas de regiões distantes. Essas mudanças provocam certas características comportamentais dentro das práticas de comunicações e de entretenimento. Regis, Timponi e Maia resumem essas características em quatro tópicos:

4. Ressaltando que há fãs de celebridade, personagens fictícios, obras de arte, empresas etc.

5. *Creepy* significa assustador em inglês e *copypasta* é uma gíria para arquivos que são copiados e colados várias vezes. Disponível em: <http://goo.gl/wD8r0h> Acesso em: 16 nov. 2015.

6. Consultar (MAIA; ESCALANTE, 2014).

maior participação em atividades de construção colaborativa de conteúdo e em ambientes de interação social; (2) Aumento na quantidade de informações distribuídas em diversas plataformas, exigindo que o usuário atue como um verdadeiro investigador – é necessária uma percepção seletiva acurada para explorar, pinçar e conectar os conteúdos de interesse no meio da abundância e da fragmentação; (3) Necessidade de selecionar tarefas e ordená-las devido à sobrecarga de estímulos e demandas; (4) Por fim, o estímulo para que se aprendam diversas linguagens, *softwares* e códigos midiáticos essenciais na cultura digital (REGIS; TIMPONI; MAIA, 2012, p.117).

Desse modo, nota-se que, nessas práticas colaborativas exercidas em ambientes virtuais, os fãs possuem um papel importante no processo de difusão da informação e da construção do conhecimento. Conforme Henry Jenkins, “fãs constroem sua identidade cultural e social a partir do empréstimo e da modulação de imagens da cultura de massa, articulando interesses que costumam não ter voz na mídia dominante” (JENKINS, 2015, p. 42), ou seja, eles dão voz e protagonismo a produtos que às vezes são esquecidos ou deixados em terceiro plano pela grande mídia. No caso das *creepypasta*, por serem oriundas do meio digital, provavelmente ganham maior popularidade ao serem narradas em vídeos e animações no *YouTube*.

No entanto, para entender a dinâmica dos fãs no *YouTube* é importante ressaltar que eles têm um papel importante na história da cultura participativa. Isto é, o modo de consumir e produzir materiais relacionados ao ser (ficcional/real) ou objeto de sua idolatria foi alterado. Em um primeiro momento, era realizado com ferramentas, como a fotocopadora (para tirar xerox dos *fanzines*, muitas vezes feitos à mão) e a filmadora (para a produção de vídeos caseiros). Atualmente, é usado de maneira expressiva os recursos disponíveis na interação com o computador (como *softwares* para edição de vídeo, de criação de texto e imagem, *sites* de compartilhamento etc.) e, claro, um *smartphone* ou *tablet*. Ou nas palavras de Jenkins, “os fãs sempre foram os primeiros a se adaptar às novas tecnologias de mídia; a fascinação pelos universos ficcionais muitas vezes inspira novas formas de produção cultural, de figurinos a *fanzines*” (JENKINS, 2008, p. 181). O *YouTube* é um exemplo de espaço que funciona como uma vitrine para produções amadoras. Sendo assim, destaca-se que o:

YouTube é um *site* em potencial para a cidadania cultural cosmopolita – um espaço no qual indivíduos podem representar suas identidades e perspectivas, envolver-se com as representações pessoais de outros e encontrar diferenças culturais (BURGESS; GREEN, 2009, p.112).

Esse material do campo inventivo dos fãs é reunido nas *fanarts*, conjunto de produções artísticas criadas por eles para homenagear séries, filmes, livros, animações, celebridades, personagens fictícios, entre muitos outros. Os tipos de artes produzidas são: *Fanfics* (narrativas de ficção), *fansubs* (legendar), *fanfilks* (vídeos caseiros), *fandraw* (desenhos ou pinturas), *cosplays* (fantasias). Portanto, é possível sublinhar que nesse ambiente criativo, o fã se torna, além de consumidor, coprodutor da obra.

O incentivo dos fãs para criar, pode surgir tanto por amor quanto por insatisfação com um produto. Uma maneira de exercer seu potencial artístico é passar pelo crivo de outros fãs de franquia, por exemplo. Seja por meio de desenhos, pinturas, vídeos, *fanfics*, *tattoos*, *cosplay*, memes, não há limites para essa criação. Isto é, os fãs, além de consumir os produtos da franquia, também produzem materiais que exploram o universo narrativo ou o potencial de um personagem em outro universo. Desse modo, o fã deixa de ser mero consumidor para se tornar um produtor. Ou seja, um *prosumer*⁷ [*producer* (produtor) + *consumer* (consumidor)], termo cunhado por Alvin Toffler, em sua obra *A terceira onda* (1980).

Entretanto, destaca-se no *fandom* quem tem criatividade e habilidade para criar ou recriar algo que remete a um produto de entretenimento. Conforme Jenkins, “a *web* representa um lugar de experimentação e inovação, onde os amadores sondam o terreno, desenvolvendo novos métodos e temas e criando materiais que podem atrair seguidores, que criam suas próprias condições” (JENKINS, 2008, p. 199). Ou seja, as TIC

7. Esse neologismo indica o papel do consumidor na sociedade contemporânea.

proporcionam aos usuários possibilidades de se apropriar, copiar, transformar, combinar e criar produtos de entretenimento tão bons quanto os “originais” que serviram de inspiração nesse processo. Como Jenkins explicitou, os fãs estão sempre inovando e aumentando esse mercado paralelo, no qual a criatividade e o talento são valorizados, principalmente por outros fãs. Ele reconhece os “fãs como *produtores ativos* e *manipuladores de sentido*” e “não desjastudos sociais ou consumidores dementes” (JENKINS, 2015, p. 42, grifo nosso).

Além disso, para criar e remixar algo existente é exigido da pessoa certas habilidades criativas e técnicas. Desse modo, é necessário um desenvolvimento cognitivo desse usuário para tal ato. Segundo Clay Shirky (2011), se vive numa era na qual há excesso de tempo livre e nele são criados diferentes formas de interação social, na qual

(...) podemos agora tratar o tempo livre como um bem social geral, que pode ser aplicado a grandes projetos criados coletivamente, em vez de um conjunto de minutos individuais a serem aproveitados por uma pessoa de cada vez (SHIRKY, 2011, p.15).

É justamente nesse tempo livre, ou, conforme Shirky (2001, p.14) *excedente cognitivo*, que os cidadãos buscarão formas de consumir, produzir e compartilhar. De acordo com o autor, as pessoas sempre gostaram dessas três atividades, no entanto, a mídia tradicional permitia apenas o primeiro – ainda que seja necessário enfatizar que as pessoas não passaram a produzir apenas com o desenvolvimento da cultura digital, mas essa cultura pode ter ajudado a facilitar esse processo. Com o *YouTube*, nota-se que a forma de trocar conteúdo digital mudou. “Considerado o maior aglutinador de mídia de massa da internet do século 21” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 09), o *site* é um depósito de cultura colaborativa e criativa. Por isso, na seção seguinte, serão abordadas questões referentes à importância do processo criativo em qualquer produção midiática e como a invenção de problemas pode ser um aliado no desenvolvimento criativo e cognitivo.

Batalhas de Rap no *YouTube*: disputas de gosto e criatividade entre fãs

Os atos criativos dos fãs não são apenas pessoais, mas também sociais, conforme sugere Shirky (2011, p. 23). Em outras palavras, o que tornaria agradável o ato de criar um vídeo, um meme ou um desenho seria a possibilidade compartilhá-lo com outras pessoas, constituindo, assim, uma rede colaborativa.

Shirky pressupõe que “usar o excedente cognitivo não é apenas acumular preferências individuais. A cultura dos diversos grupos de usuários tem grande importância para o que eles esperam uns dos outros e para o modo como trabalham juntos” (SHIRKY, 2011, p.31). Isto é, na arena cultural do *YouTube*, fãs usufruem desse espaço para expor seus trabalhos, com a intenção de receber aplausos e críticas de terceiros. Muitas vezes, para ser reconhecido é necessário passar pelo crivo de outros fãs, como é o caso dos três exemplos a seguir, nos quais fãs do gênero de horror/terror idealizaram situações tão absurdas, ao ponto delas serem compreendidas como cômicas. Por exemplo, durante a batalha entre *Slender Man* e *Unwanted House Guest* há referências a personagens que viralizaram no *YouTube* como *Peter languila*⁸; ou a atriz da saga *Crespusculo*, Kristen Stewart. *Slender* é comparado a *Peter* por causa da sua altura e magreza. Já Kristen Stewart é citada pelo próprio *Slender*, quando explicita que tem mais expressões faciais que a atriz.

O jovem Alex Keyblade⁹, criador da batalha de *rap* entre *Slender Man* e *Jeff, The Killer*¹⁰, possui em seu canal quase dois milhões de inscritos, enquanto o referido vídeo detém mais de 40 milhões de visualizações¹¹. Além do capital social¹² que Keyblade dispõe, o jovem hispano de 17 anos é *rapper*, produz, encena e edita seus

8. Disponível em: <http://goo.gl/87zqek> Acesso em: 18 nov. 2015

9. Disponível em: <http://goo.gl/BOspm3> Acesso em: 18 nov. 2015.

10. Disponível em: <https://goo.gl/LhqZFJ> Acesso em: 18 nov. 2015.

11. Até a presente data, 18 nov. 2015.

12. São as relações e conexões estabelecidas entre pessoas e/ou grupos, conforme Recuero (s/d). Disponível em: <http://goo.gl/Pvnx67> Acesso em: 18 nov. 2015.

vídeos. A batalha em questão é a terceira parte de uma trilogia criada pelo rapaz: no primeiro vídeo, *Slender Man* canta um rap; no segundo, é a vez de *Jeff, the Killer* mas ao final é interrompido e desafiado por *Slender*; por fim, os dois duelam e também são interrompidos por outros dois personagens de horror: *Eyeless Jack*¹³ e *Zalgo*¹⁴.

A batalha entre *Slender Man* e *Freddy Fazbear*¹⁵, produzida pelo canal *Video Game Rap Battles*¹⁶, tem 3.524.601 visualizações. O adolescente Cameron Cam Greely, de 16 anos, contou com o apoio do designer *Privite Duke* e do dublador *Stoffere* nessa produção. Por fim, a batalha entre *Slender Man* e *Unwanted House Guest*¹⁷ foi produzida pelo canal *Nerdist*¹⁸, fundado pelo ator e produtor Chris Hardwick. Atualmente, Chris dispõe de uma equipe para alimentar o canal, que possui mais de um milhão de inscritos, enquanto a batalha tem cerca de seis milhões visualizações.

Observa-se que as disputas de gosto aparecem nas letras das músicas e nos comentários de torcida externalizada pelos fãs. Assim, acredita-se que as etapas (de pré- e pós-produção) exigiram um trabalho árduo das equipes que estavam envolvidas, começando pela concepção dos personagens e de seus figurinos, produção dos cenários, composição das letras e das melodias e idealização do roteiro para as narrativas, entre outros. É claro que para elaborar esse tipo de vídeo julga-se necessário ter talento, técnica e capital social para que os vídeos sejam vistos por um número maior de pessoas, porque parece que a sociedade está centrada na lógica de que muitos falam e poucos param para escutar.

O franco-italiano, radicado no Brasil, Giuseppe Cocco discute, em seu livro *MundoBraz* (2009), a criação sob a ótica do “ativismo” e da “resistência”, recorrendo a autores como Gilles Deleuze e Antonio Negri. Cocco tornou-se interessante para esse estudo por ressaltar alguns pontos, como o de que é necessário “trabalho” para que a criação surja; o “trabalho livre” que pode dar origem ao “belo” (acepção de Deleuze e também desenvolvida por Negri) - à arte. “O ‘belo’ é novo ser constituído pelo trabalho colaborativo, coletivo: mixagem, recombinação, saque e dádiva generalizados” (COCCO, 2009, p.91). Aqui interessa relacionar ao trabalho de criação de obras a partir da original, com o uso de mixagens e de recombinação (que pode ser relacionada aos *spoofs* e *mashups*, por exemplo). Entretanto, cabe ressaltar que, em sua argumentação, Cocco não trata esse “belo” como agente emancipador ou linear. Muito pelo contrário, o trata como o “marco de um novo conflito”. Como explicado por Cocco, a criação é um trabalho que deve ser realizado com esforço e dedicação.

O conceito de criatividade privilegiado neste estudo é o que a entende tanto como *criação de problemas* quanto como resolução. No entanto, a acepção mais aceita até o momento é essa segunda definição que seria compreendida como: “um modo de interação [...] com o mundo, que pode ser contrastado com um modo técnico de interação (ou sistemático)” (BEARDON, 2003, p. 183). Essa diversidade do entendimento de como a criatividade pode se apresentar é o que torna o conceito tão importante para investigações sobre as possíveis relações entre cognição e consumo de produtos de entretenimento.

Essa compreensão surge porque se acredita que um entendimento complementa o outro. E levar em conta apenas um faz com que se deixe de fora uma gama de fatores relevantes. Ou seja, a definição usada por Beardon reduz a criatividade e a técnica a meras estratégias para resolver problemas. E não ferramentas úteis para criar e transformar maneiras de agir e pensar. Mas a combinação dos dois, resolução e criação de problemas, permite grandes avanços nos estudos sobre criatividade e consumo de produtos de entretenimento.

A pesquisadora Virgínia Kastrup, em seu livro *Invenção de si e do mundo* (2007), explica que os pesquisadores da Psicologia, em sua maioria, associaram a criatividade especificamente ao campo da resolução de problema, o que restringiu a cognição à inteligência. A autora considera um avanço quando a criatividade

13. Disponível em: <http://goo.gl/YpD7D5> Acesso em: 18 nov. 2015.

14. Disponível em: <http://goo.gl/GrGRIH> Acesso em: 18 nov. 2015.

15. Disponível em: <https://goo.gl/v11etE> Acesso em: 18 nov. 2015.

16. Conta com quase 200 mil inscritos. Disponível em: <http://goo.gl/HmhJlz> Acesso em: 18 nov. 2015.

17. Disponível em: <https://goo.gl/i4nksQ> Acesso em: 18 nov. 2015.

18. Disponível em: <http://goo.gl/Cg6vbP> Acesso em: 18 nov. 2015.

“é entendida como uma capacidade ou função de criação, distribuída, até certo ponto [...]” (KASTRUP, 2007, p.17) e cita alguns estudiosos que seguiram essa linha, entre eles: Francis Galton, G. Wallas e H. Gardner.

No decorrer da argumentação, Kastrup evoca Bergson para explicar a razão pela qual a criação como resolução de problema pode ser uma questão mal colocada. Isso ocorre “quando sua formulação indica que se está trabalhando com um misto mal analisado” (KASTRUP, 2007, p. 19). Esse seria o caso da criatividade, uma vez que ela “mistura duas tendências que, segundo Bergson, diferem em natureza. Por um lado, ela é definida como função de criação; por outro, como solução de problemas” (KASTRUP, 2007, p. 19). Apesar disso, a explicação da autora parece indicar que para Bergson a criatividade teria como “seu sentido mais importante, a criação é [...] criação de problemas” (KASTRUP, 2007, p. 19-20). Porém, a falta de pesquisas que manifestassem essa possibilidade acerca do tema, no seio da cognição, contribuiu para a restrição do potencial da criatividade para a solução de problemas.

Para tentar contornar a situação, a pesquisadora investiga “a região da psicologia em que o problema da criação não aparece como um problema mal colocado, mas antes, como um problema inexistente” (BERGSON, 1934; DELEUZE, 1966a *apud* KASTRUP, 2007, p. 20). A partir dessa assertiva, Kastrup destaca que a sua pesquisa será a respeito da “não colocação do problema da invenção” pela psicologia cognitiva. Ponto, segundo a autora, muito mais interessante para tentar conceituar a criatividade.

Sim, a criatividade a um primeiro olhar, pode estar associada de maneira mais direta com a ideia de solução de problemas. Entretanto, ao retomar a definição construída por Cocco sobre “criação”, por meio de Deleuze, e comparar com a de “inovação” utilizada por Kastrup, “a invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis” (KASTRUP, 2007, p. 27) é possível notar o quão próximas são as duas definições. Além, é claro, da experiência com a análise dos vídeos que também corroboram com essa perspectiva. Com essa aproximação, o que não implica que uma seja sinônima da outra, a investigação dos possíveis processos pelos quais a criatividade pode emergir no universo colaborativo permite que se desenvolva uma reflexão com base na criação de problemas, não só acerca de resposta e resolução dos mesmos.

Desse modo, tanto para inovar quanto para criar é preciso esforço e dedicação. Como ressalta Cocco, o trabalho é um elemento importante para que a criação possa ocorrer. Pode-se dizer que esse conceito de criatividade se relaciona com a ideia de um trabalho que pode não ter produtos materiais que o comprove, porque ocorre no decorrer de um processo que está sempre em movimento. Por fim, ressalta-se que o *YouTube* colaborou com a visibilidade dessas maneiras de produzir produtos de forma colaborativa. O que era feito no quintal de casa e ficava guardado na fita cassete, dentro de um baú velho, agora pode ser compartilhado e remixado com toda uma rede fãs. Assim,

o material que surge a partir do *DIY* (*Do It Yourself*, ou “faça você mesmo”) ou das comunidades de fãs fornece um veículo através do qual as pessoas compartilham suas opiniões particulares com o mundo, opiniões essas muitas vezes não representadas na mídia de massa. Quando os membros do público propagam esse conteúdo de uma comunidade para outra é porque têm interesse na circulação dessas mensagens. Eles estão adotando um material significativo para sim em função e este ter um valor dentro de suas redes sociais, além de facilitar as conversas que querem manter com seus amigos e familiares (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 91-92).

Nota-se que os fãs de produtos de terror/horror, como videogame, *creepypasta* e memes, encontraram mais um espaço para se relacionar. E, apesar dos vídeos serem de personagens de terror, o humor está presente em todos e isso talvez tenha contribuído também para o aumento do número de inscritos e visualizações. Henry Jenkins frisa que “a *web* proporciona um poderoso canal de distribuição para produção cultural amadora dos fãs” (JENKINS, 2008, p. 181). Nesse processo de exposição e distribuição os fãs podem criar laços, estabelecer contatos, formar parcerias e adquirir sua própria legião de fãs.

Considerações Finais

A hipótese levantada no início da pesquisa confirmou-se no desenvolvimento deste trabalho. O tema dos vídeos por si só instiga a ideia de um tipo de competição entre os personagens. O ato de criar um duelo parece indicar a intenção de inventar problemas e, em certas situações, de resolvê-lo por meio de soluções criativas. Observou-se que a sonoridade explorada evoca sensações de rivalidade, visto que, em batalhas de *rap*, ganha aquele que conseguir derrotar o oponente por meio de palavras ritmadas e, muitas vezes, “ácidas”.

O vídeo da batalha entre *Slender Man* e *Jeff, The Killer* poderia ser considerado amador por ter efeitos especiais de “baixa qualidade” estética e maquiagem mal-feita. Contudo, convém ressaltar que, dos três vídeos é o que possui o maior número de visualizações. *Keyblade* consegue trazer outras referências de entretenimento como o personagem *Barney Stinson* (sempre de ternos), da série *How I Met Your Mother*; o personagem animado *Gasparzinho* (branco e careca); *Eyless Jack* e *Zalgo* (dois personagens de terror), entre outros. Apesar do cenário do vídeo não mudar com frequência, talvez seja possível considerar que o *rapper* teve êxito ao reunir os dois personagens mais populares de contos de *creepypasta*, além de possuir capital social, fator que pode ter sido fundamental para o número de visualizações, incluindo fazer parte de uma trilogia.

Já a batalha entre *Freddy Fazbear* e *Slender Man* mistura animação e encenação. Na qual *Slender* é representado por um ator fantasiado enquanto *Freddy* é uma animação em 3D. Cada um é exibido em seu respectivo cenário (floresta X pizzaria). Quando o personagem *Slender Man* aparece no vídeo é possível ouvir um barulho como se estivesse caindo o sinal e ao mesmo tempo a tela fica fora de foco, em clara referência ao seu jogo.

Por outro lado, o vídeo animação da batalha entre *Slender Man* e *Unwanted House Guest* é o que possui melhor qualidade técnica. Traz elementos comuns a programas de *reallity show*, com direito a um apresentador que introduz os oponentes, apresentando o nível de horror, terror e o quanto eles desejam aterrorizar o sonho das pessoas.

No *corpus* de análise também foi possível perceber o uso recorrente de adjetivos e de formas de grafar as palavras que remetem à noção do uso de exclamações por parte dos fãs nos comentários para manifestar seus sentimentos quanto ao desempenho dos personagens, como “Freddy definitely won”; “SLENDERMAN ⁱⁱⁱⁱ”; “ESE JEEEEFF!!! MATA A TODOS”; “Freddy Fazbear won Slender you got BURNED!!!!!!!!!!!!!!!”; “esta pelea gana Jeff”; “Unwanted house guest...WON”; “canta mejor slenderman yo siento que gana el”.

Outro fator que merece atenção é o repertório cultural apresentado nos vídeos. Porque para compreendê-los é necessário: 1) ter domínio linguístico dos idiomas inglês e espanhol; e 2) conhecer os personagens e seu universo, ou seja, ter jogado o jogo do *Freddy Fazbear*; ter lido contos de *creepypasta* do *Slender Man*, *Jeff, the killer* ter criado, visto ou compartilhado o meme do *Unwanted House Guest*. Ou ter consumido esses personagens em outras mídias, porque é necessário sublinhar que o personagem de *Slender Man* tem ampla inserção nos três universos (de *creepypasta*, videogame e memético) em que disputa. Acredita-se que o ato de conhecer os inúmeros códigos provavelmente irá influenciar a captação do humor e da ironia empregados.

Observou-se ainda que o que pode parecer bobo e sem utilidade para um determinado grupo, não é para os fãs do gênero de terror, isto é, a piada pode fazer sentido e ter um alto valor simbólico no interior da comunidade a que se destina. Apesar de fazer críticas ao ato de criar coisas estúpidas como *lolcats*¹⁹, Shirky reconhece “que o ato criativo mais estúpido possível ainda é um ato criativo” (SHIRKY, 2011, p. 22).

Seja para diversão ou para questões políticas, o comportamento em torno desses fenômenos devem ser levados em conta e investigados a fundo no intuito de descobrir como esses produtos culturais provocam uma mudança na forma de comunicação entre os usuários da rede digital e o mercado audiovisual, visto que muitos se apropriam de músicas e imagens com direitos autorais, gerando possíveis batalhas entre fãs e poderosas indústrias midiáticas.

19. Disponível em: <http://goo.gl/qfvfhT> Acesso em: 05 ago. 2015.

Referências

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **You Tube e a Revolução Digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade. São Paulo, Aleph, 2009.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos**: Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Naturalmente**: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **A história do diabo**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____.; BEC, Louis. **Vampyroteuthis Infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.

FREIRE FILHO, João. **A Comunicação Passional dos Fãs**: Expressões de Amor e de Ódio nas Redes Sociais. In: **Anais XXXVI Intercom**, Manaus/AM, 2013.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

JENKINS, Henry. **Invasores do Texto**: fãs e cultura participativa. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2015.

_____. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

_____.; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da Conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

KAFKA, Franz. A construção. In: KAFKA, Franz. **Um artista da fome/A construção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KING, Stephen. **Sombras da Noite**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. **Dança macabra**: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. [ebook]

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAIA, Alessandra; ESCALANTE, Pollyana. Slender Man, "Meu Amigo de Fé, Irmão Camarada (#SQN)". In: **Anais XXXVII Intercom**, Foz do Iguaçu/PR, 2014.

REGIS, Fátima; TIMPONI, Raquel; MAIA, Alessandra. Cognição integrada, encadeada e distribuída: breve discussão dos modelos cognitivos na cibercultura. **Revista Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, ano 9, vol. 9, n. 26, p. 115-134, nov. 2012.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Batalhas de Rap

Slender Man vs. Unwanted House Guest - ANIMEME RAP BATTLES (NSFW)

https://www.youtube.com/watch?v=vfrn6_XeewA

Slenderman VS Jeff the Killer. La Batalla Final de Rap (Especial Halloween)

<https://www.youtube.com/watch?v=JgnbLjeksjM>

Freddy Fazbear vs. Slenderman - Video Game Rap Battle

<https://www.youtube.com/watch?v=fedHd0BBFco>

Arte e publicidade em convergência na era da comunicação digital

Bruna Berger¹

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Resumo

A arte do século XXI faz parte da indústria global da cultura visual e digital, portanto o que encontramos é uma confluência dos meios de comunicação, da tecnologia e da arte, promovendo o debate e o questionamento não só da natureza da arte, como da ciência da comunicação e das tecnologias. Dentro deste grande campo de estudo que é a comunicação, percebemos que muitas vezes a arte apropria-se de elementos da publicidade, permitindo um retorno da condição da arte enquanto mercadoria. Encontramos obras no mundo da arte que imitam os métodos tradicionais dos meios de comunicação, principalmente os da publicidade, para questionar as práticas comerciais do sistema publicitário e, por outro lado, para questionar o próprio sistema da arte. Assim, refletir sobre a imensa ambiguidade que habita as relações entre esses domínios, é um desafio que este texto se propõe, a partir de reflexões teóricas e de análises de obras de artistas contemporâneos, tais como Antoni Muntadas, Barbara Kruger e Felix González-Torres.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Comunicação; Publicidade; Tecnologia digital; Convergência.

Vivemos num momento permeado pela revolução da informática e da sua confluência com os meios de comunicação, uma era não apenas da reprodução, mas uma era do digital. Neste contexto, percebemos cada vez mais uma convergência entre a arte e a comunicação, domínios estes que devem ser compreendidos para além dos seus significados parciais. Entendemos que precisamos nos distanciar de uma visão limitadora que percebe a arte como uma prática absolutamente autônoma e alheia aos interesses comerciais e, por outro lado, a comunicação como um meio de massa e estereotipado. Portanto, faz-se pertinente estudar as relações entre a arte e a comunicação na contemporaneidade, compreendendo, aliás, que a arte é também comunicação.

Considerando que a arte utiliza das tecnologias disponíveis ao seu tempo, a relação da arte contemporânea com as novas tecnologias está, muitas vezes, associada aos processos e características dos meios de comunicação. Entendemos que a arte, a sua criação, recepção e percepção, assim como tantos outros conceitos que lhes são próprios, estão em transformação e já não podem mais ser entendidos pela compreensão que se tinha com as *fine arts*, sendo possível buscar na comunicação um estudo sobre as relações que com ela se aplicam. Em um tempo em que, no contexto contemporâneo, a arte e a não arte se entrecruzam sem cessar, é também a partir desta razão que este pensamento se funda. A arte do século XXI faz parte dessa indústria global da cultura visual e digital, portanto o que encontramos é uma confluência dos meios de comunicação, da tecnologia e da arte a favor da criatividade e de novas possibilidades conceituais em suas práticas, promovendo o debate e o questionamento não só da natureza da arte, como da comunicação e das tecnologias.

Dentro deste grande campo de estudo que é a comunicação, percebemos que muitas vezes a arte apropria-se de elementos da publicidade, permitindo um retorno da condição da arte enquanto mercadoria.

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (PPGART - UFSM). E-mail: berger.bruna@gmail.com

Encontramos obras no mundo da arte que imitam os métodos tradicionais dos meios de comunicação, principalmente os da publicidade, para questionar as práticas comerciais desse sistema e, por outro lado, para questionar o próprio sistema da arte. Já a publicidade estabelece um diálogo recorrente com a arte, sobretudo porque o campo da estética é essencial ao capitalismo. Assim, pensar a arte e as convergências possíveis com a publicidade, isto é, a imensa ambiguidade que habita as relações entre esses domínios, é um desafio que este texto se propõe, a partir de reflexões teóricas e de análises de obras de artistas contemporâneos, tais como Antoni Muntadas, Barbara Kruger e Felix González-Torres.

Para iniciarmos nossa discussão, parece-nos importante lembrar, ainda que de modo breve, os principais acontecimentos da história das tecnologias da comunicação. Já que “a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo” (MACHADO, 2007, p. 9), torna-se imprescindível abordarmos este assunto, especialmente a história da reprodução das imagens, e a história da cultura digital ou cibercultura, devido à convergência das mídias que a constitui.

Primeiramente, no século XV, temos a redescoberta da gravura na Europa, que contribuiu para a ampla difusão do conhecimento científico, cultural, histórico e religioso, por meio da reprodução de imagens que tomou proporções maiores de produção e disseminação com o surgimento do livro impresso. A arte também se beneficiou dela, pois através da gravura, os artistas puderam disseminar a reprodução da sua arte. A seguir, no mesmo século, surge a tipografia, aperfeiçoada por volta dos anos de 1440 por Gutemberg. Este fato foi capaz de multiplicar e tornar mais barata a reprodução de livros, jornais, panfletos e, por fim, revistas. Com isso, o comportamento da sociedade se transformou, aumentando o número de leitores que, conseqüentemente, passaram a consumir cada vez mais livros e jornais.

Poucas décadas após o surgimento da litografia, em 1839, transformando o mundo da reprodução técnica das imagens, confrontando-se com a pintura e colocando a arte em crise, surge a fotografia. Invenção atribuída a Daguerre, em Paris, “com a fotografia, pela primeira vez a mão é dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução da imagem, que agora cabem exclusivamente ao olho que vê por meio da objetiva.” (BENJAMIN, 2012, p. 11). Alguns anos depois, em 1895, os irmãos Lumière inventam o cinema, revolucionando o conceito do registro da imagem, sendo possível, a partir de então, a captura do movimento. O cinema pode ser compreendido como a primeira indústria cultural.

Já em 1900, temos a primeira transmissão de rádio, configurando a revolução da reprodução técnica do som. Nesta mesma época, em 1904, também surge a impressão offset, nos Estados Unidos. Após, em meados da década de 1920, acontecem as primeiras transmissões experimentais da televisão. Pouco tempo depois, surge o primeiro computador eletromecânico em 1936, criado por Konrad Zuse, na Alemanha. Também com objetivos militares, já que o período compreende a Guerra Fria, na década de 1960 surge a Internet. Posteriormente, em meados da década de 1970, os computadores começaram a ter preços mais acessíveis e então as pessoas passaram a ter os seus aparelhos portáteis e pessoais. A partir da década de 1990, houve uma sensível popularização da internet com a criação do *World Wide Web* e, desde então, possibilitou ao usuário a oportunidade de criação, distribuição, recepção e consumo de conteúdo de uma maneira nunca antes vista.

Santaella (2005) classifica todos esses acontecimentos em categorias analíticas, a fim de definir a configuração das culturas humanas em seis grandes eras civilizatórias: a era da comunicação oral, a da comunicação propiciada pelos meios de comunicação de massa, a era da comunicação midiática e a era da comunicação digital. A autora alerta que, “[...] embora as eras sejam sequenciais, o surgimento de uma nova era não leva a anterior e anteriores ao desaparecimento.” (SANTAELLA, 2005, p. 9). Na verdade, tais eras “[...] vão se sobrepondo e se misturando na constituição de uma malha cultural cada vez mais complexa e densa.” (idem, *ibidem*). Estaríamos, então, vivendo a era da comunicação digital, porém com influências de todas as eras anteriores.

Paralelamente a todo esse contexto, observamos que essas mídias da comunicação não conquistaram seus espaços de modo independente. Uma das ferramentas que impulsionaram e expandiram os meios de comunicação, tanto no que diz respeito à possibilidade de barateamento de sua produção e conseqüente difusão em larga escala, foi a publicidade. Quando abrimos um jornal ou uma revista, andamos pelas ruas, va-

mos ao cinema ou abrimos uma página na Internet, já sabemos que em todos esses espaços encontraremos os anúncios publicitários. Como diz Lipovetsky (1989, p. 185), a publicidade delira: “as crianças são loucas por ela, os mais idosos deixaram em surdina os anátemas com que acumulavam ainda há pouco, um número crescente de pessoas tem dela uma imagem antes positiva.”

Para Vestergaard & Shroder (2004, p. 5), a propaganda expandiu-se realmente a partir do século XIX, quando a tecnologia e as técnicas de produção em massa já permitiam às empresas produzir seus produtos com qualidade e preços praticamente equivalentes entre si. Lara nos diz que “[...] é com a inserção de classificados que os editores conseguem viabilizar as edições, ainda caras, e em processos rudimentares” (LARA, 2003, p. 49). Ao mesmo tempo, os jornais e, posteriormente, as revistas, antes se utilizando apenas de textos, passaram a contar também com ilustrações, aproximando os artistas destas mídias. “Muitos ignoram hoje – ou preferem ignorar –, mas toda a imprensa não-governamental é custeada pela publicidade.” (LARA, 2003, p. 49); o que significa dizer os jornais, as revistas, as estações de rádio e a televisão e ainda, a Internet.

Já nos anos 1960, com o surgimento das redes de comunicação, a disponibilidade e dispersão das imagens artísticas se tornaram ainda maiores: com os programas de edição e manipulação de imagens, cada vez mais as áreas do design e da comunicação passaram a utilizar de imagens artísticas em seus trabalhos. (SANTAECLA, 2005, p. 41). Diante deste cenário atual das novas tecnologias que afetou o imaginário social e, conseqüentemente, também a arte, podemos dizer que surge uma nova estética mediada pela tecnologia que se confunde, muitas vezes, com o campo do entretenimento.

Atualmente, no século XXI, vivemos a apoteose da sedução: terminada a era dos reclames, como eram chamados os anúncios publicitários assim que surgiram, a publicidade, hoje, exige-se criativa. Antes, os produtos eram divulgados apenas para informar e explicar suas características, hoje, devido à grande concorrência entre as marcas, para além de persuadir, a publicidade deve ser criativa para diferenciar os produtos e serviços anunciados. A publicidade funciona como “[...] cosmético da comunicação.” (LIPOVETSKY, 2000, p. 9).

Assim, com o mérito de atividade criativa, a publicidade pode ser dita como uma comunicação socialmente legítima que atinge a consagração artística, qual vai nos falar Lipovetsky (1989, p. 185): “[...] a publicidade entra no museu, organizam-se exposições retrospectivas de cartazes, distribuem-se prêmios de qualidade, é vendida em cartões postais” Logo, a publicidade torna-se sinônimo de fazer criativo, em que “cobiça a arte e o cinema, põe-se a sonhar em abarcar a história” (idem, *ibidem*).

Então, estaria a publicidade competindo espaço com a arte? E será mesmo a publicidade uma rival indesejada da arte, simplesmente por ambas disputarem os mesmos espaços e linguagens do modo como nos fala Belting (2006)? Apesar deste pensamento negativo com relação à publicidade, este autor também se mostra apreensivo quanto ao lugar da arte nos dias de hoje: “não se trata de como a arte se comporta diante da cultura de massas, mas se a cultura de massas ainda concede à arte um domínio próprio” (BELTING, 2006, p. 110). Em outras palavras, o autor nos questiona se a arte ainda teria um espaço legítimo na sociedade, diante de tantos produtos culturais e de massa que com ela se relacionam.

Berger (1974) acredita que a publicidade sempre compartilhou de signos em comum com a arte, falando com a mesma voz sobre as mesmas coisas. Lara (2003) considera a arte como uma forma de manifestação humana e a publicidade, uma de suas vertentes. Já Harvey vai mais longe ao considerar a publicidade “a arte oficial do capitalismo”, qual “traz para a arte estratégias publicitárias e introduz a arte nessas mesmas estratégias [...]” (HARVEY, 1999, p. 65). Por outro lado, a arte também introduz as estratégias da publicidade em seu sistema, principalmente utilizando-se dos recursos das mídias, como veremos a seguir.

Para Jimenez (1999, p. 10), a arte é um campo à parte e ambíguo: “Ligada à prática, ela cria objetos palpáveis ou produz manifestações concretas que ocupam um lugar dentro da realidade: presta-se a exposições, em todos os sentidos da palavra.”. Significa também uma maneira de representar o mundo, utilizando símbolos ligados à nossa sensibilidade, à nossa intuição e ao nosso imaginário, sendo esse o seu lado abstrato (idem, *ibidem*). A cada época temos uma definição imprecisa e distinta do que é a arte, para compreendê-la, é preciso mirar os objetos da arte e

seus artistas. Por estar sempre em transformação, a arte é uma atividade que dificilmente pode ser definida².

Do Renascimento a meados dos séculos XIX, as principais artes visuais consideradas belas artes ou *fine arts* da Europa eram a arquitetura, a pintura e a escultura, quais eram apoiadas principalmente por membros importantes da igreja, aristocratas, reis, príncipes e governos nacionais, entre outros. A partir do século XX, com a invenção dos aparelhos técnicos como instrumentos para reprodução das imagens, neste caso especialmente as obras artísticas, a arte parece ter a sua função transformada.

Por outro lado, nesse contexto surge a discussão sobre a autonomia na arte: qual a relação da autonomia com a arte e em que momentos essa relação se altera? Segundo Cometti, “[...] a arte adquiriu uma *posición* autônoma na história”, contudo “*no funciona* de maneira autônoma. Na experiência, essa autonomia se anula, tanto do ponto de vista da *producción* como da *recepción*.” (COMETTI, 2012, p. 84, grifos do autor). Em outras palavras, o autor quer nos dizer que a arte só está aparentemente desconectada da vida, pois a arte faz parte do mercado cultural, ainda que o valor de autonomia preserve-se conectado à arte³.

Assim, a arte acaba por condensar-se a outros produtos da indústria cultural, isto é, “[...] experimenta una ósmosis total con *el diseno, la publicidad y los medios de comunicación*, las tres grandes vías de experiencia estética resultantes de la expansión de la tecnología, que configuran en todos sus planos la vida cotidiana em las sociedades de masas.” (JIMÉNEZ, 2002, p. 34, grifos do autor). Portanto, pode-se entender que, desde a invenção da gravura e, posteriormente, da fotografia, a arte está cada vez mais convergindo com os meios de comunicação e disputando os mesmos espaços de exposição.

Ao mesmo tempo em que a fotografia e o cinema permitiram a reprodução das imagens, Cauquelin (2005) nos mostra que os objetos da arte e da não arte passaram a compartilhar os mesmos espaços do cotidiano. Este é outro grande marco da história da arte, aos olhos de muitos teóricos, inaugurado pelo artista Marcel Duchamp, no ano de 1917, com *A fonte*. Outro movimento que contribuiu para que a arte se tornasse mais próxima da banalidade do cotidiano, principalmente a partir dos anos de 1960, foi a *pop art*. Este foi um momento em que se rompeu a hegemonia do expressionismo abstrato e “suas pretensiosas imagens de culto de massas estavam atraindo todo um público novo para uma arte que parecia imediatamente compreensível e altamente divertida.” (TOMKINS, 2009, p. 93).

Os artistas da *pop art* Richard Hamilton e Lawrence Alloway, por exemplo, desejavam “[...] fundir as *fine arts* com a *popular culture* [...]” (BELTING, 2006, p. 108) criando uma nova estética na arte, baseada na percepção cotidiana, incluindo aí a utilização dos anúncios publicitários cada vez mais populares da época. Pensando assim, será que, a partir da reprodutibilidade técnica da imagem, a arte passou a ter o desejo de ser tão popular ou empática quanto os anúncios publicitários e tantas outras imagens a que o público já está acostumado a ver no cotidiano?

Sabemos que Andy Warhol, um dos principais artistas da *pop art*, satirizou não só o mercado de consumo como também o mercado da arte, levantando a questão sobre a sua pureza, o seu valor simbólico e mesmo quanto ao seu significado. Para Cauquelin (2005, p. 108) “[...] teria havido três Warhol: o primeiro, simples desenhista de publicidade; o segundo, artista pop reconhecido; o terceiro, empreendedor de negócios.”. Outra reflexão que o artista nos instigou foi quanto à questão da reprodutibilidade técnica da obra de arte, pois a partir do momento em que este artista produziu a sua arte em série, tal objeto poderia ser comparado aos produtos industrializados do mercado de consumo.

A partir dessas criações do mundo da arte – tanto os *ready-mades*, quanto as obras da *pop art* – pode-se perceber que o significado do gosto e a estética na arte se transformaram, dando lugar a uma valorização da experiência estética para além do simples ver, no sentido da contemplação da obra de arte. Também se questiona o que pode haver de valor a estes objetos para que sejam entendidos como arte, assim como se discute

2. “Comencemos por observar que, aunque es habitual creer que “sabemos” lo que es “arte”, la verdad es que lo que se ha entendido por “arte” a lo largo de la historia de nuestra cultura, y sobre todo su intencionalidad y sus límites, son algo sumamente cambiante. Cada época, cada situación, específica de cultura, ha entendido como “arte” cosas muy diversas.” (JIMÉNEZ, 2002, p. 43).

3. “[...] a arte, as obras ainda têm em si algumas realidades, vindas de suas qualidades próprias e que podem ser julgadas como tais – uma espécie de autonomia –, ou são apenas tributárias da imagem que a comunicação pode fazer circular? [...] A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.” (CAUQUELIN, 2005, p. 81).

de que modo ocorre essa legitimação de objetos comuns que passam a serem considerados objetos artísticos. Passou-se a questionar o que é a arte e ao mesmo tempo entendemos que “não existe mais uma forma especial que determine como devem ser as obras de arte” (DANTO, 2006, p. 52).

A utilização das técnicas e tecnologias da comunicação é uma característica da arte contemporânea. Segundo Jiménez (2002, p. 35), a arte sempre foi objeto de desejo e de possessão, porém essa possessão estava ao alcance apenas de uma parcela pequena de pessoas poderosas, incluindo o poder público. “Pero ahora la reproducción pone al alcance de cualquiera la imagen de las obras, y con ello convierte el arte, así como todos los bienes de cultura en general, en objeto de consumo masivo.” (idem, ibidem).

Com isso, a arte torna-se parte da cadeia generalizada de consumo, o que é uma característica das sociedades de massa (JIMÉNEZ, 2002). Consequentemente, ainda que em muitos momentos a arte questione e critique esse sistema, de modo talvez controverso, ela também passa a adotar suas técnicas e estratégias⁴. No contexto das tecnologias digitais, estamos diante de uma convergência entre as artes e outras ciências, da comunicação, da engenharia da programação, entre outras.

“O que agora vemos na tela mosaicada é a paisagem da própria mídia, ou seja, imagens que têm por referência outras imagens, ou então imagens que remetem continuamente ao seu próprio processo de fabricação e produção de sentidos” (MACHADO, 1996, p. 54). Muitos artistas exploram esta apropriação e resignificação de imagens, a exemplo de Muntadas que cria as suas obras a partir de imagens já existentes na mídia, provocando também o debate sobre a saturação e a onipresença das imagens no mundo. Outros exemplos são Kruger, que cria suas imagens contagiadas pela estética e linguagens publicitárias, e González-Torres, que utiliza dos suportes da comunicação para tornar visível a sua arte, como veremos a seguir.

Muntadas, artista catalão com mais de 40 anos de carreira, trabalha com diferentes linguagens, meios e suportes, como a fotografia, o vídeo, a publicidade, a internet, além de instalações e intervenções urbanas. É graduado em arquitetura e faz parte da geração de artistas que explora o poder social e político da cultura e dos meios de comunicação de massa. O próprio artista se define como um tradutor de imagens do mundo contemporâneo. Conforme nos diz Machado (2007), Muntadas parece ter absorvido a ideia de incorporação das mídias à arte e da arte ao cotidiano de um modo bastante incisivo. O artista comenta que: “A arte não se iguala à vida, mas a arte influencia a vida e a vida influencia a arte.”. Assim, por que a arte não poderia, ao invés de estar nas galerias e museus, estampar um outdoor de uma avenida movimentada em meio a outros elementos urbanos?

*This is not an advertisement*⁵ (figura 1) é uma obra veiculada em um outdoor digital localizado na área de Times Square, em Nova Iorque, no ano de 1985 e patrocinada pelo Fundo de Arte Pública. Além do texto *This is not an advertisement*, apareciam também as palavras: *subliminal, speed, fragmentation*, a cada vinte minutos em meio a anúncios. Torna-se evidente a influência da sua formação como arquiteto em seu trabalho, uma vez que a paisagem urbana é preocupação e tema recorrente em seus projetos. Muntadas trabalha, portanto, com a utilização de espaços não institucionais no mundo da arte, neste caso, um espaço que parece ter sido escolhido não por acaso. A Times Square⁶ é uma área localizada na confluência de duas grandes avenidas de Nova Iorque, com inúmeros cruzamentos de vias públicas, possui uma das maiores concentrações da indústria do entretenimento no mundo. Trata-se de uma área, sobretudo comercial, com uma abundância de fachadas e letreiros luminosos, que são atração aos turistas. Além disso, abriga lojas de famosas marcas internacionais e grandes estúdios da rede de televisão, como a ABC, MTV e Virgin Records.

À mesma época da obra de Muntadas, a artista Barbara Kruger também já trabalhava com o suporte do outdoor em suas obras. Em 1990, com o apoio da Wexner Center for the Arts, Kruger expôs sua obra da série

4. “Esto explica que, en mayor o menor medida, el arte adopte algunas de las estrategias de la cadena de comunicación y consumo: ha de hacerse notar, llamar la atención. Y cuando las estrategias de la publicidad, de los medios y de la industria del entretenimiento en todas sus vertientes, son tan intensas y sofisticadas, el arte recurre no sólo a lo sutil, sino a veces también a lo escandaloso, utilizando por contaminación prácticas y procedimientos directamente tomados de esas estrategias.” (JIMÉNEZ, 2002, p. 36).

5. Tradução livre: isto não é uma publicidade ou isto não é um anúncio.

6. Conhecida em português como a Praça do Tempo.



Figura 1: This is not an advertisement, 1985, 5:05 min, color, sound.



Figura 2: Untitled (*Your Body is a Battleground*), Barbara Kruger, 1990.

*Your Body is a Battleground*⁷ (figura 2) em um outdoor na cidade de Columbus, em Ohio, para a exposição *News Works for New Spaces: Into the Nineties*. Neste trabalho, a artista reflete a sua preocupação sobre o corpo feminino e sobre a legalização do aborto. Kruger nasceu em Nova Jersey, em 1945, e iniciou sua carreira como designer. A artista trabalha com temas políticos, feministas e de reflexão sobre a cultura capitalista, tendo como ponto comum a todos os temas a semelhança com a linguagem da publicidade.

Assim como Muntadas, Kruger também explora locais não oficiais no mundo da arte. Além do outdoor, sua arte é apresentada em pôsteres, camisetas, estações de trem, paradas de ônibus, parques, edifícios, e ou-

7. Tradução livre: Seu corpo é um campo de batalha.

tros espaços públicos. Para tanto, utiliza-se de colagens fotográficas oriundas de jornais, revistas, televisão, entre outros meios, geralmente em preto e branco, resignificando-as ao sobrepor a elas frases de impacto, semelhante a slogans publicitários. Esses sempre produzidos com a mesma tipografia⁸, escrita em branco sobre um fundo vermelho, configurando em uma verdadeira assinatura do seu estilo. *You, your e I* são pronomes frequentes em seu trabalho, revelando, mais uma vez, uma linguagem recorrente na publicidade, ou seja, o discurso retórico. Seu trabalho, em geral, aproxima-se dos anúncios publicitários e das campanhas de propaganda de cunho político⁹.

Outra obra contemporânea às apresentadas anteriormente que utiliza o suporte outdoor é *Sem título*, do artista cubano Felix González-Torres (figura 3), parte de um projeto de arte pública patrocinado pelo Museu de Arte Moderna (MoMA), apresentada em vinte e quatro locações de Nova Iorque, entre maio e junho de 1992¹⁰. O trabalho é uma das tantas homenagens realizadas pelo artista ao seu companheiro Ross Laycock, que morreu vítima da AIDS em 1991. Gonzalez-Torres também era soropositivo e morreu em 1996 em decorrência da doença. Com essa obra, o artista trata não só de sua intimidade, como também de temas de importâncias social e político, muitas vezes tidos como tabu, como o sexo, o homossexualismo, a AIDS e a morte.



Figura 3: *Untitled*, 1991, Billboard, Installation view of Felix Gonzalez-Torres.

A artista Tammy Rae Carland conta que essa foi a primeira obra de González-Torres vista por ela: “Eu nem tinha certeza de que aquilo era mesmo arte.” (THORNTON, 2015, p. 84). Para Gibbons (2015), o trabalho de González-Torres trabalha em dois níveis, o pessoal e o político e, por aludir ao tema da política sexual da AIDS, suas condições de produção e recepção, o trabalho também poderia ser classificado como uma arte ativista¹¹. “In exposing the private to the public as he did with this particular billboard, Gonzalez-Torres gave voice to a marginalised and stigmatised social group by calling attention to contradictory attitudes [...]” (GIBBONS, 2015, p. 92).

Relacionando os trabalhos apresentados, percebem-se evidentemente algumas diferenças entre elas. A imagem estampada no outdoor de González-Torres é uma fotografia de sua autoria, retrata, em preto e branco, a sua própria cama, os lençóis amarrotados e os travesseiros que o artista compartilhou com seu companheiro, portanto não é uma imagem reapropriada da mídia, tal como o fez Kruger. Além disso, González-Torres não

8. “Kruger has also repeatedly employed straight-speaking modernist typefaces such as Futura or Helvetica Bold, which has been termed, ‘the signature typeface of post-industrial capitalism’, providing another indication of her origins as a graphic designer as well as another link with modernism.” (GIBBONS, 2005, p. 42).

9. “As Kruger herself readily admits, a major factor in her engagement with the forms of advertising and the mass media is the training she received and the work that she subsequently did as a graphic designer. When, after some ten years of billboard production, she was asked by Karrie Jacobs in an interview for *Eye* in 1991 whether she still felt as if she was doing design or advertising, she expressed a preference to be seen as ‘someone who works with pictures and words.’” (GIBBONS, 2005, p. 40).

10. Existe até mesmo um mapa em que é possível visualizar todos os pontos onde a obra do artista foi colocada, desta vez em Princeton, na Princeton University Art Museum, entre janeiro e dezembro de 2010, qual está disponível neste endereço: artmuseum.princeton.edu/files/puam_fgt_onepage_new11242013.pdf

11. González-Torres definiu a arte ativista como: “A type of art that has a preoccupation with giving different voices a chance to be heard and valued; a type of art that is concerned with trying to make this place a better context for the larger group.” (GIBBONS, 2015, p. 92).

utiliza de elementos próprios do universo publicitário em seu trabalho, como o fizeram Muntadas e Kruger, ao utilizarem imagens da mídia e elementos textuais.

De todo modo, em todos os casos os artistas acabaram por expandir as fronteiras da arte, estreitando relações com a comunicação e a publicidade. A utilização de tecnologias também é explícita, seja por meio da fotografia (González-Torres), pela apropriação de imagens da mídia (Kruger), pela impressão das imagens em offset (González-Torres e Kruger) ou pela utilização de painel eletrônico (Muntadas). O suporte utilizado também é um elemento que traz semelhança e, de certa forma, une os trabalhos dos três artistas, comportando-se como um meio expansivo das suas produções, por atingir um público maior e diferente daquele dos museus e galerias, isto é, dos espaços legítimos e oficiais da arte. O seu confronto com as imagens de massa e, conseqüentemente, a repercussão dos trabalhos em um território não usual, também são pontos em comum.

Para além das obras compartilharem do espaço público, elas também utilizam um espaço que é comercializado, isto é, um espaço pago, geralmente mensalmente, e que veicula diferentes anúncios, os quais por sua vez vendem outros produtos, serviços e ideologias. Jimenez (2003) lembra que a arte contemporânea é uma arte que se dilui na vida banal e cotidiana, de modo a criar reações instantâneas e de experiência com o público. Com tais ações, a arte contemporânea cria um argumento pertinente e condena algumas notabilidades artísticas que se voltam para um caráter mais elitista.

Assim, tais espaços que apresentam as obras de Kruger e González-Torres, e, sobretudo a obra de Muntadas, não carregaria em si também um caráter elitista, já que o valor pago para os espaços devem ter custado uma fortuna aos seus patrocinadores? Por outro lado, caso as obras fossem expostas em pontos não tão movimentados, ou mesmo em um museu ou uma galeria de arte, teriam causado o mesmo impacto? A arte nos outdoors acaba por encontrar um público diferente daquele que vivencia os circuitos das artes, portanto, parece admitir ser uma arte mais democrática. Os artistas estariam, então, aproximando à arte das massas e diluindo ou destacando as suas mensagens em meio a tantas outras das mídias, já que tais obras dividem os mesmos espaços que as imagens midiáticas.

Por outro lado, as obras de Muntadas e Kruger, por utilizarem de estratégias semelhantes às utilizadas pela publicidade, com uma chamada de impacto que possa ser lida rapidamente¹² e uma imagem ilustrativa, em meio a tantos outros anúncios, fazem com que sua mensagem se misture às outras. Saber se o público espectador identificar a imagem do outdoor como uma imagem não vinculada a nenhuma intenção comercial apenas através da análise do seu conteúdo? Ou ainda, a intenção do artista estaria sendo transmitida? Rancière (2012) aponta existir uma suposta característica de o artista não desejar instruir o espectador, mas apenas despertar uma forma de consciência, uma “energia para a ação”. Existiria uma distância entre a ideia do artista e a compreensão do espectador. Assim, esse aparente vácuo entre o artista e o espectador é que configuraria um possível desinteresse ou repulsa do público pela arte contemporânea, tal qual nos fala Jimenez (2003)?

Em compensação, Rancière (2012, p. 21) afirma que o espectador anônimo seria capaz de se tornar igual a qualquer outro: “essa capacidade é exercida através de distâncias irreduzíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações”. Para o autor, é nessa capacidade ou poder de associar e dissociar que estaria a emancipação do espectador. Não somos espectadores passivos que precisamos agir, porém atores da nossa própria história, capazes de aprender e ensinar, agir e conhecer, de acordo com o pensador. Pensando assim, será que a questão sobre a confusão “isto é arte ou é publicidade?” poderia não ser importante aos artistas, mas apenas que sua mensagem fosse compreendida pelo público? Na verdade, a confusão instalada sobre “isso é arte ou não é arte” pode até mesmo ser uma ação proposital dos artistas. Por outro lado, estariam os artistas constringendo o espectador da sua suposta situação de ignorância, isto é, estariam a tratar o espectador como um sujeito alheio ao poder que as imagens das mídias têm sobre nós, como insinua Rancière (2012)?

Cabe pensar também na temporalidade das obras aqui apresentadas. Sabemos que as obras permaneceram expostas nos outdoors por um determinado período de tempo e terminaram, dando lugar novamente

12. Diz-se que o máximo de palavras que um transeunte consegue assimilar em um outdoor são oito, por exemplo, sendo uma estratégia que Muntadas e Kruger utilizam.

aos anúncios, restando apenas os seus registros fotográficos. Assim, tais obras parecem empregar a noção de efemeridade que comporta também as mensagens publicitárias, quais estão sempre sendo reinventadas. O consumo de tais obras também é efêmero e instantâneo. Porém, a diferença talvez esteja no fato de que os trabalhos ainda podem ser reapresentados novamente em galerias e museus de arte.

This is not an advertisement, de Muntadas, parece rememorar a obra do surrealista René Magritte: *La trahison des images* (1929)¹³, em que diz *Ceci n'est pas une pipe*¹⁴. Ou seja, trata-se de um paradoxo: ao mesmo tempo em que o artista se utiliza de um suporte publicitário em um meio urbano, apresentando uma frase que remete também ao mundo da publicidade, ele nega que tal mensagem seja um anúncio. Nega-se a imagem do anúncio subvertendo-se o sentido do anúncio em si: o suporte apenas anuncia que ali não anuncia nada. Trata-se de uma metalinguagem, a mensagem se apresenta num suporte que, a priori, é destinado a um único fim: a publicidade. No entanto, sua finalidade é interrompida e, mais do que isso, anunciada e criticada.

Neste caso surge o que parece ser uma contradição: criticam-se os meios de comunicação, as imagens veiculadas massivamente, no entanto, tanto Muntadas quanto Kruger utilizam de uma linguagem semelhante àquela utilizada pelos meios de comunicação e pela publicidade, além de utilizarem os mesmos suportes dos meios de comunicação. Por outro lado, ambos os artistas também parece colocar em questão a essência da obra de arte contemporânea e suas relações com a lógica e as estratégias comerciais. Parecem dizer que a arte também merece um espaço em meio ao mundo banal das publicidades e ao mesmo tempo escracham aos olhos do público que a arte também faz parte do mercado de consumo, afinal, pagou-se para que as obras fossem exibidas em seus espaços.

Muntadas diz que não inventa nada, que o seu trabalho é apenas uma análise sobre os fenômenos contemporâneos, por isso reutiliza muitas imagens já criadas e amplamente reproduzidas, não se preocupando muito em produzir novas imagens. A questão que ele coloca é mais ou menos esta: por que contribuir com mais imagens se as que já temos são suficientemente complexas para modificá-las e vê-las de outra maneira? Kruger parece realizar a sua obra do mesmo modo. Portanto, ambos os artistas se apropriam e reutilizam imagens que são veiculadas por meio das tecnologias comunicacionais, isto é, a televisão, a internet, o vídeo, os jornais, as revistas, etc., o que torna os seus trabalhos um híbrido da contemporaneidade.

Assim, percebemos que não há mídias privilegiadas para as artes. Especialmente para André Rouillé, a "forma-publicidade" é encontrada em obras explicitamente críticas: "Hans Haacke retoma, por sua conta, as mais experimentadas técnicas publicitárias para denunciar os conluíus de interesses entre grandes empresas mecenas da arte e as ditaduras." (ROUILLÉ, 2009, p. 435). Kruger é lembrada pelo autor, uma vez que ela "(...) se apossa da retórica publicitária para eliminar os estereótipos da mulher enquanto vetor de normas sociais, de submissão, de poder." (idem, p. 453).

Conforme nos diz Machado (2007, p. 22), "É difícil imaginar que um artista sintonizado com o seu tempo não se sinta forçado a se posicionar com relação a isso tudo e a se perguntar que papel significativa a arte pode ainda desempenhar nesse contexto.". Assim, tanto Muntadas quanto Kruger parecem ser justamente esse tipo de artista preocupado em analisar e desmontar os mecanismos ocultos da linguagem dos meios de comunicação de massa, tornando visíveis certas configurações nem sempre aparentes das mídias. Ao fazer isso, acabam por confundir e realizar uma intersecção ou convergência entre as artes e o universo dos meios de comunicação.

Ao discutir e se utilizar de recursos próprios dos meios de comunicação, os artistas parecem discutir a própria natureza da arte, que passa a se confundir com a mídia e suas tecnologias, pois se utilizam dos mesmos processos, estratégias e estética. Por fim, podemos dizer que, ao desconstruir as mensagens dos meios de comunicação ou mesmo utilizar-se de um meio de comunicação, os artistas parecem estar a construir uma nova linguagem no campo artístico a ampliar o lugar social da arte. As suas reflexões sobre os processos da informação repercutidos por meio das tecnologias comunicacionais são também uma reflexão sobre o próprio sistema artístico.

13. A traição das imagens.

14. Isto não é um cachimbo.

Referências

- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam; SCHÖTTKER, Detlev. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 1. ed.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.
- COMETTI, Jean-Pierre. As falsas sugestões de autonomia artística, as experiências das vanguardas, a arte e a cultura. In: **Interloquções**: estética, produto e crítica de arte. VINHOSA, Luciano e D'ANGELO, Martha. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- GIBBONS, Joan. **Art & Advertising**. New York: I.B. Tauris, 2005.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 8.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.
- _____. Pós-modernidade, filosofia analítica e tradição europeia. In: ZIELINSKY, Mônica. **Fronteiras**: arte, críticas e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003 (p. 55-88).
- JIMÉNEZ, José. **Teoría del arte**. Madrid: Editorial Tecnos, 2002.
- LARA, Milton. Publicidade e Arte. In: **Publicidade e Cia**. CONTRERA, M.S. e HATTORI, O. T. org. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Sedução, publicidade e pós-modernidade. **Revista FAMECOS**: Porto Alegre, nº 12, junho de 2000.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** Coleção Questões fundamentais da comunicação. São Paulo: Paulus, 2005. 1. ed.

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

TOMKINS, Calvin. **As vidas dos artistas**. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

VESTERGAARD, T; SCHRØDER, K. C. **A linguagem da propaganda**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Imagem e fisiculturismo

Camila Ribeiro de Almeida Rezende¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Por intermédio dos escritores Nathalie Gassel e Yukio Mishima, que utilizaram a proposta do fisiculturismo para construir um corpo “obra de arte”, pretende-se analisar a concepção de culto ao corpo considerando a subjetividade e as formas artísticas nele contidas. Tal abordagem permite um viés de discussão segundo o qual o tratamento dado ao corpo expresse a relação artista/obra em um mesmo ser. Encontramos nos discursos dos dois escritores percepções de corpos que são, ao mesmo tempo, materializações dos domínios ideológico e subjetivo. Caracterizando o corpo fisiculturista como um espaço a ser ocupado, onde a docilidade constrói um corpo que se confronta e se extrapola, encarnando a subjetividade. Assim como existe a possibilidade de outra concepção desses corpos, há também a possibilidade de outra função e concepção das imagens geradas por eles. O viés analítico proposto não é apenas de um corpo buscando prazer em sua autoimagem (narcisismo), mas de um escultor analisando a própria obra. O artigo pretende abordar essa perspectiva conjugando os discursos dos escritores fisiculturistas com autores das áreas de filosofia, sociologia e antropologia que refletem acerca da fotografia, buscando ampliar a interpretação da construção da imagem no fisiculturismo por intermédio da pose.

Palavra-chave: Corpo; Fisiculturismo; Escultura; Pose; Fotografia.

Introdução

Diversos fatores socioculturais influenciam as relações com o corpo na atualidade conduzindo homens e mulheres a apresentarem um conjunto de preocupações e insatisfações com a imagem corporal, induzindo-os a se exercitar, a cuidar de seus corpos, e direcionando-os a desejos, hábitos e cuidados com a aparência (BLOWERS et al., 2003; POPE Jr, PHILLIPS & OLIVARDIA, 2000). A moral da boa forma se impõe, e o espetáculo do músculo que foi tão ostentado pela indústria cinematográfica americana dos anos de 1980, pelos seus ícones Arnold Schwarzeneger e Sylvester Stallone, rompe as telas e os espaços circunscritos do cinema. O estigma, e podemos dizer até mesmo o desprezo, que envolvia a cultura do músculo, transforma-se em uma espécie de culto, que reina sem distinção entre homens e mulheres (COURTINE, 1995). O antropólogo brasileiro César Sabino², que estuda a construção social do corpo, explica que para haver a compreensão do processo de adoração à forma presente na contemporaneidade, se faz necessário examinar a trama das relações sociais e simbólicas tecidas no interior e ao redor das salas de exercícios de hipertrofia muscular.

Desta forma, a musculação enquanto instituição – e, portanto enquanto elemento que extrapola, e muito, a dimensão apenas biológica – é uma das oficinas na qual são forjados corpos. O local onde são elaboradas, experimentadas e sistematizadas as habilidades técnicas que permitem construir e conformar este material feito de sangue, músculos e desejos. (SABINO, 2004, p. 23)

1. Mestranda em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bacharel em Artes e Design pela mesma instituição, com intercâmbio acadêmico em Belas Artes na Universidade do Porto, Portugal. E-mail: camilararezende@gmail.com

2. Tese de doutorado: O Peso da Forma. Cotidiano e Uso de Drogas entre Fisiculturistas. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGSA, 2004.

Percebemos na atualidade um culto ao corpo pulsante reproduzido pela mídia, moda e sociedade. Mas na maioria das vezes ocorre uma generalização das práticas que produzem esse corpo, englobando praticantes de musculação e fisiculturistas em um mesmo grupo de produção. Mesmo que a separação entre eles pareça tênue, existe uma diferença: o praticante de musculação é aquele que frequenta cotidianamente a academia de musculação a fim de modelar o corpo, e, sua estética corporal se enquadra nos parâmetros de beleza disseminados pela mídia. E, de acordo com Sabino, os fisiculturistas podem ser denominados como:

(...) não apenas os frequentadores de academias de musculação e fitness, em geral, mas indivíduos que se destacam do resto dos frequentadores por dedicar grande parte do seu tempo desenvolvendo massa muscular muito acima da média, além de participarem, mas não necessariamente, de campeonatos ou competições de bodybuilding. Sendo tal grupo o maior representante de aficionados pelo desenvolvimento muscular, tendo a forma física como, se não a maior, a principal preocupação de suas vidas (...)
(SABINO, 2004, p.10-11).

Portanto, o foco de análise do artigo são os fisiculturistas, que representam o ápice do cultivo ao corpo. Os gestos sistemáticos desses indivíduos, como olhar-se constantemente ao espelho e fabricar poses que valorizem seus corpos, passa ser algo do conhecimento comum que não é analisado junto ao contexto simbólico no qual se inserem. Antes desses gestos serem simploriamente julgados como o produto da exibição do ego, pela leitura imagética inerente, é necessário um entendimento maior de toda a sua causa, função e finalidade. O viés analítico proposto, não é apenas de um corpo buscando prazer em sua autoimagem (narcisismo), mas de um escultor analisando a própria obra. Aprofundando nos possíveis significados intrínsecos dessas imagens, o artigo pretende expandir a percepção acerca da pose e da fotografia deste meio.

No âmbito do fisiculturismo encontramos dois escritores Yukio Mishima (figura 01) e Nathalie Gassel (figura 02), que usaram da proposta do esporte para construir um corpo obra de arte, onde o atleta é artista e obra ao mesmo tempo. O discurso desses dois atletas/escritores permite uma aproximação entre o corpo no fisiculturismo e o corpo na arte. Através dessa proximidade será possível analisar a produção de imagem corporal neste meio traçando um paralelo com as concepções de fotografia e pose para autores como Barthes, Flusser e Jeudy.

Yukio Mishima e Nathalie Gassel

Yukio Mishima, pseudônimo de Hiraoka Kimitake (1925-1970), foi um novelista e dramaturgo japonês que propôs transpor corporalmente a beleza que exprimia nas palavras através do fisiculturismo. Buscou em seu corpo um lugar a ser ocupado, construindo-o como uma moradia. Em seu livro intitulado *Sol e Aço* encontramos inúmeras passagens onde o artista descreve como se deu o processo de construção corporal:

O “eu” com o qual vou me ocupar não vai ser o “eu” que só se refere estritamente a mim mesmo, mas uma outra coisa, um certo resíduo, que permanece depois que todas as outras palavras que lancei já voltaram para mim, alguma coisa que nem retorna e nem tem nada a ver com o que já passou. Meditando sobre a natureza desse “eu”, fui levado à conclusão de que o “eu” em questão coincidia exatamente com o espaço físico que ocupava. O que eu procurava em suma era uma linguagem do corpo (...). Um dia me ocorreu cultivar o meu pomar devotadamente. Para isso, usei sol e aço. Luz do sol sem cessar e objetos feitos de aço se tornaram os elementos fundamentais da minha atividade agrícola. Pouco a pouco, o pomar veio a dar frutos e o corpo veio a ocupar boa parte do meu pensamento. (MISHIMA, 1985, p. 7-8).

O antropólogo francês Stéphane Malysse, estuda o caso de outra escritora que faz uso do fisiculturismo como processo artístico, a belga Nathalie Gassel (1964). Malysse, após pesquisar sobre o culto ao corpo no Rio de Janeiro, propõe-se a praticar musculação para comparar suas visões e ideias de antropólogo observador e antropólogo praticante do processo. Nas palavras do antropólogo, em seu diário acadêmico, percebemos a importância de Gassel para sua pesquisa:

Nathalie Gassel é uma mulher, ainda jovem, que nega seu corpo e questiona sua feminilidade. Uma mulher que, num arroubo de divindade, pratica a musculação para forjar um corpo de atleta e estabelecer para si mesma uma nova identidade sexual: uma mulher viril. Nascida em Bruxelas, em 1964, é fisiculturista e ex-campeã de boxe tailandês. Sem saber que ela se tornaria minha musa muscular, meu alter ego trans-gênero, como ela mesma se define, eu me dei conta de que ela havia se transformado na minha melhor informante ao reler e analisar seu ensaio corporal "A construção de um corpo pornográfico", e ao iniciar a troca de e-mails com ela. Nathalie Gassel tornou-se meu modelo, encarnando pessoalmente os conceitos antropológicos e as tensões presentes nesta nova pesquisa empírica sobre a construção do corpo e do gênero. Nós nos tornamos quase um casal acadêmico, pesquisador/deformando-se e a pesquisada/deformada. (MALYSSE, 2008, p.3).

Nos escritos de Gassel, há um potente discurso sobre o corpo construído através do fisiculturismo de uma forma pouco analisada: um corpo que abrange uma dimensão conceitual e artística. A fala de Gassel assume importante papel para essa conexão:

Corpo-objeto, mostrado e visto sob todos os ângulos, exibição, superfície de prazer e de desejo... Uma anatomia hipersensível por sua vontade de virulência, de perenidade, de artifícios. Uma morfologia de arte, um corpo obra-prima, vibrante e luzidio de todos os lugares, de todos os laços de seu desejo em que a vontade do colossal ocupa o primeiro lugar... Carne e sangue, fantasmas e valorização de si, projetados juntos no desejo, a fim de se apropriar de seus clichês. (GASSEL, 2005, p. 55)

Encontramos nos discursos dos dois escritores percepções de corpos que são, ao mesmo tempo, materializações dos domínios ideológico e subjetivo. Caracterizando o corpo fisiculturista como um espaço a ser ocupado, onde a docilidade constrói um corpo que se confronta e se extrapola, encarnando a subjetividade.

Torna-se possível discutir esse corpo através de um entendimento artístico/escultórico, a partir da fala de Gassel, pois a artista articula essa linha de pensamento intensificando esse pensar escultórico: "Tudo acontece no nível das sensações, da eficácia e de uma nova sensualidade, o corpo ocupa um lugar importante, apresenta-se sob formas duras, esculpidas com um cinzel; uma carne condensada sobre si mesma, tensa e firme, poderosa na sua figura" (2005, p. 51). Gassel incessantemente construía o corpo, escrevia e documentava toda sua percepção e experiência acerca da corporeidade que vivia com o esporte. Em seu discurso e em seus livros é possível se aprofundar nas ligações entre o corpo fisiculturista e a arte.

Podemos dizer que o corpo existe e torna a escultura possível e, ao mesmo tempo, ela torna possível o corpo. O indivíduo inscreve a escultura em si mesmo para torná-la viva, é a expressão das experiências vividas, a explicitação latente das práticas diárias na carne. Sua vida é a modelagem corporal e sua corporeidade modelada é o reflexo de sua vida.

Não é um corpo escravo. Não se trata da competência para realizar tarefas, para servir, mas de como conduzir a vida e a si mesmo, uma força particular, pessoal, não funcional, uma presença fulgurante do ego (GASSEL, 2005, p.53).

O corpo e a pose no fisiculturismo

Como aponta Sabino, o fisiculturista é uma construção identitária diretamente relacionada à dimensão visual das interações sociais. Ele possui uma necessidade de superexposição que é exemplificada pelos campeonatos de fisiculturismo, onde o atleta deve mostrar cada fibra muscular, como uma dissecação em vida. “Mostrar, expor as entranhas musculares, exhibir, alardear, ser notado, não apenas ostentando os adereços que compõem a sociedade de consumo, mas sendo dela o próprio adereço(...)”. (SABINO, 2004, p. 262)

A estética do corpo é o critério máximo de julgamento nas competições e também no dia a dia do fisiculturista, diferentemente dos outros esportes não é julgada a habilidade esportiva do atleta. O belo e o ideal é significado singularmente dentro do próprio esporte, onde o corpo belo é aquele que atinge o máximo de volume muscular com o mínimo de massa gorda possível, além de ser extremamente definido e simétrico. Atualmente no Brasil as maiores competições de fisiculturismo são realizadas pela Federação Brasileira de Musculação (National Amateur Bodybuilding Association NABBA). Os critérios de julgamento da competição física são baseados em três aspectos: a muscularidade, a simetria e a apresentação, definidos no “Manual de competição” da Federação NABBA como:

Muscularidade é o tamanho dos músculos em relação à estrutura esquelética, formato dos músculos, qualidade dos músculos, músculos sólidos, densos. Também inclui a separação entre músculos adjacentes e a grupos musculares, estriação dentro do músculo ou grupo de músculos, com mínimo de gordura e água entre a pele e o músculo, realçando a aparência muscular. Simetria refere-se à estrutura harmônica de um físico relativo ao tamanho de várias partes corporais, forma, proporção, destaque e equilíbrio de cada parte corporal uma em relação à outra, resultando um todo coeso e equilíbrio geral. Apresentação é mostrar de forma vantajosa à habilidade de posar, postura, projeção e presença de palco. São partes importantes da apresentação: tom de pele, preparação e traje de poses. Podem realçar a rotina da apresentação: a seleção de poses e sua correta execução, a suavidade da transição e a seleção coordenada da música. (FMBB, 2004)

A partir do terceiro critério “Apresentação” percebemos a importância do posar para a construção e percepção do corpo dentro desse meio. Os outros aspectos como a muscularidade e a simetria tornam-se vivos por intermédio da pose. O corpo que está em constante construção, ao formular uma imagem, corporifica-se enquanto escultura. É através desse ato que ele é julgado, avaliado e qualificado nos campeonatos de fisiculturismo e para o próprio indivíduo. Em outros termos, a pose dá configuração ao corpo e permite externar sua forma máxima, seu ápice de conclusão momentânea. Podemos traçar um paralelo com a fala do filósofo e sociólogo francês Henri-Pierre Jeudy em seu livro intitulado *O corpo como objeto de arte*:

A idealização da beleza corporal corresponde, na maioria das vezes, à representação do corpo imóvel, à escultura, como se em repouso ele inspirasse uma apreensão estética mais poderosa do que em movimento (...) o prazer estético viria, sobretudo da captura da imobilidade do corpo no cerne de seu movimento (JEUDY, 2002, p.58-59).

Dessa maneira a pose insere-se no meio fisiculturista ao mesmo tempo como uma ferramenta analítica e como uma forma de prazer estético. É portanto, produto e ao mesmo tempo sujeito dessa construção corporal. Ela está envolta em uma série de regras e funcionamentos que vão muito além do simples gesto de se olhar no espelho. Esse gesto ocasiona produções imagéticas que interligam a teatralidade do corpo no congelamento, gerando assim, podemos dizer, fotografias mentais.

De acordo com o relato de Arnold Schwarzenegger, que dentro deste meio fisiculturista insere-se como mito e modelo de inspiração, a pose é fundamental e assume papel de autoconhecimento:

(...) nunca é muito cedo para começar a posar. Você deve começar desde o primeiro dia em que entra na academia. Estude fotografias de outros fisiculturistas, vá a concursos e observe como os competidores posam e tente imitá-los. Comece fazendo suas poses em frente ao espelho até que você ache que pegou o jeito de executá-las. Depois tente fazê-las sem o espelho, com um amigo observando. Entre as séries contraia os músculos que você está treinando, faça algumas poses e estude-se no espelho. Isso irá condicioná-lo a fazer contrações firmes, sustentadas e também ajudar a analisar o estado de seu desenvolvimento. Lembre-se da necessidade de resistência! Os juízes frequentemente irão mandar você posar por vários minutos cada vez; você pode precisar ficar contraído por horas durante um pré-julgamento cansativo. Então, no seu treinamento de poses, não apenas execute as poses por alguns segundos e relaxe. Sustente-as até que doa, depois sustente um pouco mais – este é o momento da falência, de ter câibras musculares, de sofrer de modo que as suas poses na competição sejam suaves, competentes e poderosas. Mantenha-a por pelo menos uma hora a cada dia (...). (SCHWARZENEGGER, 2001, p. 589-593)

A pose permite a encenação de tudo o que pode o corpo, é uma forma de colocar o corpo em outro patamar. Ela congela, dando forma, tamanho e significado a ele. Então podemos analogamente entender a pose no fisiculturismo como um sistema fotográfico. Mesmo que não seja materializado para a avaliação é um sistema fluido que é codificado mentalmente. Nas palavras de Roland Barthes³ "(...) a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a "posar", fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem". Aproximando ideia de Barthes ao corpo no fisiculturismo, esse "sentir-se olhado" é algo rotineiro na fabricação da corporeidade desse grupo, o olhar do outro e o próprio olhar, constroem diariamente o corpo, produzindo um posar instantâneo que gera um corpo-imagem sedento por exibição. Ser visto é ser materializado fotograficamente. E posar é se potencializar como escultura.

A tarefa de posar exige o domínio de uma técnica de esforço aprendida durante anos de socialização diária nas academias de musculação. Ser capaz de tensionar tecnicamente a musculatura corporal durante uma competição, flexionando os músculos, mantendo poses de até uma hora ou mais – com controle pleno do corpo inteiro e domínio de câibras – é uma tarefa atlética comparada a de um pugilista enfrentando doze assaltos em um ringue de boxe. (SABINO, 2004, p. 196)

A fotografia, a pose e o espelho

Esse fenômeno de exibição seja ele fotográfico, ou por meio da pose (em campeonatos de fisiculturismo ou em espelhos), nos leva a traçar um paralelo com autores que discorrem acerca da fotografia para um entendimento mais aprofundado das relações existentes entre esses corpos e essas imagens.

O corpo no fisiculturismo é ainda mais intensificado em sua efemeridade. Como é um corpo em constante construção, sua mutação é contínua, e, portanto, a fotografia desse corpo assim como para Barthes se insere como algo que "está morto e vai morrer", esse esmagamento duplo do tempo é algo com que esses atletas convivem diariamente. Como a matéria prima para a produção é a carne, um material sujeito a infinitas mudanças, ela não se mantém perene. Está em processo de construção o tempo todo, e sua finalização não é possível. A fotografa então só consegue capturar o corpo que já não existe, tal como o brilho da estrela que já não está ali, se valendo das palavras de Barthes:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela (BARTHES, 1984, p.121).

3. (BARTHES, 1984, p.19)

Podemos aprofundar mais nesse aspecto da morte que a fotografia traz, expandindo essa linha de pensamento para os registros fotográficos das mutações desses corpos, no meio do fisiculturismo. Repetidas vezes o “antes e o depois” são exauridos, e a produção imagética desgastada no próprio corpo em constante processo de mutação. Mas como Barthes defende, é apenas mais uma forma de consagrar essa “morte do corpo”. Em sua instabilidade, esse corpo se apoia nessas fotografias como memória e ao mesmo tempo presságio de falecimento. Superfícies inconstantes que se constroem e desconstroem o tempo todo.

Um outro pensador que podemos recorrer para a linha de raciocínio, que trata a imagem fotográfica como “representação de superfície”, é Vilém Flusser. O filósofo salienta a capacidade abstrativa da fotografia em desmaterializar coisas e corpos e ainda adverte para a escravidão do homem a imagem, e o quanto a imagem remagiciza a vida.

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a mágica da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função imaginística e remagicizam a vida. (FLUSSER, 2002, p.23-24)

Sendo a fotografia algo que esmaga o tempo, inserindo-se como um passado constante, o espelho insere-se como ferramenta de realidade, algo presente que permite o entendimento das mudanças e permanências desses corpos. Portanto, a idolatria do espelho para a auto avaliação no presente surge em detrimento da fotografia. Podemos trazer a discussão de Jeudy, para propor um entendimento desse fenômeno sistematicamente recorrente no cotidiano dos *bodybuilders*⁴:

Mesmo o frente a frente com o espelho não impõe limites ao jogo de imagens corporais. A imagem refletida em sua superfície aparece simultaneamente como uma “chamada à ordem” e um logro. A imagem de si leva a dizer: “Você pode imaginar tudo o que quiser, não se esqueça de que você é o que você vê. O espelho não engana, ele diz o estado presente de seu corpo. E se você não quer vê-lo vire-se...” (JEUDY, 2002, p. 55)

A relação que o atleta cria com a pose é a mesma que o escultor manifesta diante da criação de sua escultura: a observação da obra. A obsessão dita narcisista pelo espelho dentro do fisiculturismo pode ser ampliada para um entendimento mais abrangente de concepção e entendimento corporal, pois o espelho se instaura como forma de se auto avaliar enquanto imagem. Ele é a ferramenta que permite se olhar fora de si, de perceber o corpo como conjunto de detalhes que se harmonizam como imagem. A teatralidade da pose não desconfigura a realidade, ela apenas a revela.

4. Segundo César Sabino (2004, p.16) “O Bodybuilding ou fisiculturismo pode ser sumariamente definido como uso de exercícios progressivos de força e resistência com o objetivo de controlar, administrar e desenvolver uma musculatura específica. Este desenvolvimento é conseguido através de exercícios contínuos realizados com pesos acoplados a barras – que podem ser curtas ou longas – e/ou em máquinas projetadas para tal. O uso de tais pesos é controlado em conformidade com o objetivo estético do executante. Em geral, a quantidade de pesos aumenta progressivamente com o passar do tempo. Relacionado a tal prática existe todo um saber sobre nutrição, fisiologia e uso de remédios e substâncias diversas que circula nas academias de musculação. Este saber geralmente tem por base os conhecimentos científicos ligados à ciência médica ou biomedicina. Contudo, grande parte do conhecimento articulado pelos fisiculturistas e personal trainers é prático, ou seja, apreendido e produzido no cotidiano de tais instituições por intermédio da experimentação intuitiva ou por simples imitação (...).”

Conclusão

As práticas clichês dos corpos fisiculturistas estão muitas vezes munidas de simbolismos e significados que um estudioso não identifica, por possuir uma visão externa à prática. Deste modo, o discurso dos praticantes se torna bem díspar do discurso dos estudiosos que não vivem essa corporeidade cultuada. Os dois escritores Mishima e Gassel remagicizam essa interpretação do corpo utilizando a literatura para criar essa nova imagem. Logo, delimitar a modelagem corporal no âmbito da criação da subjetividade é lançar uma experiência desafiadora que envolve uma série de questionamentos e problemáticas a serem esquadrihadas. Analisar a pose e a fotografia no meio fisiculturista, conjugando com a prática de fisiculturistas/literários e o discurso de sociólogos, antropólogos e filósofos (que não argumentam especificamente a imagem dentro do fisiculturismo, e sim a imagem e sua relação social) é uma possibilidade de alargar a compreensão desses corpos-imagens com a realidade. Mesmo que a pose para a fotografia seja um processo de teatralização do real, para a exibição no meio fisiculturista ela é um processo que externaliza a realidade, ela subverte, portanto, a sua função comum, e ao invés de camuflar a realidade ela é a ferramenta que a torna visível.

Referências

- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLOWERS, L.C.; LOXTON, N.J.; GRADY-FLESSER, M.G.; OCCHIPINTI, S.; DAWE, S. The relationship between sociocultural pressure to be thin and body dissatisfaction in preadolescent girls. *Eating Behaviors*, New York, v.3, n.4, p.229-44, 2003.
- CANEVACCI, Maximo. **A Cidade Polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- COURTINE, Jean- Jacques. Os Stakhanovistas do narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: Sant'anna, D. **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- DAMASCENO, V.O.; VIANNA, V.R.A.; VIANNA, J.M.; LACIO, M.; LIMA, J.R.P.; NOVAES, J.S. Imagem corporal e corpo ideal. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**. 2006; 14(1): 87-96.
- DANTAS, Estélio H. **Pensando o corpo e o movimento**. Rio de Janeiro: Shape, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invention of Hysteria**. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GASSEL, Nathalie. **Construction d'un corps pornographique**, Ah! Bruxelles: Editions Cercle d'Art, 2005.
- HANNERZ, Ulf. "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional" In: **Mana**. Estudos de Antropologia Social. PPGAS/UFRJ. Vol. 3 n. 1.p. 8-38. Abril de 1997.
- JEUDY, Henri Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUZ, Madel Therezinha. **As Novas Formas da Saúde**: Práticas, Representações e valores culturais na sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: UERJ/IMS, 2003 a. Inédito.

MALYSSE, Stéphane. **Diário acadêmico**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

_____. "Em Busca do Corpo Ideal" In: **Sexualidade, Gênero e Sociedade**. IMS/ UERJ. p.12-7. Abril, 1998.

_____. Em busca dos (h) alteres-ego: olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: Goldenberg, M. **Nu e Vestido**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1945.

MEDEIROS, R. M. e NÓBREGA, T. P. Body-art: existência e conhecimento: uma leitura estética da Educação Física. Porto Alegre: **Anais do XIV Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte**, 2005.

MISHIMA, Yukio. **Sol e Aço**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo, Brasiliense, 1985.

NORONHA, M. P. "Imagens do corpo e embodiment das imagens. A circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética)". In: **Sociedade e Cultura**, Goiânia: Editora UFG, v. 8, n. 2, p. 131-141, 2005.

POPE, Jr HG, PHILLIPS KA & OLIVARDIA R. **O complexo de adônis**: Obsessão masculina pelo corpo. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2000.

SABINO, César. **O Peso da Forma**. Cotidiano e Uso de Drogas entre Fisiculturistas. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGSA, 2004.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SILVA, A. M. Elementos para compreender a modernidade do corpo numa sociedade racional. **Cadernos Cedes**, ano 19, n. 48, p. 7-28 1999.

SCHWARZENEGGER, Arnold. Dobbins, Bill. **Enciclopédia de Fisiculturismo e Musculação**. São Paulo: Artmed Editora, 2001.

TRINCA, Tatiane. P. **O corpo-imagem na "cultura do consumo"**: uma análise histórico-social sobre a supremacia da aparência no capitalismo avançado. Marília, 2008.

VILLAÇA, Nízia ; GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Sites

FMBB. Manual NABBA Brasil. Disponível em: <http://www.fmbb.com.br/noticias.asp?codigo=229> Acessado em 20 de agosto de 2015. Site oficial da Federação Mineira de Bodybuilding, 2004.



Figura 1: Yukio Mishima



Figura 2: Nathalie Gassel

Paisagens e caminhos: uma cartografia sensível nas mídias digitais

Carla Nascimento Santos¹

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo:

Neste artigo pretendo discutir relações possíveis entre arte colaborativa, arte e tecnologia, paisagens urbanas e caminhos, partindo da análise do meu processo de produção visual. O referencial teórico adotado baseia-se nas noções de arte colaborativa; caminhos e paisagens urbanas. No primeiro conceito trabalho a criação poética em rede de composições colaborativas, em que a obra de arte perde autoria transmutando o artista produtor de imagens para mediador na produção artística. A definição de caminho desenvolve-se como elemento principal da discussão poética, abarcando distâncias e deslocamentos. A paisagem urbana, nesta perspectiva, envolve os espaços naturais e culturais possíveis de transitar e significando os caminhos. Vinculado à pesquisa que estou desenvolvendo no mestrado, pretendo empreender uma análise crítica das referidas produções visuais, no âmbito das narrativas multitemporais presentes nas variadas paisagens urbanas capturadas, capazes de reportar distâncias, encontros e caminhos cartografados por uma seleção sensível das paisagens.

Palavras-chave: Arte colaborativa; Tecnologia; Caminho; Paisagem.

Pesquisa em arte

Esta é uma investigação, vinculada à minha pesquisa de mestrado, sobre meu processo de produção do projeto "Caminhos" (2015), em diálogo com questões percebidas no decorrer da pesquisa como: arte colaborativa, arte e tecnologia e paisagens. Contudo, é necessário saber que o projeto está em situação, ou seja, em desenvolvimento, apenas os primeiros aspectos de produção e negociação foram realizados, constando haver mais dimensões a serem pensadas e estruturadas posteriormente. Neste sentido, a apuração do processo respalda-se no método cartográfico formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não busca estabelecer um caminho linear para atingir o fim. A cartografia é sempre um método *ad hoc*. Todavia, sua construção caso a caso não impede que se procurem estabelecer algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo. (KASTRUP, 2009, p.32)

1. Carla Nascimento Santos, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. E-mail: carlanascimentosantos@hotmail.com

Considerando a cartografia como método que envolve perspicácia ao lidar com metas fluidas e maleáveis, o pensar do artista-pesquisador² se constrói no repensar dos parâmetros inicialmente adotados. Neste sentido, a pesquisa reflete por um lado sentimentos e subjetividades de minha parte como artista e, de outro, conceitos, valores e ideias inscritas na sociedade contemporânea e consecutivamente em mim, de forma geral.

A proposta de produção, dividida em etapas anacrônicas, consiste em uma videoinstalação que compreende em vídeos produzidos por mim e por outras pessoas do meu meio social, o qual inclui família e amigos próximos. Os vídeos captados, em mídias portáteis como câmera de celular e outros dispositivos móveis, são registros de paisagens de caminhos percorridos pelas pessoas envolvidas. A escolha das pessoas parte de um obstáculo que encontrei na pesquisa do mestrado, a vontade de expandir e construir uma rede que comporte vídeos de outras pessoas de outros meios sociais dificultaria na metodologia da minha pesquisa em função do tempo, considerando que serão realizadas entrevistas informais com os produtores dos vídeos. A partir deste material, pretendo reorganizar (sem modo prévio) as imagens e apresentá-las em uma instalação.

Primeira Investigação: diálogos e processos

Para a realização do projeto foram selecionadas dez pessoas, entre elas casais, e sugerido que produzissem vídeos (sem uma câmera predeterminada) que registrassem a paisagem de um caminho percorrido por elas em um determinado lugar no mundo. A coleta parte de uma negociação, especificamente, uma doação. Algumas pessoas produziram mais de um vídeo, outras já haviam registrado seus caminhos, antes mesmo da proposta, e aceitaram doar os vídeos produzidos anteriormente. O interessante neste projeto, foi perceber a disponibilidade da maioria das pessoas que me envolvi, após apresentar a proposta, muitos foram solícitos ao alvitrar novas ideias, formas de captar o vídeo, formas expositivas. Houve uma prosa oportuna ao traçado inicial. Sucedeu alguns casos de recusa, o que é comum, pois muitas pessoas não têm tempo ou recurso para irromper sua rotina. Devorante destas contingências, surge a primeira concepção a ser averiguada: arte colaborativa. A coleta se baseia em um sistema de doações ou captações. Neste caso uma coleta negociada, pois é a partir do diálogo entre artista e o outro que surge a proposta de produzir um vídeo. Neste caso, recorro a Reinaldo Laddaga, em seu livro *Estética da Emergência* (2012), em que o autor procura relatar que a arte presente busca outras formas de agenciamento para sua produção, onde diálogos abertos intensificam e proporcionam um alargamento da experiência proposta, por serem processos amplos e negociáveis a delimitação de uma produção escapa às regras da arte e transfere sua principal fonte criativa para os agentes desta negociação. A arte deixa de ser singular e passa a ser um conjunto de ideias entre diversos indivíduos o que descaracteriza sua dimensão autoral. Neste sentido, a escolha de pessoas próximas justifica-se também no processo de iniciar uma rede em “entornos locais”, como coloca o autor:

[...] onde há indivíduos capazes de dividir e conectar atores e processos cruciais, onde oferece a esses grupos de indivíduos a possibilidade de separarem e reunirem algumas de suas experiências, mas também de se identificarem enquanto partes específicas de uma comunidade mais ampla. (LADDAGA, 2012, p. 34)

Outro autor que discute a questão participativa/colaborativa dentro da arte é Nicolas Borriaud (2009), em que transcreve o funcionamento do sistema das artes considerando a estética relacional. Para o início deste projeto, não tratarei de negociações entre agentes e o sistema de artes, mas negociações entre produtores (artista e participantes), pois para haver subjetivação, é necessário o diálogo do artista provedor da matéria que rompe o tempo em sua realidade, com o sujeito que permite irromper sua plácida rotina de conforto dos seus

2. BAUSBAUM, Ricardo. “O artista como pesquisador”. (2006)

passos já designados a ações intencionais (o sujeito que registra o caminho). Para esta fruição, o autor articula um funcionamento:

Essa noção de transitividade introduz no domínio estético a desordem formal inerente ao diálogo; ela nega a existência de um “lugar da arte” específico em favor de uma discursividade inacabada e de um desejo jamais saciado de disseminações. [...] Ela vai além ao postular o diálogo como a própria origem do processo de constituição da imagem: desde o seu ponto de partida é necessário negociar, pressupor o Outro. (BORRIAUD, 2009, p. 37)

A utilização do vídeo em mídias digitais facilita e amplia a inserção de outras pessoas no projeto. A facilidade está no aparato, câmeras de celular, câmeras portáteis, e outros meios; a amplitude está no modo de comunicação, novas interfaces tecnológicas (mensagens, e-mail, ligações em vídeo) que facilitam as relações. Considerando que a forma colaborativa de produzir em rede novas subjetividades imagéticas têm sido cada vez mais explorada pela chamada “cultura digital”, o recente desenvolvimento tecnológico, facilitou transformações significativas nas relações pessoais e entre corpo e imagem. A desmaterialização da imagem a aproxima de maneira ainda mais profunda com o corpo e conseqüentemente com as relações entre sujeitos.³

Desmatéria: pensando o vídeo

Para entender melhor estas mudanças no âmbito da produção de imagens faço uma breve leitura sobre a imagem em movimento utilizando como recurso o cinema para discorrer sobre algumas transformações acerca da desmaterialização da imagem perante as novas tecnologias.

Abordando a captação em vídeo, estudo uma maneira de deslindar a mídia digital, assim sendo, reporto ao artigo de Erick Felinto “Cinema e Tecnologias Digitais”⁴ em que discute a história do cinema a partir das tecnologias digitais. Pensando por este parâmetro, o desaparecimento da película do cinema representa o término de algo, uma nostalgia, que dá lugar à algo novo. Esta crise de suportes acontece em um âmbito geral, nas artes visuais e na literatura acontecem rupturas em que estes campos passam a ser pensados como práticas culturais e estéticas ligadas a uma variedade material histórica, neste sentido:

O cinema digital, armazenando imagens e sons nos bits e bytes de aparatos computadorizados, desmaterializou a superfície que por mais de um século, abrigou os fotogramas, constituindo-se na substância poética em que foram impressionadas as mais pregnantes sensações, visões e fantasias do século XX. (FELINTO, p.414, 2006)

Nesta perspectiva, o cinema além de facilitar os processos industriais massivos, ampliou possibilidades estéticas e abriu novos caminhos aos realizadores independentes. Contextualizando esta mudança do panorama histórico do cinema:

Se existe uma pré-história do cinema digital, poderíamos localizá-la possivelmente nos anos 1960, com o movimento artístico então denominado expanded cinema (Weibel e Shaw 2003, p.16) Central à filosofia do movimento é a ideia de aproximar arte e vida, buscando fazer com que o cinema transborde das telas para o mundo da experiência cotidiana (FELINTO, 2006, p.413).

3. FATORELLI. “Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias”. (2013)

4. Artigo publicado no livro organizado por Fernando Mascarello “História do cinema mundial” (2006)

No que se refere ao meu projeto, os vídeos gerados através da mídia digital portátil, trazendo em si o caráter de compartilhamento em sua produtividade e emissão, vem de encontro com o desenvolvimento da estética digital no campo das artes, no sentido de apropriar-se de novas formas de comunicação e interação possíveis diante da cooperação em rede dos indivíduos, baseando a arte no contexto da comunicação. Segundo Giannetti, teórica e especialista em *media art*:

É necessário buscar formas de pensamento e experiências diferentes, que permitam a assimilação e a análise – nunca a negação – dos fenômenos contemporâneos. A prática da *media art*, especificamente, da arte interativa permitem o entendimento dessas novas formas. Esse campo artístico parte de algumas premissas essenciais, que originam novas concepções: a reação contra o sistema e o contexto; a ampla interconexão entre as disciplinas; e, finalmente, uma redefinição dos papéis do autor e do observador (2006, p.14).

Entendo a interação não apenas com o projeto finalizado, mas diante de seu processo produtivo, admitindo a coleta dos vídeos como meio de partilhar, dialogar e interagir com outros indivíduos. Esta percepção traduz uma nova possibilidade de um artista mediador. A incapacidade de diferenciar o produtor ou organizador da imagem produzida caracteriza, desta maneira, uma transferência de papéis, uma reorganização orgânica, fluida, suscetível à heterogenia das funções. O cargo designado se perde, dando lugar a experiência coletiva.

Compartilhamentos

Comunicar-se com o outro é uma necessidade, dentro do campo das artes, que antecede as novas tecnologias, mas que cria forças de conectividade com o desenvolvimento tecnológico, permitindo um entrelaçamento entre diferentes campos de atuação. Assim sendo, para Walter Zanini, historiador e crítico de arte:

Antes das novas possibilidades criadas pelos dispositivos eletrônicos de comunicação instantânea ao redor do mundo, e nas vias de “desmaterialização” da arte conceitual, a arte postal (mail-art) – um sistema prático de comunicação que aproveita como suporte os serviços dos correios –, ou seja, uma forma de intercâmbio que estabelece fora dos circuitos do establishment artístico e em condições econômicas favoráveis desempenhou um papel único na articulação comunitária, que é indispensável reconhecer. (ZANINI, 2009, p. 321)

Propondo a comunicação como parte do meu processo produtivo, considero relevante discorrer e entender como aconteceu a coleta dos vídeos. Eles chegaram até mim via internet, por e-mail e aplicativos diversos, as relações eram fáceis, rápidas, os diálogos curtos. Como se trata de dez pessoas, encontrar, dialogar e receber os vídeos não foi uma tarefa simples, existem os empecilhos com relação ao tempo, ao encontro, e às distâncias. A utilização de meios tecnológicos colaborou para a agilidade e o desempenho do projeto.

A partir desta necessidade de um meio para a recepção das imagens, surgem outras questões sobre a cultura digital: as interfaces de comunicação. André Parente, Doutor pela Universidade de Paris VIII, concentra seus estudos sobre as novas tecnologias da imagem, abordando a reflexão da imagem híbrida, fragmentada, pensando a imagem-máquina como novas formas de subjetividades, considerando a comunicação como campo estratégico para se compreender a cultura contemporânea.⁵

5. http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/prof_aparente.html

Hoje, e cada vez mais, vemos surgir aqui e ali, um novo rumo de pesquisas, difíceis de nomear, porque muito diferentes entre elas, que têm em comum a necessidade de se re-introduzir nas teorias das comunicações dimensões não deterministas, ontológicas e subjetivas. O trabalho de produção de uma nova subjetividade ganha força com o horizonte virtual aberto cada vez mais pelas novas tecnologias da comunicação. Podemos sim, sem dúvida, dizer que a comunicação é a mais nova dimensão da força social produtiva. E isto não apenas porque o processo de produção deixa de ser aquilo que se realiza dentro das fábricas, e passa a se realizar em todos os lugares onde o sujeito é produzido para desejar o produto que ele, socialmente, ajuda a fabricar. (PARENTE, 2012, p. 13)

Ressaltando a agilidade em estabelecer pontos de encontro, suscito o conceito da “telemática” que irrompe em meados de 1980 por Simon Nora e Alain Minc, “significa a conectividade entre a tecnologia da informática e a da telecomunicação” (ZANINI, 2009, p. 321), o que possibilitou o compartilhamento de uma grande quantidade de dados (imagens, sons e textos) a longas distâncias (qualquer parte da planta) em um curto espaço de tempo. Com base nessa concepção, a arte telemática é caracterizada pela imaterialidade das linguagens poéticas, discutidas anteriormente.

Pessoalidade: por detrás da paisagem



Figura 1: Frames (quadros) de vídeos produzidos por três dos dez participantes.

Analisando as contingências colaborativas neste projeto, retomo o caráter singular na produção dos vídeos, não reconhecendo um âmbito individualista, mas propondo uma desconstrução, suscitando a singularidade contida no coletivo, o caráter íntimo que se dissolve nas várias paisagens captadas pelos participantes, o indissociável olhar do outro para a percepção através do próprio olhar. No que se refere ao projeto aqui abordado, a experiência cotidiana dos participantes é fundamental para a captação e percepção das imagens. A câmera se torna um olhar caminhante, capaz de revelar ao espectador pontos de vista construídos através de diretrizes habituais e transpondo, a quem observa, um modo de perceber o mundo que está sendo apresentado por cada pessoa que realizou o vídeo. Recorro, novamente, à linguagem do cinema para tratar sobre a captação da imagem. A *câmera subjetiva* ou *plano subjetivo*⁶, assumindo a função do olhar, posiciona o participante em ação, não possibilita sua visibilidade, mas condiciona o espectador a perceber o indivíduo a partir de seus caminhos registrados. A pessoa capta a imagem em movimento, simulando corriqueiramente seus passos ou trânsitos (seja caminhando a pé ou deslocando-se com veículos), revelando seus trajetos e com isto suas personalidades.

Alguns vídeos foram produzidos na cidade de Goiânia no estado de Goiás, onde resido, em outros estados, como São Paulo na cidade de São Carlos, Rio de Janeiro na capital, em outros países, como Portugal, na cidade de Lisboa, no aeroporto de Madrid em Espanha, na França em Paris, Holanda, Dublin, Amsterdã, e ainda na cidade de Moscou, na Rússia. O que pude perceber é o não reconhecimento total de um lugar específico, a imagem, com toda sua gestualidade, impede um reconhecimento característico, existem similitudes e pontos de encontro reconhecíveis, porém suscetíveis à incerteza presente na paisagem comum, tornando-se duvidosa. Neste sentido, os vídeos me conduziram a pensar que os caminhos traçados por diferentes lugares, muitas vezes indissociáveis, contêm em si a essência do caminhar, do deslocamento, das distâncias. As paisagens são muito diferentes, mas produzidas pelos caminhos, passos, pausas comuns aos participantes.

Os caminhos são apenas deslocamentos segmentados, não são traços equivalentes a dois pontos antagônicos, não são pontos de distanciamento em que o caminho liga binariamente dois espaços, neste caso o caminho é um recorte, não tem começo nem fim, é meio de um processo, com duração máxima de três minutos. O ponto de saída não é apresentado, assim como o ponto de chegada, porque o que interessa de fato, é esse rizoma⁷, a multiplicidade de gestos, de movimentos, enquadrados através de uma paisagem desconectada, um lugar "entre", o vídeo é capaz de instaurar o fluir da paisagem sem identificá-la. Esse movimento prevê dois pontos importantes o tempo (linguagem do vídeo) e o trânsito (caminhos). Esclarecendo estes dois pontos indago Nelson Brissac Peixoto, Doutor em filosofia, que discute esses dois assuntos em seu livro *Paisagens Urbanas*:

O vídeo instaura o fluir da imagem, em contraposição ao movimento quadro a quadro do cinema. A imagem-vídeo consiste apenas num ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos. A imagem videográfica não existe mais no espaço, mas na varredura completa da tela, portanto no tempo. O vídeo opera por acoplamento e fusão: é passagem. (1996, p.197)

A passagem se torna um aspecto relevante dentro da minha produção, quando o autor discute o trânsito ele traça um paralelo entre a passagem e o território, reforçando novamente a dimensão antigenealógica das imagens captadas.

O princípio do processo é o movimento, que transforma o ponto em linha. Deleuze definiu assim essa condição: estar no meio, como o mato que cresce entre as pedras. Mover-se entre as coisas e instaurar uma "lógica do e". Conexão entre um ponto qualquer e outro ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas

6. Termo técnico encontrado no livro *Dicionário Teórico Crítico de Cinema* de Jacques Aumont e Michel Marie.

7. "O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou antimemória. O rizoma procede por variação, ou expansão, conquista, captura, picada. O oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável como suas linhas de fuga." (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.43)

entre. Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade: o “entre-lugar”. Seu tecido é a conjunção “e...e...e...”. Algo que acontece entre os elementos, as que não se reduz aos seus termos. (1996, p.201)

Neste momento, me dei conta, diante das diversas paisagens, da imensidão de um mundo coletivo, e da particularidade dos caminhos percorridos. Para além das imagens estão os gestos. Cada participante exibe uma maneira de caminhar, de conduzir um veículo, cada um em seu tempo, com suas condições, uns se estremecem ao portar a câmera, outros são exímios na captura das imagens. Alguns se preocupam com chão onde pisam, outros com a paisagem que os rodeia. A gestualidade impregnada no ato de registrar o caminho, por mais que a pessoa esteja invisível atrás da câmera, ela se torna perceptível através de seu movimento corporal, não é uma paisagem enquadrada estaticamente, o limite da imagem é flácido, frouxo como o movimento do ser que articula o ato de ir em frente. “O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida.” (DELEUZE, 2005, p. 227), nesta situação, considerar o corpo do outro, como elemento reflexivo.

A compreensão sobre o potencial desse fluxo, após perceber os diversos vídeos, me fez pensar o indivíduo a partir do limiar entre o visível e o invisível, a paisagem existe, é palpável ao olhar, o indivíduo é ausente, aliás, ele é presente, porém imperceptível ao olhar. Toda essa efervescência me trouxe a reflexão que Maurice Merleau-Ponty traz em sua obra *O visível e o invisível*. No capítulo intitulado *Reflexão e Interrogação*, o autor pressupõe:

Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é *nós* e o que é *ver*, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo. (1974, p.20)

Concordo com o autor quando ele destitui valor às aparências em virtude de uma ausência da percepção a qual ele chama de verdadeira. Colocando a percepção a par de uma totalidade que ultrapassa o que acredita ser uma condição ou uma parte, mas emergindo apenas um limiar, que se perde nesta totalidade. Merleau-ponty, por meio da experiência, nos conduz a um paralelo entre o olhar e o corpo.

Assim, a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes, eu permaneça na aparência, e outras, atinja as próprias coisas; ela produz um zumbir das aparências, é ainda ela quem emudece e me lança em pleno mundo. Tudo se passa como se meu poder de ter acesso ao mundo e o de entrincheirar-me nos fantasmas não existissem um sem o outro. (1974, p 20)

É neste sentido, em que me coloco a refutar sobre a questão do indivíduo invisível que se torna visível, neste caso, diante da linguagem o vídeo. Saber o que é paisagem e o que não é paisagem é algo que causa uma desorientação. Nas leituras de Georges Didi-Huberman foi possível esmiuçar esse aspecto contingente em minha pesquisa.

“Pois essa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos. Em todo caso perdemos algo aí, em todo caso, somos *ameaçados pela ausência*. Ora paradoxalmente, essa cisão aberta em nós - cisão aberta no que vemos pelo que nos olha - começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.231. apud. FREUD, “L’inquiétante étrangeté”, art. cit., p.216)”

Fazendo uma análise na produção, existia um ser por detrás da câmera fazendo um percurso e registrando através de imagens seu caminho, mas a experiência primeira de olhar, coloca o resultado (imagem pronta) à frente da percepção, já que ela apresenta uma paisagem revisitada. Seguindo essa linha de pensamento, considerar o método do processo se torna ainda mais relevante do que apenas a imagem pronta. Neste ponto de vista, a interrogação sobre o que se torna relevante nas imagens produzidas pelos participantes é como compreendê-las desfazendo-as e refazendo-as.

Algumas considerações

Este projeto, como já foi dito no início, está inacabado, em desenvolvimento, talvez em alguma situação. É importante considerar que algumas percepções aqui expostas, alguns conceitos estudados são mutáveis diante do processo que segue. Contudo, posso dizer que são essas indagações primeiras que impulsionam os desdobramentos elementares. São conceitos e são faíscas, são análises e são rasgos possíveis de emergências. O que foi explorado neste primeiro passo serve de subsídio para o que está por vir. Mais inquietações, mais produções, mais reflexões e mais relações surgirão, pois a pesquisa em arte é esse processo em processo.

Referências

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. – Campinas SP: Papyrus, 2003.

BASBAUM, Ricardo. O artista como pesquisador. **Concinnitas**, ano 7, volume 1, número 9, julho 2006.

BOURRIAUD, Nicolas, **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CATTANI, I. B. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: Brites, B. e Tessler, E. (orgs.). **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil platôs**, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DOMINGUES, Diana. Redefinindo fronteiras da arte contemporânea: Passado, presente e desafios da arte, ciência e tecnologia na história da arte. In: DOMINGUES, Diana. (org). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. Editora Unesp, SP: 2009.

FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. (Coleção Campo Imagético).

GIANNETTI, Claudia. **Estética digital**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2006.

GUATTARI, F. e ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Ed. Vozes. Petrópolis, 1999.

KASTRUP, Virgínia. In: **Pistas do método da cartografia pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PARENTE, André. **Cinema em trânsito** – cinema, arte contemporânea e novas mídias. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 1996.

ZANINI, Walter. A arte de comunicação telemática: interatividade no ciberespaço. In: DOMINGUES, Diana. (org). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. Editora Unesp, SP: 2009.

Construir imagens e desconstruir o corpo: subjetividade e tecnologias na arte

Hamilton de Paulo Ferreira¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O presente artigo pretende descrever as relações entre a fragmentação do corpo e a construção de imagens nos discursos artísticos contemporâneos que são fortalecidos pelo uso de tecnologias. A partir do desenvolvimento dos conhecimentos médicos no final do século XIX, que edificam novos olhares e possibilidades sobre o corpo, abrem-se caminhos também para a subjetividade que, paralelamente, se apresenta nos movimentos artísticos no início do século XX. O corpo simultaneamente apresenta-se exposto, tanto externa quanto internamente, pelas novas tecnologias médicas e de imagem que se desenvolvem nesse período. Os usos dessas novas tecnologias impulsionam proposições artísticas que subvertem e desconstróem visivelmente o corpo, instaurando uma crise na imagem do corpo moderno. Posteriormente, a *Bioarte* utiliza como matéria os fragmentos desse corpo que lançam novas formações discursivas para seu entendimento. Contudo, do corpo fragmentado resta a consciência, e esta se apresenta agora como dado tecnológico e quando esses mesmos dados são de fato captados pelas tecnologias de confecção de imagens, o corpo sai de cena para que o cérebro possa produzir imagens.

Palavras-chave: Corpo; Arte; Subjetividade; Tecnologia; Imagens.

Percepção e subjetividade

Há uma dualidade histórica entre a alma e a consciência que se apresenta como ruptura no início do século XIX. Nesse processo nota-se que, para a teologia, a alma coloca o corpo como subjugado, pois é ela que aparece como responsável pela salvação da carne. A dieta do corpo passa até então pela alma, como reguladora dos excessos do corpo, como descreve Foucault (2005). Todavia, quando a subjetividade entra em questão, a alma se torna um fenômeno neurofisiológico, a consciência. Essa consciência, quando se trata do corpo, o reduz ao orgânico, instaurando nova dualidade desta com o corpo. Apresenta-se o corpo como o mal biológico (LE BRETON, 2007, p.14), passivo às doenças e à morte.

Todavia pode-se perceber como a relação com o corpo muda a partir dos avanços da medicina, e posteriormente com a tecnologia que a ele se emprega, permitindo novos acessos, intervenções e visualizações, em que desponta a subjetividade e a consciência do corpo próprio e que se refletem na arte do século XX e início do século XXI.

Em meados do século XIX pode-se notar que a percepção sobre o corpo muda sob a perspectiva dos conhecimentos da medicina. As análises médicas ampliam seu campo de ação, da observação para a intervenção e, da mesma forma, a dissecação de cadáveres implicaria na ampliação dos conhecimentos sobre o corpo e sobre as técnicas a serem utilizadas a fim de mantê-lo funcionando. Um processo de busca de conhecimento se instaurava, possibilitando desdobramentos de novas técnicas cirúrgicas e de cuidados com a saúde, que revelavam as origens da medicina preventiva.

1. Mestre em Comunicação e Sociedade pela UFJF. E-mail: hamiltonferreira01@gmail.com

Medicamentos passaram a ser testados a fim de manter o corpo sadio e pronto para o trabalho. Notadamente, podemos ressaltar a descoberta dos antibióticos na década de 1930. Nesse momento os usos de anestésias que, apesar de serem utilizadas anteriormente com plantas e clorofórmio, passam a se tornar elemento indispensável aos procedimentos médicos. As anestésias possibilitaram que as cirurgias mais complexas, incluindo os experimentos com transplantes de órgãos, fossem feitas.

Notável nesse contexto é que a dor passa a ser elemento descartado das intervenções médicas sobre o corpo. A esse fato inclui-se a personalização das anestésias para cada tipo de procedimento, compreendendo-se nesse aspecto as características inerentes ao sujeito, adequando-se a sua necessidade. Ressalta-se também que as pesquisas da medicina nesse período acabam por revelar fatores biológicos como características intrínsecas a cada indivíduo, como por exemplo, o tipo sanguíneo. Apresentam-se então fatores que contribuem para individualidade do sujeito, que se tornam diretrizes em outras áreas do conhecimento, como na arte.

Crise na representação

É possível aproximar os conhecimentos médicos à arte do século XX, exatamente quando o corpo e a subjetividade entram em questão. Para isso, devemos contextualizar esse processo à crise da imagem figurativa que se instaura no início do século em questão.

Em um ciclo desconstrutor da imagem figurativa, que prepondera desde o século XV até o século XIX, os movimentos da arte moderna partindo dos impressionistas passando pelo Dadaísmo culminando com a arte conceitual e as propostas duchampianas revelam um novo processo de construção da imagem, o Abstracionismo. Destacam-se artistas como Cézanne, Mondrian e Jackson Pollock que, como um dos principais expoentes desse movimento, disse que sua arte era uma resposta às demandas de uma nova era. Nesse contexto, as imagens geradas não se apresentam em sua literalidade visual, cultivam as características subjetivas de seus autores (SANTAELLA, 2003, P.154).

Duchamp propôs um combate à arte retiniana, apresentando uma nova proposta para “ver” a arte. O objetivo do artista com a obra *Tu m'*, de 1918, era o de “cegar” para ver melhor, uma alusão à transcendência da forma que se apreciava a imagem, no caso a pintura. Com o olho eliminado, o pensamento e a subjetividade abrem caminho para outra perspectiva para a arte.

Foi seminal a influência de Duchamp em todas as manifestações subsequentes da arte na sua busca de fusão com a vida, nos happenings e nas artes do corpo, quando o próprio corpo do artista foi se transformando em obra de arte (SANTAELLA, 2003, p.154).

A subjetividade que elimina a matéria aparece em evidência na arte conceitual, que insere a ideia como eixo central de suas propostas, que repercute em novas figurações na arte desse período. Em 1965, quando Joseph Kosuth cria suas duas obras *Uma e três cadeiras* e *Um e cinco relógios*, configura-se uma nova relação entre o objeto físico e seus diferentes tipos de representação. Apresentam-se as formações da arte conceitual, distinguindo os objetos de suas distintas linguagens, no caso a fotográfica e a verbal. As propostas de Kosuth ligadas à arte conceitual colocam a ideia a frente, abrindo espaços para as possibilidades de interpretação e subjetividade.

Parte da revolução do modernismo consistiu em afastar a arte de um domínio público de linguagens e narrativas compartilhadas, levando-a para uma esfera de emoção e sentimentos privados, na qual esses últimos são vistos de certa forma como uma instância mais fundamental do que as palavras, e mais “universal” (WOOD, 2002, p. 13).

A emoção e os sentimentos privados apresentam-se nesse momento como elementos imersos nas propostas artísticas, potencializando a subjetividade do artista e do público. O subjetivo desponta.

Percebe-se na arte uma crise na figuração, fortificada pelos movimentos de vanguarda e da arte conceitual, nos quais o sujeito desponta como atuante. As imagens, que deixam de ser figurativas e tornam-se abstratas, implicam em uma absorção por parte do sujeito, do público, exaltando-se a subjetividade. A arte, então, abre caminhos para as emergências do sujeito. Nos movimentos artísticos da *performance* e a *Body Art*, por exemplo, se vê o corpo e o sujeito inserido na obra. A subjetividade se apresenta tanto para o artista quanto para o público, que, acionado esteticamente, sai da observação e começa a interagir com a obra, tornando-se parte dela. Desse modo, aproxima-se do artista/sujeito que faz de seu corpo matéria a ser moldada pelos mesmos processos tecnológicos.

Novos meios e a representação do corpo

Os novos meios tecnológicos também são indispensáveis nesse momento, pois possibilitam novos olhares sobre o corpo e, da mesma forma, fortalece ainda a subjetividade.

Um processo que tem considerável importância nesse percurso é a utilização das radiografias no início do século XX, que são na verdade um primeiro exemplo de imagens do corpo com base em métodos físico-químicos das ciências em prol da medicina. O raios-X, descoberto por Wilhelm Roentgen em 1895, é utilizado então nos processos médicos radiográficos. Nesse processo a visualização interna do corpo passa a procurar objetos, projéteis, fraturas ósseas que se tornam facilmente visíveis.

Contudo as pesquisas se desenvolvem e surgem novos processos e melhores imagens a partir daí. O que notadamente pode ser entendido com uma exteriorização do corpo, o interno passa a ser externo, visto, ele passar a ser transparente. A imagem médica do corpo implicava na digitalização, fragmentação dos corpos, podemos assim dizer que os corpos já estão disponíveis como digitais:

O reino da produção de imagens contribuiu assim para tornar irreal o corpo sofredor. A medicina atual não se reflete mais nas cenas sangrentas de sala de cirurgia tão apreciadas pelo cinema e pela literatura, mas se projeta em composições digitalizadas e desencarnadas, que podem daqui em diante viajar por e-mail. Podem os cirurgiões, aliás, doravante operar sob o controle de um robô ou mesmo por seu intermediário, em sinergia com equipes internacionais postadas na internet. O corpo imerso no mundo virtual passa a ser suporte das façanhas científicas (MOULIN, 2008, p. 78).

As novas possibilidades técnicas da imagem do corpo nesse momento também se refletem na arte. No registro da exterioridade, tanto se coloca a fotografia quando o papel decisivo do vídeo, que inaugura um novo domínio à observação.

A fotografia é tomada algumas vezes como agenciadora dessa crise na representação no século XX. Quando esse novo processo tecnológico é absorvido pela arte denota-se um processo que eliminaria o pintor, suas técnicas e sua dedicação em produzir uma tela por anos. Contudo, a fotografia é a própria tecnologia para a confecção de imagens, que efetiva seu percurso pelo século XX em meio às produções abstracionistas. De fato, ela tornou-se também elemento a compor uma nova forma de compreender o corpo, e igualmente eliminá-lo.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Da mesma forma o cinema evidencia a imagem do corpo, que por vezes aparece como sedutor, forte e belo, e ao mesmo tempo doente e monstruoso. O corpo torna-se espetáculo mediado em imagens, como a de Frankenstein, Nosferatu e Drácula, que nos remetem aos *Freak Shows*² do século XIX, mas também ao erótico que perpassa às grandes divas do cinema, e que abrem caminhos ao gênero pornô.

Quando esses novos meios são absorvidos pela arte, as imagens resultantes desse processo carregam a subjetividade do artista criador. Artistas como Man Ray e posteriormente Gina Pane são exemplos da subjetividade que há instaurada na fotografia. E que em seguida, são notáveis também no cinema, com a adoção do vídeo origina-se o movimento da videoarte, com Nam June Paik. Contudo há de se ver que essa absorção também tem um caráter documental para as performances desse período.

O corpo que instaura-se no modernismo é o corpo propriedade, em que tal noção traz a luz o corpo próprio que é motivado politicamente, pois isso lhe confere os usos e abusos da carne, fundando-se nela o sujeito autônomo e racional, que está presente nas performances artísticas do início do século (BRAGANÇA DE MIRANDA, 2008, p.86)

As performances artísticas inauguram o corpo do artista e o público no mesmo espaço. O corpo passa integrar-se a arte como seu suporte. Sua fragilidade o coloca como matéria passiva de ser moldada, matéria indiferente. Essa relação pode ser percebida quando vemos como o corpo é tomado nas performances desse período, em que artistas como Vito Acconci e Marina Abramovic colocam o corpo sob constante violação em suas performances.

A subjetividade que abre espaço para o corpo próprio do artista nas performances artísticas é precursora para os movimentos seguintes, que colocam literalmente o corpo à prova.

De forma geral, a subjetividade empregada pelo artista e a noção de corpo próprio, aliadas aos conhecimentos médicos são percebidas nas propostas da *Body Art*, nos anos de 1960 e 1970, em que se destacam os artistas Orlan e Stelarc como seus principais expoentes. É nesse movimento que se apresenta o artista que faz com seu corpo o que bem deseja. As cirurgias, suspensões, apresentações que colocam o corpo em risco, criam uma atmosfera que o inscreve como obsoleto.

Esse corpo proposto em Stelarc relaciona-se à sua fragmentação percebida por diversos teóricos que localizam suas atenções à pós-modernidade. Todo esse arranjo notado pela penetração das biotecnologias ao corpo, configurando um novo cenário a despontar, o do corpo biotecnológico.

Biotecnologias e imagem

Sobretudo concentrando as proposições artísticas aos usos de conhecimentos tecnológicos e médicos, essa aproximação se dá na esfera da ciência, ou seja, a conjunção entre arte e ciência torna-se evidenciada no século XX. Logo, saberes como biologia, química, engenharia e outros, tornam-se saberes inseridos também no campo das artes.

Ascott (2003) nos aponta essa conexão entre a arte e a ciência acontecendo por meio de conexões entre o “seco”, que seriam os sistemas computadorizados, aos biológicos, que seriam dessa forma “mídias úmidas”, que podem se tornar o substrato da arte no século XXI (ASCOTT, 2003, p. 272).

As biotecnologias se aderem à vida cotidiana criando mecanismos destinados à saúde e ao bem estar do homem, é como veem os cientistas os projetos como Genoma Humano e DNA, que criam uma série de expectativas sobre seus usos e abrem simultaneamente questões sobre seus desdobramentos no desenvolvimento social.

Nesse contexto, ainda aproximando os conhecimentos da ciência da arte atual, revela-se a Bioarte como movimento que utiliza das biotecnologias em seus processos artísticos. Artistas como Eduardo Kac, Marta

2. No final do século XIX há uma intensa apresentação de corpos monstruosos na França e nos Estados Unidos, os *Freak Shows*, em que eram mostrados corpos de pessoas que possuíam deformações pelo corpo: o homem-elefante, irmãos siameses, o negro-branco, os fenômenos-vivos que se apresentam por pequenos pagamentos e que atraem multidões.

Menezes, Oron Catts e Ionat Zur são porta-vozes desse movimento, que aliam os métodos da nanotecnologia, microbiologia e engenharia genética na construção de suas obras.

Outros movimentos artísticos também usam a conexão arte, ciência e tecnologia, no qual podemos citar o movimento de arte *extropiana*, onde esse trinômio é levado ao extremo. *The Extropy*, movimento criado por Natasha Vita-More em 1980 e está ligado às questões transhumanistas. O eixo central da corrente é a transcendência do homem por via da tecnologia, de forma geral, desejam que a consciência do homem seja transferida para um chip de computador, deixando-o conectado à rede. É notável que o corpo seja tomado como elemento descartável, esse é o manifesto no pensamento extropiano, tendo vistas que Stelarc é tomado como um de seus precursores.

O transhumanismo se trata de uma corrente filosófica que utiliza da ciência e tecnologia, mas especificamente a biotecnologia, neurologia e a nanotecnologia, para que se possam superar as limitações do corpo humano, sejam elas físicas, intelectuais e psicológicas, potencializando a condição humana. Um dos temas principais que norteiam as pesquisas transhumanistas é a imortalidade, que se torna possível com o desenvolvimento contido das pesquisas na área da saúde e medicina, especulado que o ser humano não morrerá pela velhice.

A corrente transhumanista é um contraponto ao projeto *The Visible Man e The Visible Woman*, que de fato é a configuração digital do corpo, possível de ser acessado pela rede em qualquer lugar do mundo. Todavia, o *The Extropy* propõe a digitalização da consciência e assim a eliminação da carne. Essa digitalização requisitada no movimento de arte extropiana é um caminho a ser tomado para que se evite a morte, objetivando assim a vida eterna.

Os escritos de Le Breton (2007) sobre o imaginário tecnocientífico evidenciam os discursos contemporâneos a que pertencem ao *The Extropy*:

A reconstrução do corpo humano, e até sua eliminação, seu desaparecimento, é o empreendimento ao que se dedicam esses novos engenheiros do biológico. Esse imaginário tecnocientífico é um pensamento radical da suspeita: ele instrui o processo do corpo por meio da constatação da precariedade da carne, de sua durabilidade, de sua imperfeição na apreensão sensorial do mundo, da doença e da dor que o atingem, do envelhecimento inelutável das funções dos órgãos, da ausência de confiabilidade de seus desempenhos e da morte que sempre o ameaça (LE BRETON, 2007, p.16).

Adeptos do movimento *The Extropy* buscam um aprimoramento do humano, com desenvolvimento cognitivo tecnológico, ampliando os limites físicos e psicológicos, ampliando a inteligência, baseando sua filosofia em ícones do cenário tecnofuturista robótica, inteligência artificial, colonização do espaço e extensão da vida (FRANCO, 2006).

As propostas extropianas adotam, da mesma forma, o pensamento antiecológico, pois a busca pelo equilíbrio da biosfera demonstra uma visão equivocada do ambiente que seria possível viver. O desenvolvimento tecnológico criaria novos corpos cibernéticos que sobreviveriam a uma catástrofe ecológica, as fontes de energia seriam outras, não sendo necessário nem mesmo oxigênio (FRANCO, 2006).

Biodados

Nesse sentido, o que existe de fato é um desejo de que a tecnologia seja uma ponte para transformação da consciência, da subjetividade, em dados numéricos e informacionais. Os mecanismos da inteligência artificial (I.A.) convergem dados para simular atividades que se assemelham às da consciência humana ou animal. Incluindo-se nesse aspecto simulações que apontam para estudos sobre a vida artificial.

Nicolas Bourriaud (2009) escreve sobre as produções artísticas contemporâneas inserindo nesse discurso os processos de programação a que aderem os artistas. Apontando que “os artistas atuais não compõem, mas

programam formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*" (BOURRIAUD, 2009, p.13).

A base conceitual e a investigação poética e estética desse tipo de produção artística se caracteriza por gerar um evento comunicacional e a partir de um sistema interativo para o qual artistas e cientistas programam uma obra-dispositivo, assim desencadeiam uma relação de simbiose do sistema biológico e do sistema artificial, isso propõe a relação de *biofeedback* e *technofeedback*, possibilitada pelas trocas de informações entre o biológico e o tecnológico. Essas informações são em verdade *biodados* e *tecnodados* (DOMINGUES, 2003, p.96).

A vida artificial, no que tange as tecnologias, tende a dois pontos distintos: em primeiro podemos colocar o que está diretamente ligado aos dados informacionais, que criam simulações a partir de linhas de códigos, em que seus desdobramentos simulam aprendizado, reprodução, predação, entre outros, que podemos dizer que são previsíveis no contexto da programação. O segundo ponto se trata das concepções da Bioarte, em que podemos tomar como exemplo as produções de Oron Catts e Ionat Zurr com os *Semi-living*, criaturas geradas a partir de células vivas, que com seu crescimento controlado em um biorreator possibilita que sejam criadas obras vivas. Contudo, a expectativa de interação com estas proposições se tornam também limitadas.

A interação com as criações digitais e bioartísticas não se valem visto suas limitações ora previsíveis, ora inertes, respectivamente. De forma geral, as construções biológicas, ou seja, as que utilizam matérias primas extraídas do corpo humano ou animal criam mais possibilidades de se eliminar a inércia, para promover certa interação.

Tomando assim o pressuposto de que os neurônios em condição natural são as únicas células do corpo que são capazes de emitir alguma resposta por meio de impulsos elétricos, poderia haver assim um desdobramento que permitiria utilizar desses impulsos para a criação de imagens que estivessem no campo das artes. Evidentemente tomando as pesquisas em imagem feitas com objetivos médicos que posteriormente foram adotadas por artistas.

Jack Gallant professor de psicologia e neurociência da Universidade de Berkeley nos EUA criou um sistema de reconhecimento de imagens com base na decodificação de impulsos cerebrais. Com o mapeamento de áreas específicas do cérebro, de onde poderiam ser absorvidos os dados, foram reconstruídas imagens a partir de modelos. A leitura do cérebro não é invasiva, é feita pro meio de ressonância magnética, encefalografia. De forma geral, o que se obtém são imagens que, com o uso da tecnologia, são absorvidas do cérebro.



Figura 1: Fragmento do vídeo da pesquisa de Gallant (Disponível em: <http://www.nature.com/news/brain-decoding-reading-minds-1.13989> Acesso: 18 maio 2015).

Vale ainda ressaltar que as possibilidades tecnológicas podem ditar o quando eficientes serão os resultados futuramente:

[...] contanto que tenhamos boas medições de atividade cerebral e bons modelos computacionais do cérebro, que deve ser possível, em princípio, para decodificar o conteúdo visual de processos mentais como os sonhos, memória e imaginação. No entanto, os modelos computacionais correntes de processamento visual foram desenvolvidos para explicar a percepção visual de cenas naturais. A precisão desses modelos para decodificar estados subjetivos, tais como sonhar e imaginação vai depender de como os processos são semelhantes à percepção visual normal. Este é um tópico de pesquisa ativa em nosso laboratório e em muitos outros laboratórios (GALLANT, 2014, <http://www.gallantlab.org/questions.html>).

Considerações finais

A tecnologia cria inúmeras possibilidades no desenvolvimento de mecanismos para a melhora de desempenho que, em linhas gerais, são desdobramentos de modelos anteriores. Ligadas ao corpo, por exemplo, os equipamentos de imagem, a partir dos raios-x se desenvolvem durante o século passado, potencializando cada vez mais a qualidade da imagem virtual, sua resolução e a portabilidade dos equipamentos, que de fato focam mais leves e menores. Podemos assim dizer que há na tecnologia um desejo de melhora, tanto na técnica propriamente dita, como em seus instrumentos, objetivando um caminho mais curto para deixar a vida de seus usuários mais confortável. Tomando esses conceitos como base, é possível que se veja a tecnologia atual como desdobrável, ou seja, que em um futuro próximo existam novos processos que sejam de fato mais eficientes que os atuais.

Dessa forma, as imagens absorvidas do cérebro são ainda objeto de pesquisa tecnológica, visto que no desejo de melhora, há de se ver imagens nítidas em alta resolução que despontam da neurotecnologia e os estudos no cérebro.

Tais possibilidades germinam um paradoxo quando relacionadas com as imagens criadas na arte do século XX e XXI, visto seu direcionamento à subjetividade e ao abstracionismo, inaugurados na arte conceitual. As imagens mentais poderiam apontar para um novo momento na arte, em que a convergência da arte com as biotecnologias e neurotecnologias, que criam possibilidades artísticas aliadas tipicamente a seu tempo, podendo absorver da mesma forma as figurações neurotecnológicas e afirmar novamente o figurativo no seio da arte.

A atenção à desfragmentação do corpo e obsolescência deflagradas desde as performances artísticas, intensificadas na *Body Art*, que de fato estão presentes nos discursos contemporâneos, eliminam o corpo do processo artístico, este já não é suporte nem meio, abandonam sua forma e sua carne para fazer a arte apenas com tecnologia.

Assim, como os neurônios se tornam os elementos criadores de imagens mentais, não há necessidade de um corpo, mas somente do cérebro. Todavia, bastará a consciência. E dessa forma poderia a neurotecnologia dar as novas respostas artísticas? De fato, não há corpo, há consciência, há subjetividade, há imagens.

Referências

ASCOTT, Roy. Quando a onça se deita com a ovelha: a Arte com Mídias Úmidas e a Cultura Pós-biológica. In: DOMINGUES, Diana (org.) **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: UNESP, 2003.

BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sérgio Paulo. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. **Corpo e imagem**. Lisboa: Nova veja - Passagens, 2008.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges **História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

DOMINGUES, Diana. A vida com as interfaces da era pós-biológica: o animal e o humano. In: _____. **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e interatividade**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

_____. **O nascimento da clínica**. Trad. Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

FRANCO, Edgar Silveira. **Perspectivas pós-humanas nas ciberartes**. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2006.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 2007.

MOULIN, Anne Marie. O corpo diante da medicina. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges **História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MICHAUD, Yves. O corpo nas artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges **História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

WOOD, Paul. **Arte conceitual: movimentos da arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2010.

THE GALLANT LAB @ UC BERKELEY. (Disponível em: <http://www.gallantlab.org>. Acesso em 18/05/2015).

Lotus Lobo e a memória do design gráfico mineiro

Luciana de Oliveira Inhan¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O artigo propõe uma breve análise do trabalho que a artista litográfica mineira Lotus Lobo desenvolve desde o final da década de 1960 até os dias de hoje, com matrizes de rótulos de embalagens descartadas pelas estamarias mineiras (especialmente em Juiz de Fora), no momento de substituição de tecnologias de impressão. Destacamos sua aproximação com a Pop art — cujos trabalhos também dialogam com a temática publicitária e industrial —, mostrando suas influências e as disparidades que a impedem de ser caracterizada como uma artista pop. Procuramos demonstrar os dois perfis de seu trabalho: a produção da artista plástica por meio da apropriação das imagens dessas matrizes e de materiais de refugo industrial, como as maculaturas; e a pesquisadora que tenta manter viva a memória do design gráfico mineiro do início do século XX, seja por projetos acadêmicos, ou iniciativas pessoais.

Palavras-chave: Lotus Lobo; Litografia; Design gráfico; Memória.

Quase 50 anos depois de seu primeiro contato com a estamaria litográfica, Lotus Lobo retomou o trabalho com antigas pedras guardadas em um acervo particular, que se encontrava na residência de sua família em Juiz de Fora. Em julho deste ano lançou o DVD *da Estamaria Litográfica*, com apoio da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Trabalho que reúne vídeos de depoimentos, imagens de pedras restauradas, rótulos impressos em folhas de flandres, matrizes em zinco e litogravuras desenvolvidas por ela. É possível observar por meio desse material como se configura o diálogo da criação de Lotus com seu acervo, não se atendo somente ao aspecto da produção de litogravuras a partir dele, mas verificando também a preocupação de catalogação e restauração de parte da memória do design gráfico do início do século passado desenvolvido para as indústrias da região.

Fugindo da influência estética de Guignard, reproduzida por muitos dos artistas mineiros de sua época que buscavam nas paisagens a inspiração para sua produção, Lotus Lobo trabalhou sua gravura no fim dos anos 1960 e durante os anos 1970 com imagens que faziam parte de uma cultura popular, do cotidiano e da memória das pessoas. Ao entrar em contato com pedras litográficas descartadas da indústria, ela experimentou novas composições visuais utilizando antigas matrizes litográficas. Sua primeira experiência foi na Escola Guignard, em Belo Horizonte, em 1961, no atelier de litografia coordenado por Natalício, um ajudante de impressão que acompanhou os materiais vindo da Imprensa Oficial: matrizes de diplomas, talonários, mapas, bilhetes de loterias, entre outros. Seu contato com os rótulos de embalagens se deu em 1964, com a aquisição de pedras vindas da Metal Gráfica Mineira, de Belo Horizonte, pertencente ao grupo Matarazzo, que traziam alguns desenhos para biscoitos e manteigas. Anos depois, adquiriu pedras da Estamaria Juiz de Fora e aumentou seu acervo de ima-

1. Especialista em Design Gráfico pela Universidade de São Paulo (USP) e mestranda no programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: lucianainhan@gmail.com.

gens de embalagens de doces, produtos laticínios, fumo, vassouras, entre outros objetos comuns do cotidiano. Durante toda a década de 1970, trabalhou intensamente sobre esse material; nas décadas seguintes, os rótulos de embalagem foram revisitados em suas criações e hoje são resgatados no projeto do DVD que apresenta mais uma forma de visitar e experienciar seu trabalho, tanto de artista como de pesquisadora.

Apesar de não estar presente no cenário de maior estrutura de produção e distribuição da gravura brasileira, que ficava restrito ao eixo Rio-São Paulo, Lotus Lobo foi uma figura central na inauguração do cenário da arte contemporânea em Minas. Sua participação e destaque na 10^a Bienal Internacional de 1969, em São Paulo, garantiu a ela o Prêmio Itamaraty. Em 1970, participou do IV Salão Nacional da Aliança Francesa, cujo prêmio foi uma bolsa de estudos na França. Nos anos de 1971 e 1972, foi então estudar na École Supérieure des Arts et Industries Graphiques (Escola Superior de Artes e Indústrias Gráficas) e na École d'Arts-Plastiques et Sciences de l'Art (Escola de Artes Plásticas e Ciências da Arte) da Universidade de Paris, período que serviu para reafirmar o caminho de sua produção.

Quando eu estudei em Paris em 1971, eu vi uma mostra [de Rauschenberg²] que era só embalagens. As caixas abertas que estavam embalando uma geladeira, um fogão, com os selos e as marcas. Aquela estrutura lembra sempre a estrutura que conseguimos fazer com os rótulos também, distribuindo, abrindo as embalagens, usando a embalagem aberta, com seus vários registros de cor. Eu já tinha feito o meu trabalho aqui em 1969 e quando vi aquilo tudo percebi que estava na mesma sintonia. Isso foi bom, fortaleceu a nossa ideia. (RIBEIRO, 2005, p.254)

Suas impressões estavam ligadas aos questionamentos da arte contemporânea que começam a emergir em Minas Gerais e à estética da Pop art, que surge na Inglaterra, se fortalece nos Estados Unidos e ganha o mundo. A temática publicitária, o uso de cores — que até então não havia sido explorado por ela em sua produção —, a repetição das formas, o uso de novos materiais e suportes colocam seu trabalho próximo à Pop art e às discussões sobre a reprodutibilidade técnica que Walter Benjamin (1975) trazia, como a perda da unicidade do objeto artístico. Algo que passa ao lado da gravura, cuja essência está em ser uma forma de arte seriada, que permite a reprodução. Algo que Andy Warhol, o grande representante do movimento pop, buscava nos anos de 1950 e 1960: uma analogia da sua produção ao processo industrial e à crescente reprodução de imagens que se vivia na época.

A execução intencionalmente descuidada representava uma concessão às reservas estéticas no que diz respeito à perfeição do imaginário popular da produção em série. Os temas das pinturas e os objetos de Warhol foram retirados do reino do consumismo e das revistas lustrosas. Ao repetir os mesmos motivos vezes sem conta em intermináveis séries, ele exprimia a padronização da produção em série industrial. (HONNEF, 2004, p.25)

Nos trabalhos de Lotus é possível observar detalhes que evidenciam a ligação da sua criação com o processo industrial, como as marcas de corte e sangria na lateral de algumas gravuras, anotações de cores — tudo deixado propositalmente para evidenciar o recurso de apropriação — e o próprio suporte, como a folha de flandres, usada tanto para a fabricação das embalagens quanto para acerto das máquinas impressoras. A apropriação das maculaturas (que são as folhas manchadas de impressão) e sua transposição para o ambiente das artes também é um exemplo. Assim como Warhol, muito mais do que conseguir reproduzir a mesma imagem centenas de vezes, o que a artista traz é a repetição da mesma imagem em um único suporte, fragmentando, deslocando, interferindo na imagem inicial, desvirtuando-a do objetivo para qual ela foi criada, no caso, de

2. Apesar de Ribeiro não precisar o autor dessa mostra na citação, a artista comentou, em entrevista concedida em 06 de novembro de 2015, se tratar de uma exposição de Rauschenberg. Conferindo a biografia do artista citado, podemos verificar que houve uma mostra na Galerie Ileana Sonnabend, em Paris, neste ano. Nesse mesmo período, Rauschenberg desenvolve a série "Cardboard", com embalagens de papelão.

servir como identidade para a embalagem de um produto. Essa atitude de apropriação e reprodução de forma reconfigurada produz um deslocamento do intuito originário daquela imagem e a construção de uma nova mensagem, um novo discurso poético, estimulando a reflexão.

Nas figuras 1 e 2 podemos observar que tanto Lobo quanto Warhol dispõem as imagens hermeticamente como numa gôndola de supermercados; no entanto, a interferência das cores, a redução de detalhes — no caso de Lobo, a sobreposição de mais de um rótulo —, entre outras intervenções, como o local onde as obras estão expostas, reduz a aproximação com o objeto real criando uma nova leitura sobre a imagem.



Figura 1: Lotus Lobo. Maculatura, litografia s/ folha de flandres, 150 x 70 cm, 1970.



Figura 2: Andy Warhol. Green Coca-Cola Bottle, serigrafia, 209,6 cm x 144,8 cm, 1962.

Apesar da aparente proximidade, uma divergência de discurso entre os dois pode ser levantada levando-se em consideração a temporalidade dos produtos apresentados, e esse é um dos pontos que faz com que o trabalho de Lotus não possa ser definido como uma Pop art. Warhol trabalhava com itens consumidos pela sociedade daquela época, muitos se mantiveram com a mesma embalagem durante anos.³ Além disso, é relevante observar que nesse período o recurso de reproduzir imagens cotidianas foi usado como estratégia de vendas por alguns artistas. Eles aproveitavam o sucesso que alguns produtos faziam no mercado e na mídia (considerando produtos não apenas os objetos, mas também pessoas e lugares) para remagicizá-los e despertar o desejo de colecionismo dos compradores, como é o caso de *Eu te amo como meu Ford* (1951) de James Rosenquist, e releituras de imagens de Marilyn Monroe, exploradas também por Rosenquist, Andy Warhol, Richard Hamilton, Pauline Boty, entre outros.

Lotus, no entanto, trabalhava com rótulos de produtos de 1920 a 1950, muitos deles já estavam fora de circulação e não se valiam de mídias para a divulgação de suas marcas. Portanto, apesar de seu trabalho trazer imagens prontas, relacionadas a propaganda, sua intenção nunca foi a de fazer uma crítica ao consumismo ou se aproveitar dele. Ainda que um dos sentidos resultantes desses trabalhos seja crítico, político, à revelia das intenções da artista. Mesmo utilizando novos suportes para impressão e exposição, característica comum entre os artistas pop, a proposta de Lotus era evidenciar o processo litográfico, experimentando novas técnicas de gravação explorando os limites da litografia.

3. Em 2010, a empresa Campbell anunciou uma grande mudança em seus rótulos, no entanto, as três sopas mais populares da empresa — macarrão com frango, tomate e creme de cogumelos — continuaram com o mesmo design imortalizado por Warhol.

Na verdade ela tem uma essência pop, não tenha dúvida. Ela tem na essência essa presença porque você vai usar uma imagem que já está pronta. Então você vai usar uma imagem que é pública, que é comercial, então ela temesse sentido sim, de parentesco. Mas ela diferencia um pouco mais na frente, por conta do repertório e de outras observações. Então fica muito difícil, assim, essa rotulação diretamente. Ou mesmo até como o Itaú fez numa exposição de gravura em que eles fizeram um livro, e que até hoje eu não concordo com a crítica que está lá que põe mais como crítica... Esse material como uma coisa crítica. E nunca foi. Nunca teve essa intenção. Na verdade a intenção foi muito através do processo, foi muito litográfico, foi muito “o que a litografia pode te oferecer”, ela parte desses princípios mesmo usando os rótulos.⁴

Na criação e exposição de seus trabalhos ligados à litografia industrial, Lotus imprimiu em vários suportes como bobina de papel, cartão, plástico, polyester, acrílico, acetato, folha de flandres, e convidou os espectadores a interagirem com essas peças. As grandes bobinas de papel foram impressas com diversas marcas e exibidas suspensas; o visitante poderia desenrolar parte da obra, rasgá-la e levar para casa uma impressão. As grandes imagens impressas em material translúcido e suspensas por cabos no meio do salão de exposição convidavam o espectador a circular em seu torno. Impressões em acrílico transparente, que ela vem chamar de lito-objetos, possibilitaram a manipulação de imagens sobrepondo-as e criando assim uma nova composição. Essas experiências de criação e visitação, como observa Marília Andrés Ribeiro (2005), o uso do material transparente e a possibilidade de visitar uma obra por todos os lados nos remetem ao dadaísmo e ao *Grande vidro* de Marcel Duchamp. Rauschenberg, citado por Lotus como o artista mais influente na sua obra, também trabalhou sobre uma base estrutural de acrílico transparente e impressões em silk-screen, colocados de forma sobreposta; é possível que *Solstice*, de 1968, tenha influenciado diretamente a artista na construção de seus lito-objetos. Outra forma de questionamento da arte que Lotus experimenta influenciada por Duchamp é a exposição de ready-mades, as grandes maculaturas de chapas de folha de flandres que eram suspensas, ou retorcidas e pregadas na parede. Mediante essas formas de manipulação — tanto da artista quanto dos espectadores —, a imagem inicial do rótulo perde sua configuração, seu reconhecimento, e convida para uma nova formação de imagem e discurso.

O reconhecimento da estrutura estética de um desenho, tem papel importante na leitura de uma obra. Ao refletirmos sobre o trabalho de Lotus Lobo, poderemos perceber que a reação emocional do expectador familiar a esses rótulos é diferente da daquele que nunca os viu. O primeiro pôde à época das primeiras exposições ter sentido um estranhamento pelo deslocamento da imagem, do cenário cotidiano para o da galeria de arte e, hoje, sentir saudosismo ao identificar alguns daqueles rótulos que o remetem às lembranças da sua adolescência, por exemplo. Já o espectador que nunca teve contato com aquelas imagens pode se ater às mudanças de características ou estilo daquele tipo de representação, como a tipologia desenvolvida para os logotipos, o traço das ilustrações ou os ícones que compunham a embalagem.

Pude observar no lançamento do DVD *da Estamparia Litográfica* — realizado em 27 de junho de 2015, na Sala Lorenzato, da galeria Manoel Macedo em Belo Horizonte (MG) — que, apesar de alguns espectadores terem contato pela primeira vez com o trabalho e o acervo de Lotus Lobo, eles têm grande impacto, despertando emoções e memórias individuais. A artista reuniu no espaço expositivo somente pedras litográficas, matrizes em zinco e embalagens impressas; não havia nenhuma maculatura, lito-objeto ou gravura expostos (com exceção de duas reproduções digitais que estavam à venda pela galeria). Os visitantes, ao percorrerem a mostra, diziam se lembrar das velhas latas de manteiga na casa da avó, no interior, e apesar de não saberem precisar se eram exatamente uma daquelas ali expostas, a estética e o design da época lhes eram familiares.

A precisão no reconhecimento de uma marca, em alguns casos, pode ser mesmo muito difícil. A ideia do desenvolvimento de um logotipo ou do design de uma embalagem, vistos hoje como objetos únicos, era muito diferente. As estamparias possuíam catálogos de modelos de rótulos; assim, um empresário poderia escolher para o seu produto um desenho que já estava sendo usado por outro produtor, fazendo apenas

4. Como consta em entrevista cedida à autora em 06 de novembro de 2015.

pequenas modificações como a troca de cores, mudança de nome, ou a inserção de uma ilustração, além, é claro, das informações de fabricação. Mas a ideia central da composição permanecia a mesma, como pode ser visto nas marcas “Pilar”, “Alice fina” e “Flor do Oriente” (figura 3); ambas comercializam manteiga, mas são de produtores diferentes em cidades diferentes.



Figura 3: Autoria desconhecida (ilustração). Impressões em flandres, s.d. (primeiras décadas do século XX). Coleção da artista.

As pedras litográficas descartadas propunham a Lotus uma liberdade de manipulação e composição, já que não eram vistas como um registro da memória da arte publicitária brasileira ou do design de embalagens como entendemos hoje, mas apenas como lixo. Com o passar dos anos e de várias experiências com os rótulos, a artista alterou e subtraiu tantos elementos dos desenhos em algumas gravuras que a referência inicial sequer consegue ser encontrada. Seu mecanismo de construção, no qual as imagens foram recombinadas, fragmentadas e sobrepostas, acabou gerando composições que deixam o lado figurativo para se aproximarem de leituras de imagens abstratas. Na gravura da série “Anotações” (1978), por exemplo, podemos observar a evolução de seu trabalho: aparecem alguns elementos figurativos (parte de ornamentos e molduras) com formas geométricas que remetem mais à arquitetura do que à embalagem (figura 4). Ou seja, dos elementos iniciais que serviram de inspiração para a própria ilustração do rótulo. É possível observar uma relação com o construtivismo, sua geometria e cores, mas não é intenção do artigo adentrar nesse assunto. O crítico de arte Frederico Moraes, à época da exposição de Lotus no Rio de Janeiro, no espaço Gravura Brasileira, em 1979, faz observações quanto à apropriação das imagens dos rótulos e sua transposição à galeria de arte:

E o que antes era um documento de uma atividade econômica, iconografia industrial ou mercantil, e, por extensão, desdobramentos de uma cartazística de uma ornamentação ou mesmo de uma arquitetura e um urbanismo de época, que revelam um status sociocultural e de uma determinada região, é hoje, na Galeria, apenas arte, forma pura. (MORAIS, 1979,p.26)

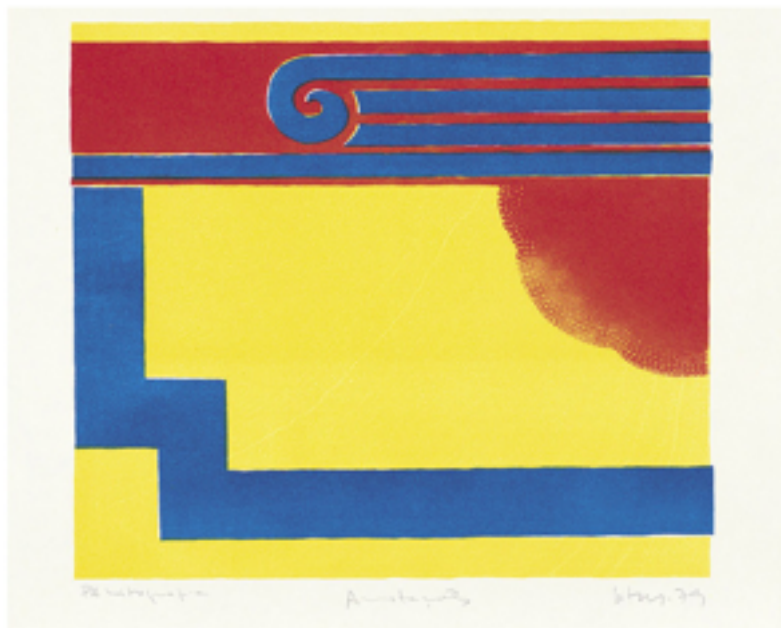


Figura 4: Anotações, 1978. Litografia sobre papel, 40x45cm.

A manipulação de Lotus sobre esses desenhos, no entanto, tem um limite. Ela jamais destruiu uma imagem ou até mesmo interferiu nas maculaturas. Sua veia pesquisadora sempre tentou preservar ao máximo as imagens vindas da litografia industrial.

Tem o papel transporte na litografia. A litografia é riquíssima em técnica: você tira de um original e passa para uma outra pedra, o original fica lá. É por isso que essas pedras todas estão aqui. Elas nunca entram numa prensa. Não são pedras para imprimir. São pedras para desenhar e para guardar um arquivo original. É como guardar um filme, antigamente, fotográfico. Então vai lá, copia de novo e leva para outras matrizes. A gente teve o cuidado de levar para outras matrizes para não destruir a matriz [inicial] caso acontecesse algum acidente. Raramente a gente imprimiu do original desenhado. Foi transportado para outras pedras e de lá que foram impressas. Teve todo esse cuidado na maioria das vezes. E eu, se eu vou usar fragmentos de pedras e de imagens, sempre vou nas que já estão meio destruídas. Eu não vou destruir hoje uma imagem. Se eu quiser usar uma dessas imagens que está ali no DVD no meu trabalho, com certeza eu vou copiar pra uma outra pedra aquela imagem pra depois mexer nela. Mas a outra vai permanecer lá. Ah... eu não destruiria não, não teria coragem.⁵

O elemento central de sua obra não está presente apenas no aspecto figurativo de uma imagem, mas na sua intensidade de recepção que está diretamente ligada ao tempo. Este evidencia o período e a artesanaria de ambas as produções, desde os desenhos dos rótulos sobre a pedra litográfica até o próprio trabalho da artista. A partir das gravuras e do acervo de Lotus é possível identificar características comuns aos desenhos da época e observar a iconografia usada pelos desenhistas industriais, que sofriam influência da arte internacional pois, apesar de alguns elementos naturalistas e regionalistas trazerem um caráter singular às criações, ainda não havia uma identidade estética puramente brasileira já solidificada. Na verdade, o design gráfico no país ainda estava muito ligado à estética do século XIX que também havia sido importada da Europa. Além disso, muitos desenhistas vieram de fora, ou tiveram sua formação no exterior, como é o caso do alemão Guilherme Rüdiger, que trabalhou com litografia em Juiz de Fora.

5. Como consta em entrevista cedida à autora em 06 de novembro de 2015.

Os desenhistas de rótulos refletiam uma influência europeia, essencialmente art-nouveau, mas ao mesmo tempo guardavam ligações com o aspecto rural da cultura brasileira. Os desenhistas criavam a partir de álbuns estrangeiros de modelos de marcas, importando sugestões e exigências dos clientes, fazendeiros, donos de fábricas de laticínios ou banha, cujo mundo de informação vinha do contato direto com a natureza, a paisagem, o pasto, a fazenda, as flores. O resultado final era uma colagem de ideia dos fregueses e da concepção dos desenhistas. Temas muito frequentes nas marcas eram as imagens das fachadas das fábricas, as praças e monumentos da cidade produtora, o retrato de uma filha do fabricante, o rosto de alguma atriz de cinema, uma paisagem com bois, pasto, pássaros, flores, índios. (LOBO, 2015)

Como ainda lembra Lotus em seu DVD, as fontes fantasia eram desenvolvidas pelos próprios litógrafos para criar o nome do produto, os demais textos eram reproduzidos em fontes comuns das tipografias, conhecidas do cotidiano dos artistas. Apesar de a maioria dos rótulos remeter às regiões de Minas Gerais, encontramos também desenhos para os estados da Bahia, Rio de Janeiro e Espírito Santo. É comum observarmos a presença da figura feminina estampada e de rótulos que também apresentam nomes de mulheres, recurso usado como atrativo de vendas para vários produtos na época. Um mecanismo para criar familiaridade, proximidade e identidade com os consumidores. Vemos na embalagem das balas Gilda (criada pelo litógrafo Clemente Zero), impressa em folha de flandres e recuperada pela artista (figura 5), a referência direta ao filme Gilda de 1946, estrelado por Rita Hayworth, cuja imagem do rosto também estampa a embalagem.



Figura 5: Clemente Zero (ilustração). Impressão em flandres. Coleção da artista.

O que nos chama atenção no trabalho de Lotus é sua preocupação constante com o aspecto da memória. Ao entrar em contato com uma pedra já gravada, a artista sempre teve o cuidado de reproduzir em papel uma espécie de inventário daquela marca, repetindo a impressão no mesmo formato, cores e especificações dadas originalmente. Somente a partir daí ela tomava liberdade para criar suas próprias composições. Em 1976, Lotus conseguiu apoio do Centro Nacional de Referência Cultural de Brasília para uma pesquisa sobre os rótulos em Juiz de Fora. Com o auxílio dos alunos Sônia Labouriau e Ângelo Marzzano da Escola Guignard, desenvolveu o projeto “O design de rótulos litográficos de estamperia mineira”, fazendo impressões originais e entrevistas com ex-desenhistas.

Uma década depois coordenou em Tiradentes o projeto “Memória da litografia industrial em Minas Gerais”, para a Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais e a Rede Globo Minas, realizado na Casa de Gravura Largo do Ó. Desse trabalho resultou uma mostra que foi realizada em Juiz de Fora e Belo Horizonte, além da produção de álbuns com impressões de matrizes que foram distribuídos pela Secretaria de Cultura. Em 1988, foi curadora da mostra “Memória da Litografia em Minas Gerais”, em parceria com a Casa de Gravura e o Museu Mineiro, com um repertório sobre a litografia industrial de Juiz de Fora e Belo Horizonte.

O lançamento deste DVD em 2015 lança novo olhar sobre a produção de Lotus, mas evidencia também o resgate que a própria artista fez de um pedaço da cultura imagética de uma época, um retrato do passado que pode ser revisitado tanto em seu formato original (conferindo as embalagens impressas em folhas de flandres, ou até mesmo vendo as pedras originais) quanto em suas litogravuras (onde ela experimenta novas

composições de imagens e cores). A reunião desse conteúdo, segundo ela, é uma tentativa de ajudar a divulgar o acervo e conseguir emplacar o projeto de criação de um museu da litografia industrial, onde será possível encontrar a matriz, sua impressão em papel e a embalagem final.

(...) isso vai ser passado pra Cultura como um comodato. Não vai ser vendido. Mas eu tenho uma exigência: de ter... por isso esse projeto é difícil de ser realizado. Porque esse lugar tem que ser um lugar que vai funcionar, vivo. E isso é uma coisa muito difícil. Conseguir um imóvel não é muito difícil não, a questão é a manutenção. Essa é muito cara, fica alto pro estado. Claro que depois você pode começar a embutir novos projetos, fui aprendendo como a gente pode fazer isso, já aprendi muito. Se você tiver a instituição vai ser mais fácil do que como uma pessoa física. Eu entro o tempo todo nesses projetos sozinha, eu não sou uma instituição. Eu sou só Lotus. Por isso é difícil emplacar um projeto assim. Muito difícil. Então as pessoas também nem sabem se isso existe mesmo. Agora o DVD foi bom porque vai mostrar que existe de verdade. Já vai ajudar.⁶

No Brasil, não encontramos um museu de litografia industrial ou um espaço com tantas informações sobre o design gráfico do início do século XX reunidas. Mais grave do que isso é constatar que o acervo de Lotus Lobo — que provavelmente é a maior coleção de matrizes litográficas da indústria mineira, especialmente de Juiz de Fora — não possui um espaço em Minas Gerais para ser exibido. Não houve interesse em abrigá-lo pelas prefeituras envolvidas ou pelo estado; nem mesmo as universidades federais com seus institutos de artes. Esse material corre então diversos riscos: ser vendido para outros estados ou o exterior; se deteriorar ainda mais com o tempo (devido à situação não tão adequada em que está sendo guardado, além da necessidade de restauração e manutenção constantes); ou, pior ainda, se dispersar e se perder. Dessa forma, parte da história do design gráfico de Minas Gerais e do Brasil pode desaparecer para sempre.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1975.

CARDOSO, Rafael (org.) **O Design Brasileiro antes do Design**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

da ESTAMPARIA LITOGRAFICA – Lotus Lobo. Coordenação artística: Lotus Lobo. Produção: Guilherme Machado e Márcia Renó. Fundação Municipal de Cultura. Belo Horizonte, 2015. 1 DVD.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FABBRINI, Ricardo N. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. A arte no entre guerras. São Paulo: Coysac e Naify, 1998.

6. Como consta em entrevista cedida à autora em 06 de novembro de 2015.

GORINO, Vitor Hugo. **Litografia Artística Brasileira: Lotus Lobo e Darel Valença Lins**. 2014. 237 f. Tese (doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

HONNEF, Klaus. **Pop art**. Alemanha: Paisagem, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. **Después de la gran división**. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1967.

McCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MINEIRA com nome de Lotus participa da Bienal de Tóquio. **O Globo**, Belo Horizonte, 27 nov. 1972, p. 3.

MORAIS, Frederico. Lotus, rótulos e anotações: uma realidade de Minas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 abr. 1979, p. 26.

RIBEIRO, Marília Andrés. **A expansão do Campo Artístico na Contemporaneidade**. Anais do XXV Colóquio do CBHA, Tiradentes, Minas Gerais, 2005.

_____ (apres.) **Marca Registrada – Lotus Lobo**. Belo Horizonte: Alvo Editora, 2007.

_____. **Neovanguardas Belo Horizonte - anos 60**. Apresentação Annateresa Fabris. Belo Horizonte: História & Arte, 1997.

_____ (org.). **Lotus Lobo: Depoimento**. Belo Horizonte: Com Arte, 2001.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Gravura em Minas Gerais**: primórdios e desdobramentos. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 31., 2011, Campinas- SP. *Anais...* CBHA, 2011. p. 553-567.

A coleção no processo criativo de Michael Wolf: um acervo de possibilidades

Maíra Vieira de Paula¹

Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP – SP)

Resumo

Partindo da polêmica em torno da menção honrosa concedida, em 2011, pelo *World Press Photo* ao ensaio fotográfico *Asoue – A series of unfortunate events* (2010) do fotógrafo alemão Michael Wolf, composto por imagens apropriadas do *Google Street View*, este trabalho procura demonstrar como as operações empreendidas em *Asoue* não se trataram de um exercício isolado, mas se fazem presente, de forma recorrente e sistemática, em suas demais produções na forma da estratégia poética da coleção – entendida aqui como um conjunto de métodos e procedimentos artísticos, assim como um elemento estruturador do processo criativo do artista. Para isso, serão analisados os ensaios *Portraits made in China* (1997-1998), *Bastard Chairs* (2002-2005), *Hong Kong Back Door* (2005), *100x100* (2006), *The Real Toy Story* (2004), *Architecture of Density* (2005-2012), *Transparent City* (2006) e *Transparent City Details* (2013), em diálogo crítico com suas inúmeras coleções de objetos, que foram acionadas por ele em sua produção artística: os cartazes de propaganda política do governo de Mao Tsé-Tung; as capas do *Le Petit Journal*; os milhares de brinquedos *made in china* coletados ao longo da costa da Califórnia e as insólitas cadeiras encontradas pelas ruas de Hong Kong.

Palavras-chave: Fotografia; Michael Wolf; Coleção; Google Street View; World Press Photo.

1 – Introdução

Em 2011, o *World Press Photo* (WPP), principal premiação do fotojornalismo mundial, contemplou com menção honrosa², na categoria *Reportagem – Assuntos Contemporâneos*, o fotógrafo alemão Michael Wolf pelo ensaio *Asoue – A series of unfortunate events* (2010) composto por imagens apropriadas do *Google Street View*³. Esta escolha resultou na polêmica que dividiu a opinião da comunidade fotojornalística internacional. De um lado, ficaram aqueles que louvaram a iniciativa da instituição, que se colocava dessa forma em sintonia com as mudanças pelas quais a profissão [e a fotografia como um todo] passou nos últimos anos. De outro, se po-

1. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Especialista em Fotografia pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP-SP). oemaildamaira@gmail.com.

2. Wolf já havia recebido o prêmio em duas ocasiões anteriores. Em 2005, conquistou o primeiro lugar na categoria *Reportagem – Vida Cotidiana*. Em 2010, ficou em primeiro lugar na categoria *Individual – Vida Cotidiana*, com trabalhos produzidos no continente asiático. Para mais, ver: <<http://www.worldpressphoto.org/people/michael-wolf>>. Acesso em: 15 de abril de 2013.

3. Após morar, por cerca de quinze anos, em Hong Kong e documentar as mudanças drásticas pelas quais a cidade e todo o país passaram, Wolf se mudou para Paris com a família em 2008. Rapidamente, uma monotonia visual tomou conta do artista. Ao longo dos séculos, a cidade já havia sido exaustivamente catalogada. Das imagens de Atget, Doisneau, Cartier-Bresson, até os dias de hoje, para ele, ela continuava praticamente a mesma. Por outro lado, a Paris virtual, criada pela equipe do *Google*, ainda não havia sido desbravada e se mostrava como possibilidade para a criação de novas narrativas visuais. Ao longo de mais de dois anos [entre 2008 e meados de 2011], o fotógrafo contabilizou mais de seiscentas horas, em frente ao monitor, colecionando imagens de momentos inusitados que encontrava pelas ruas do *Street View*. Ao travar um jogo contra a passividade do programa na busca por esgotar suas potencialidades, ele foi contra o imperativo do aparelho. O que para Vilém Flusser é o momento exato no qual se produz linguagem e pensamento crítico (FLUSSER, 2011). Wolf destrinchou cada centímetro de tela, tentando encontrar cenas que rompessem com a consigna proposta pelo *Google*. A escolha ou, como ele sempre diz, “the crop” foi o que fez com que aquelas imagens se tornassem suas. Tal exercício de elaboração crítica daquele arquivo inabarcável de imagens, empreendido a partir da apropriação de imagens alheias, no entendimento desta pesquisa, foi o que lhe valeu o prêmio do WPP.

sicionaram aqueles que acharam tudo uma grande piada e acusaram o fotógrafo de realizar uma bela jogada de *marketing* ao se apropriar da ferramenta de localização do *Google* [novidade naquele momento]. Segundo esses últimos, aquilo não era fotojornalismo por se tratar de fotografias alheias.



Figura 1: Fotografias que integram o ensaio *Architecture of Density* (WOLF, 2005-2012). Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

Partindo de tal polêmica, este artigo⁴ busca demonstrar, a partir de uma análise mais profunda e crítica da obra de Wolf, como o conjunto de procedimentos acionados na elaboração de *Asoue* – nesse caso, em particular, ele iniciou uma nova coleção ao se apropriar das fotografias produzidas automaticamente pelas câmeras do *Google* – não representou uma novidade, mas já vinha sendo experimentado pelo artista em outras obras. Para isso, este artigo abordará os seguintes ensaios: *Portraits made in China* (1997-1998), *Bastard Chairs* (2002-2005), *Hong Kong Back Door* (2005), *100x100* (2006), *The Real Toy Story* (2004), *Architecture of Density* (2005-2012), *Transparent City* (2006) e *Transparent City Details* (2013). Tais fotografias serão analisadas em conjunto com as coleções que ele acionou poeticamente em sua produção artística: o raríssimo acervo de cartazes de propaganda política do governo de Mao Tsé-Tung; as capas do *Le Petit Journal*, publicado no século XIX; os milhares de brinquedos *made in china* coletados pelo fotógrafo ao longo da costa da Califórnia e as insólitas cadeiras encontradas pelas ruas de Hong Kong. Por meio do embate crítico entre tais fotografias e coleções, busca-se demonstrar como o recurso

4. Este artigo é um recorte da monografia *O gesto do colecionador: relatos do meu percurso pelas "Cidades Invisíveis" de Michael Wolf* (PAULA, 2014). Nesse estudo mais amplo, foi proposto o conceito do *gesto do colecionador* para caracterizar o processo criativo de Wolf [suas estratégias poéticas e seus procedimentos discursivos]. A elaboração de tal conceito se baseou sobretudo nas considerações e reflexões apresentadas por Ítalo Calvino nos livros *Coleção de Areia* (2010), *As Cidades Invisíveis* (2003) e *Seis propostas para o próximo milênio* (2012), assim como no diálogo e nas articulações tecidas entre tais obras que foram confrontadas, por sua vez, com as imagens e os procedimentos criativos de Wolf. Naquele momento, tentou-se apresentar uma espécie de princípio [certo impulso, movimento] que se julgava guiar a forma como Michael Wolf se relacionava com o mundo a sua volta e, a partir do qual, propunha seu projeto artístico. Mesmo tendo sido apresentado, na ocasião, como apenas uma das inúmeras chaves de leitura possíveis para se tentar dar conta da complexidade do olhar de Wolf e de toda sua obra, optou-se por não se fazer mais uso desse termo – pois se constatou que tal conceito ambicionou dar conta de questões muito mais amplas do que os resultados efetivamente conquistados pela pesquisa. Portanto, o que antes foi denominado por *gesto do colecionador*, agora passa a ser caracterizado como um recurso à estratégia da coleção, entendida como certa emulação de atitudes e de métodos efetuados por colecionadores em geral, e que também pode ser observada como uma espécie de princípio estruturador dos ensaios e das séries fotográficas do artista. Nesse sentido, tal estratégia poética pode se dar por meio da reunião de objetos encontrados pelo mundo. Ela pode guiar a produção de determinado projeto fotográfico, seja ao fotografar as singularidades em torno de um tema, que ele observa no mundo, seja no exercício de desbravar arquivos de terceiros ou de revisitar arquivos próprios em diferentes momentos.

à coleção [como estratégia discursiva e procedimento poético] não se tratou de um episódio isolado em *Asoue*, mas se faz presente de forma sistemática e estrutural na produção artística de Michael Wolf⁵.

2 – Biblioteca do supérfluo⁶

Michael Wolf sempre foi um ávido colecionador. O ato de colecionar é um *hobby* pessoal. Ao longo de sua vida, já deu início a diversas coleções pelas quais se diz obcecado. Ao chegar [seja para morar, a trabalho ou apenas visitando] a um novo local, ele tem o hábito de coletar objetos, itens que lhe chamem atenção por uma peculiaridade estética qualquer⁷ ou que funcionem como mecanismos para lhe ajudar a compreender certas características e dinâmicas de cada novo local. Tal hábito se reverbera em seu projeto artístico nos procedimentos que coloca em prática, na forma como estrutura suas imagens, nos elementos e nos objetos extra-fotográficos que aciona em diálogo com suas produções. Pretende-se agora apontar a ocorrência da estratégia da coleção em suas fotografias que não se dá somente por meio da reunião de itens e objetos do mundo nos quais ele observa determinada singularidade. Tal prática também orienta todo o fazer artístico de Wolf⁸: o modo como se vale da técnica fotográfica, a maneira como interage e busca compreender o seu entorno, a forma como elabora suas indagações e seus incômodos para colocar em marcha seu processo de produção e propor um discurso singular sobre o mundo.

Como se tentará demonstrar a seguir, o procedimento da coleção pode ser observado em projetos nos quais Wolf fotografa vários exemplos ou situações que gravitam em torno de um mesmo tema; nos diálogos que ele estabelece entre determinada coleção de objetos e suas séries fotográficas; pode se dar também num exercício de escavação e de releitura de seus próprios arquivos fotográficos [nesse caso, ele atualiza e desvenda novas potencialidades de imagens já exploradas em ocasiões anteriores] ou de terceiros.



Figura 2: Fotografias que integram o ensaio *Portraits made in China* (WOLF, 1997-1998). Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#portraits-made-in-china-1997-1998/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

5. O presente artigo não se detém sobre a série de fotografias apropriadas do *Google Street View*. Essa produção foi abordada em uma análise anterior na qual se tentou demonstrar como a edição realizada por Wolf em *Asoue* se tratou de um gesto de criação impulsionado por uma postura crítica do artista perante o mundo a sua volta. A partir desse estudo de caso, tal artigo também procurou refletir sobre as especificidades poéticas de artistas contemporâneos que recorrem ao procedimento de apropriação de imagens pré-existentes em seus processos criativos. Para mais, ver: PAULA, M. V. Da liberdade pela ponta dos dedos ou da edição como gesto de criação. In: Jornada Internacional de Pesquisa em Arte do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2015. São Paulo. Anais... No prelo

6. O título faz alusão ao texto *O arquipélago dos lugares imaginários* (CALVINO, 2010, p.147) no qual o italiano analisa e tece algumas considerações sobre um livro que agrega, no formato de verbetes, tal como em um dicionário, uma série de lugares imaginários [mencionados em obras de literatura, filmes, mitos, entre outros]. Segundo ele, esse seria um livro que ele faria questão de ter em sua Biblioteca do Supérfluo. Dessa forma, ao recorrer ao termo supérfluo, o escritor deixa transparecer como o impulso, que move determinado sujeito a iniciar uma coleção, não é guiado por uma finalidade prática e não se pauta por uma lógica externa, mas por motivos e intenções singulares, muitas vezes insólitos à primeira vista.

7. Ele coleciona desde objetos inusitados, tais como ossos, crânios e restos de animais encontrados em praias, até cartazes políticos, brinquedos *made in china*, cadeiras, entre outros.

8. Outra característica geral do trabalho de Wolf é o foco que ele dá para a temática da “vida em cidades” ou “life in cities”, conforme consta em sua página *online*.

Um dos primeiros projetos fotográficos de cunho mais autoral⁹ que Wolf iniciou na China foi a série *Portraits made in China* (1997-1998) realizada enquanto ele ainda trabalhava para a *Stern*. Por meio de um conjunto bastante heterogêneo de cidadãos chineses, com estilos e modos de vida muito diferentes entre si, Wolf procurou mostrar a diversidade de formas de “ser chinês”, contrariando estereótipos, tanto em relação às expectativas do Ocidente [ávido por descobrir a China, que se abria econômica e culturalmente depois de muito tempo], quanto em relação aos anseios políticos do próprio país que implantou, durante décadas, um projeto de governo que procurou anular as singularidades individuais na busca por consolidar um ideal de “povo chinês” que caminhasse de mãos dadas na mesma direção.

Ele teve a ideia de articular essa série de retratos à *Chinese Propaganda Posters*¹⁰ – outra coleção iniciada logo depois de sua mudança para Hong Kong – composta por cartazes chineses de propaganda política, lançados durante o governo de Mao Tsé-Tung. Segundo ele, inicialmente o grafismo daquelas imagens foi o que o instigou a iniciar tal coleção, mas, com o tempo, ele começou a refletir sobre as expectativas do governo comunista em relação ao futuro do país [retratadas naquelas imagens] impostas aos cidadãos.



Figura 3: Páginas da matéria, publicada pela *Stern*, sobre o quinquagésimo aniversário da República da China, composta de cartazes da coleção do artista e fotografias realizadas por ele (WOLF, 1999). Fonte: Acervo Michael Wolf.

O diálogo entre as fotografias de Wolf e sua coleção de cartazes virou uma matéria especial de doze páginas, publicada pela *Stern*, na ocasião do quinquagésimo aniversário da República da China. A reportagem fotojornalística contrapunha a ambição e o projeto político de futuro, ilustrado nos cartazes, com a realidade atual do país, documentada nas fotografias de Wolf. Ao colocá-las em diálogo, ele propunha uma reflexão sobre a pluralidade de modos de vida e maneiras de ser frente ao projeto de governo [sobretudo durante os anos de Mao Tsé-Tung] de unificar a população e anular as diferenças individuais.

Quando se mudou para Paris, anos mais tarde, ele repetiu esse movimento de uma primeira aproximação em relação a um local a partir da coleção de algum item que despertasse seu interesse e/ou funcionasse como uma possível chave de leitura para começar a compreender o novo ambiente. Meses antes do início do projeto contendo as imagens *Street View*, ele começou a colecionar capas do folhetim *Le Petit Journal*, publicado no século XIX, para escapar do tédio visual que sentia em relação à cidade. Ao todo, ele coletou mais de quinhentas capas com ilustrações que, para ele, retratavam instantes “fotográficos”.

O último trabalho de Wolf para a revista *Stern* foi a matéria intitulada *China: Factory of The World* na qual ele registrou as terríveis condições de trabalho nas fábricas chinesas. A reportagem lhe rendeu o primeiro reconhecimento do *World Press Photo*, como já mencionado. Posteriormente, Wolf retornou a essas fotos e

9. Em 1994, Michael Wolf mudou-se para Hong Kong onde trabalhou para a *Stern* até 2003, quando decidiu se dedicar exclusivamente a projetos próprios de cunho mais artístico e autoral [autoral entendido como investigações impulsionadas por propósitos e questões que moviam o fotógrafo, e não mais guiadas pelos critérios e pelas pautas determinadas pela revista]. Ao longo da década que trabalhou para a *Stern* na Ásia, ele observou não somente elementos característicos dos locais pelos quais passava, mas também a forma como as pessoas viviam suas vidas e compartilhavam o espaço urbano. Ele manteve o hábito de anotar as peculiaridades que atiçavam sua curiosidade para pesquisá-las e fotografá-las algum dia.

10. Essa coleção de cartazes de propaganda política do governo de Mao Tsé-Tung é extremamente rara, sobretudo nas condições que se encontram os cartazes de Wolf. Tanto que, em 2003, a *Taschen* publicou um livro com as imagens dos mais de trezentos cartazes da coleção do fotógrafo, com análises e reflexões de estudiosos sobre o período. Disponível em <http://taschen.com/pages/en/catalogue/popculture/reading_room/60.the_rise_and_fall_of_the_chinese_propaganda_poster.1.htm>. Acesso em: 20 de mai. 2014.



Figura 4: Capas do *Le Petit Journal*, que integram a coleção do fotógrafo (França, séc. XIX).
 Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#le-petit-journal/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

teve a ideia de estabelecer um diálogo entre elas e os objetos produzidos por aqueles trabalhadores, nesse caso em particular, os brinquedos importados da China e vendidos por todo o mundo. Que condições laborais opressoras são necessárias para manter esse consumo desenfreado por produtos baratos? Qual é o lado oculto dos momentos felizes propiciados por aqueles brinquedos *made in china*? Em busca de articular tudo isso para si mesmo, ele partiu para os Estados Unidos [um dos grandes consumidores desses produtos, mas também o local onde ele cresceu], mais especificadamente, ele percorreu a costa da Califórnia durante um mês coletando em mercados de pulga, lojas de segunda mão, feiras de rua, mais de vinte mil brinquedos [alguns o fizeram lembrar da própria infância, outros o atraíram por suas formas e cores].



Figura 5: Registro da instalação *The Real Toy Story*, exibida em Hong Kong, na China (WOLF, 2004).
 Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#the-real-toy-story-the-installation/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

Após deixar o fotojornalismo comercial, o primeiro grande desafio de Wolf foi tentar elaborar, por meio de sua produção poética, as impressões, os incômodos e as observações que havia anotado a respeito do continente asiático, sobretudo em relação ao dia a dia de Hong Kong. Esses esforços resultaram em séries fotográficas [nas quais é possível entrever a presença da coleção, como estratégia retórica e elemento estruturador da produção do ensaio], assim como no início de inúmeras novas coleções de objetos. *Sitting in China* (2002) foi o primeiro ensaio pelo qual Wolf começou a ganhar certo destaque no mercado de arte. Ele publicou um livro onde reuniu uma série de fotografias de cadeiras encontradas pelas ruas da cidade. Posteriormente denominadas *Bastard Chairs*, elas atraíram a atenção de Wolf tanto pela estética particular que cada uma apresentava, quanto pelos significados que carregavam.



Figura 6: Fotografias que integram o ensaio *Bastard Chairs* (WOLF, 2002-2005).

Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#bastard-chairs/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

Segundo ele, essas cadeiras exemplificavam as diversas estratégias de adaptação que os cidadãos de Hong Kong colocavam em prática para tentarem tornar situações diárias de extremo desconforto em uma experiência minimamente [ou o quanto possível] mais tolerável. Essas cadeiras foram alteradas para se tornarem mais confortáveis às situações específicas, fosse para passar o tempo na rua, descansando ou realizando trabalhos manuais, fosse para minimizar o sofrimento de uma operária submetida a condições inumanas de trabalho. *Bastard Chairs* dizem da capacidade de criação de um povo, de sua cultura vernacular. Cada modificação, cada item adicionado ou subtraído da cadeira era um resquício de seu dono, na visão de Wolf, funcionando como um elemento a partir do qual ele poderia fabular sobre as características, os humores, as ocupações de quem havia feito determinada modificação¹¹.

Extraír histórias de objetos é um dos elementos que Calvino associa a um colecionador. Ao habitar aquelas cadeiras com seu olhar e seus afetos, nas diversas modificações de cada exemplar, Wolf enxerga não somente uma estética própria, mas também um pouco de cada pessoa nos vestígios deixados por ela. Um movimento parecido ao que o próprio Calvino realiza em relação à coleção de areia, que observa ao visitar uma exposição em Paris (CALVINO, 2010, p.15). As sutilezas que Calvino tenta enxergar naqueles potes de areia, as diversas tonalidades, os diferentes tipos de grãos, para ele, talvez guardassem um segredo. Poderiam nos contar sobre o momento no qual foram coletados? Conseguiriam nos dizer o que o colecionador estava sentindo?

Essa intensa meditação sobre as particularidades de Hong Kong também se desdobrou em uma reflexão sobre a atual configuração da paisagem arquitetônica da cidade. Por meio da articulação entre as séries *Archi-*

11. Ao longo dos anos, enquanto produzia a série de fotografias, Wolf também começou a coletar algumas dessas cadeiras [atualmente ele possui mais de duzentos exemplares].



Figura 7: Registro da exposição *Sitting in China*, exibida em Hanover, na Alemanha (WOLF, 2003). Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#sitting-in-china-2003-hannover/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013. Mais fotografia que integra o ensaio *The Real Toy Story* (WOLF, 2004). Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#the-real-toy-story-factory-workers-portraits/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

ecture of Density (2005-2012), *100x100* (2006) e *Hong Kong Back Door* (2005), Wolf continuou tematizando e meditando sobre a capacidade criativa do povo chinês para superar os infortúnios, tentar reinventar o dia a dia, em busca de torná-lo mais agradável ou, ao menos, tolerável. Em *Architecture of Density* (2005-2012), ele exhibe uma paisagem urbana claustrofóbica na qual não se vislumbra o horizonte. Aqueles prédios se estendem interminavelmente, não possuindo começo nem fim. A presença humana, a figura do indivíduo, é engolida por um enxame de prédios, conseguindo se anunciar apenas por alguns pares de roupas dispostos nas sacadas. Um sentimento de massificação impera: as singularidades individuais dão lugar à padronização capitalista da busca pelo lucro¹². Por meio do grande formato, o fotógrafo minimiza as deformações perspectivas [e as elimina posteriormente por completo com o uso de *softwares* de edição]. Ele corta o princípio e o fim da imagem com o intuito de interditar a visualização do horizonte ou de qualquer possibilidade de escape aos padrões abstratos de concreto.



Figura 8: Fotografias que integram o ensaio *Architecture of Density* (WOLF, 2005-2012).
Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

12. Apesar de suas particularidades em relação ao restante da China, que não serão contempladas aqui, a terra em Hong Kong também é propriedade do governo comunista que, para manter os valores sempre elevados, limita a venda à iniciativa privada. Dessa forma, para lucrarem, as grandes construtoras imobiliárias precisam otimizar ao máximo a utilização do terreno adquirido. O que resulta em imóveis com dimensões extremamente reduzidas [tanto na área total do imóvel, quanto no tamanho das janelas, na altura do piso direito, entre outros].

Em contraponto, na série *100x100*¹³ (2006), pode-se entrever como cada indivíduo, ou grupo familiar, opera os elementos e o espaço ao seu dispor. No lugar de uma desintegração das singularidades individuais, percebe-se um espetáculo de adaptações criativas que dão conta de, não apenas tornar habitável, mas transformar uma área inferior a dez metros quadrados em lar.



Figura 9: Fotografias que integram o ensaio *100x100* (WOLF, 2006).

Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#100x100/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

Além disso, quando esse espaço, agora já preenchido pela figura humana, não dá mais conta de ser reinventado, há um ato de subversão no qual o espaço público é reclamado pelo particular. Esse compartilhamento privado de locais públicos é retratado na série *Hong Kong Back Door* (2005) na qual, além das cadeiras bastardas, ele congregou outras particularidades e itens curiosos encontrados ao longo das ruas de Hong Kong, onde a população deixa inúmeros objetos pessoais e de uso diário espalhados, de forma organizada, pelas ruas da cidade [segundo ele, isso resulta das dimensões extremamente reduzidas das habitações]. Isso representou uma novidade para o artista que achou tal costume diferente e, a princípio, até mesmo insólito. Por conta disso, ele passou a coletar exemplos de diversas situações inusitadas, tais como: folhas de verduras deixadas para secar em uma cerca de arame; luvas, uniformes, fixados em cabides, nas saídas dos metrô ou, ao longo das ruas que dão acesso às residências; ele também fotografou vassouras e objetos de limpeza em diferentes pontos da cidade. Nada é roubado, tudo permanece no local onde foi deixado. Dessa forma, devido à escassez de um espaço privado “original” no interior das residências, o espaço público é reclamado coletivamente de forma privada.



13. O título *100x100* diz respeito ao número de apartamentos fotografados de um complexo residencial – que foi demolido para dar lugar a prédios mais modernos – em relação à área total de cada unidade de apenas cem “square feet” [o equivalente a aproximadamente a 9,2 m²].



Figura 10: Fotografias que integram o ensaio *Hong Kong Back Door* (WOLF, 2005).
 Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#back-door/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

Após o sucesso de *Architecture of Density*, Wolf foi convidado a retratar a arquitetura de Chicago em *Transparent City* (2007). Diferente da massificação observada em Hong Kong, a paisagem urbana da cidade estadunidense é marcada por projetos arquitetônicos únicos e inovadores. Acredita-se que o termo *transparent* faça referência à grande quantidade de prédios revestidos por vidro e à curiosidade incansável do olhar de Wolf.



Figura 11: Fotografias que integram o ensaio *Transparent City* (WOLF, 2006).
 Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#transparent-city/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

Tal produção também se mostra essencial para compreender a questão aqui discutida, sobretudo porque, anos mais tarde, após a experiência com as imagens do *Street View*, o artista realizou *Transparent City Details* (2013), uma releitura crítica daquele arquivo de fotografias de Chicago [que, em sua maioria, retratavam planos panorâmicos mais abertos]. Nessa nova série, ele emulou os mesmos procedimentos adotados no projeto do *Google*, ou seja, ele ampliou de forma exacerbada e varreu cuidadosamente a superfície de cada fotografia “inch by inch”¹⁴, tentando encontrar outros elementos e novas histórias que aquelas fotografias quisessem lhe

14. Em tradução livre: “polegada por polegada”. Citação de Wolf extraída de entrevista concedida pelo fotógrafo em junho de 2014.

contar. Além disso, ao ampliar cada imagem ao extremo ele também se aproximou da estética da pixelação observada em *Asoue*¹⁵.



Figura 12: Fotografia que integra o ensaio *Transparent City* (WOLF, 2006). Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#transparent-city/>>. E fotografia de *Transparent City Details* (WOLF, 2013). Fonte: Disponível em <<http://photomichaelwolf.com/#transparent-city-details/>>. Acesso em: 30 de mar. 2013.

3 – Conclusão

A claustrofóbica paisagem arquitetônica de Hong Kong versus a multiplicidade de maneiras de se reinventar o espaço do lar; a cultura vernacular e a remontagem criativa de objetos industriais; as estratégias de acionar o espaço público, quando o privado já não dá conta; as diversas “faces” e maneiras de viver em um país, no qual uma revolução cultural procurou esmagar e aniquilar as singularidades individuais no esforço de construir um ideal de coletividade unida, entre os outros. Em cada um dos trabalhos apresentados – e no diálogo entre eles – a presença da coleção, como estratégia discursiva e procedimento poético, é um dos elementos que interligam as ficções construídas pelo fotógrafo e que sustentam a tessitura singular, aquela filigrana quase imperceptível – tão cara a Calvino no que tange à construção de uma narrativa (CALVINO, 2003, p.9) –, que possibilita às fotografias e às coleções de Michael Wolf se potencializarem cada vez mais e se manterem abertas às inúmeras ressignificações¹⁶ empreendidas pelo artista.

A sagacidade do olhar de Michael Wolf e sua capacidade de nos apresentar aspectos inéditos [ou até então despercebidos] do cotidiano das grandes cidades resulta em uma obra de forte impacto visual e reflexivo. No entanto, mais do que produzir imagens superficiais, que apenas choquem o espectador, ele quer entender a dinâmica dos coletivos humanos, além de descobrir histórias singulares nesse processo. O olhar atento e paciente, a busca por diferentes facetas de uma mesma situação, a interação entre macro e micro, a capacidade de adentrar e conquistar a confiança dos retratados. Tais características se observam nos exemplos aqui citados e no ensaio *A series of unfortunate events* que gerou a polêmica mencionada no início do texto.

Quando se apropriou das imagens do *Google*, Michael Wolf travou um jogo contra a passividade do *Street View* ao circulá-lo por centenas de horas, na busca por esgotar suas potencialidades. Foi preciso inte-

15. Tais características foram discutidas em textos anteriores. Vide nota 4 e 5.

16. “O fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la”. A “visibilidade” oculta dos itens de uma coleção denuncia sua incompletude, mas revela também sua abertura para outros significados. Tais aparentes vazios escondem possibilidades latentes e convidam o observador a preenchê-los. Essa falta, portanto, mais do que um valor negativo, confere uma potência de ressignificação à coleção (CALVINO, 2010, p.13).

ragir com aquela plataforma virtual, desbravá-la, destrinchando cada centímetro da imagem, para encontrar aquelas singularidades que o atraíam dispersas pelo vasto universo do programa. Dessa forma, pretendeu-se demonstrar como os procedimentos colocados em prática pelo artista durante a elaboração de *Asoue* não se trataram de uma jogada de *marketing*, mas estão calcados em sua trajetória artística e dão continuidade às discussões e às pesquisas já empreendidas pelo fotógrafo há décadas.

Referências

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Seis propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

WOLF, Michael. **Asoue – A series of unfortunate events**. Berlim: Wanderer Books, 2012.

_____. **FY – Fuck You**. Berlim: Wanderer Books, 2011.

_____. **Tokyo Compression**. Berlim: Peperoni Books, 2012.

- Monografias, Dissertações e Teses

PAULA, M. V. **O gesto do colecionador**: relatos do meu percurso pelas “Cidades Invisíveis” de Michael Wolf. 2014. 81 f. Monografia (nível: Especialização) – Faculdade de Comunicação e Marketing, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. 2014.

- Trabalhos publicados online

PAULA, M. V. **Da liberdade pela ponta dos dedos ou da edição como gesto de criação**. In: Jornada Internacional de Pesquisa em Arte do Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2015. São Paulo. Anais... No prelo

-Mídia Eletrônica:

<http://photomichaelwolf.com/>

http://taschen.com/pages/en/catalogue/popculture/reading_room/60.the_rise_and_fall_of_the_chinese_propaganda_poster.1.htm

<http://vimeo.com/67517804>

Tipografia urbana, autoria e intermedialidade

Tainá Caldas Novellino¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora (FESJF)

Resumo

Este artigo busca ampliar a compreensão das *tags* no estudo da tipografia, por meio das pichações na cidade de São Paulo. Na capital paulista, as *tags* ou pichações carregam tipografias únicas no mundo, como forma de expressão e transformação da cultura material de um povo, além de levantar discussões sobre mídias que utilizam o espaço urbano como suporte e linguagem, tornando-as valioso objeto de estudo intermidiático. Para isso, analisa a relação entre a tipografia e a escrita urbana, considerando a diversidade da paisagem tipográfica e investiga a produção das *tags* urbanas.

Palavras-chave: Pichação; Intermedialidade; Arte urbana; Tipografia; Tecnologia.

Objetivos – Investigar a produção das *tags* urbanas em busca a traçar um perfil sobre os lugares (ambientes) elegidos e construção tipográfica sob o olhar da intermedialidade.

Métodos – Organização histórica do nascimento do picho no Brasil, através de um infográfico que demonstre as principais *tags* em lugares estratégicos da capital paulista, para permitir uma reflexão com os dias atuais. Nos anos 60, pode-se citar as pichações políticas como “abaixo a ditadura”, nos anos 80, a influência do movimento punk londrino em São Paulo, afinando com o contemporâneo, autoria, desfile de egos, reconhecimento social, etc. Dessa forma, tem-se uma apresentação imagética, que permitirá aos leitores, relacionar o muro, a tinta e a tipografia como suportes midiáticos que se relacionam nas ruas da capital paulista.

1. Introdução

Tipografia é um termo que define os fenômenos entre arte e ciência, enriquecida pela evolução social e tecnológica dos últimos cinco séculos e meio e voltada para um futuro de instigantes inovações. Tornou-se uma área temática especializada dentro de um estudo mais amplo – um subconjunto na prática geral da literatura e do design gráfico. Sua presença pode ser destacada no cinema e nos meios de comunicação de massa, como jornais impressos, revistas, livros, além de diversos espaços encontrados hoje. A expansão e a aceitação da tipografia são verificadas pelo fato de somente ela ser capaz de estabelecer uma conexão direta entre o autor e o leitor. No entanto, a intenção essencial continua a mesma: dar significado e entendimento às palavras representadas (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009). Ela muda a forma que o indivíduo tem de ler, apreender e se relacionar com os autores e suas obras.

1. Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: taina.artes@gmail.com

Este artigo é fruto de uma pesquisa desenvolvida a partir de estudos do espaço urbano, tendo como objetivo a intervenção polêmica dos “pixos” no Brasil, desde os anos 60 até os dias atuais. Esse texto busca ampliar a compreensão da presença da tipografia nesses espaços, e sua relação com os elementos de autoria, suporte e técnicas tipográficas.

Por fim, a investigação favorece a apresentação de algumas considerações sobre as principais características do uso da tipografia nas ruas como elemento principal do seu discurso visual. Entretanto, os pontos observados refletem condições específicas do universo paulistano. O estudo espera contribuir para a compreensão do papel da tipografia no processo de construção de sentidos, sustentando a arte urbana e a tipografia.

2. A arte urbana, a tipografia e o espaço público

A diversidade da paisagem gráfica e tipográfica dos centros urbanos nos proporciona uma série de experiências visuais e informacionais. Segundo ARGAN (1983, apud VALENTE, 2010, p. 13), a noção de “ambiente” instaura-se na articulação conjunta de relações e interações entre a realidade psicológica e a realidade física. No âmbito da urbanística, mais especificamente na Arte Pública, o conceito de “disponibilidade” representa uma perspectiva híbrida da cidade, através das intervenções urbanas. Peixoto (2004) indica que atualmente, as regras da arte se transformam em decorrência das paisagens, sendo o espaço urbano a paisagem contemporânea. O autor aponta a função atual da arte: construir novas imagens para esse espaço, que passem a compor a própria paisagem. Grafite, no contexto da arte contemporânea, significa inscrição no espaço público. Estas inscrições são elaboradas por indivíduos de comunidades urbanas, que, por meio de diferentes técnicas e tecnologias, fazem suas críticas políticas e sociais. Deste modo, estes indivíduos subvertem os meios de comunicação, utilizando a rua como canal direto de inserção na vida cotidiana.

Nesse universo, encontramos na capital paulista os tags ou pichações que carregam uma tipografia única, inexistente em qualquer outro lugar no mundo. Torna-se um valioso objeto de estudo como forma de expressão da cultura material de um povo, assim como parte da história do design brasileiro.

O nascimento da pichação no Brasil pode ser datado nos anos 1960, através dos escritos “ABAIXO A DITADURA” (figuras 01 e 02), quando a motivação para a escrita era estritamente política, sem haver necessariamente uma preocupação estética com as letras – era uma estética legível, com leitura possível para qualquer alfabetizado. Pichações religiosas também eram comuns, como se pode observar nos pixos “SÓ JESUS EXPULSA O DEMÔNIO DAS PESSOAS”.



Figura 1: Pichação como forma de resistência. Fonte: Resistência em Arquivo: Memória e História da Ditadura²

2. Disponível em: <http://resistenciaemarquivo.wordpress.com>



Toniolo preso ao pichar o Piratini (foto: Toniolo)

Figura 2: Toniolo, muito conhecido em Porto Alegre, é preso por pichar o Palácio Piratini em 1984, já no fim da ditadura
 Fonte: Resistência em Arquivo: Memória e História da Ditadura³

Nas décadas de 1960 e 1970, a partir do Movimento Concretista, poetas, artistas e músicos passaram a se envolver em temas sociais, dando origem às pichações poéticas, observadas como um desdobramento de tendências pós-concretistas (CONNOR, Steven, 1993). As pichações mais famosas dos anos 1970 causaram intrigas e curiosidades na sociedade brasileira e conseqüentemente, fora do Brasil, como na América do Norte e Europa. O pixo “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO”⁴ (figura 04) ficou mundialmente conhecido. Inicialmente, essas palavras intrigavam os moradores do Rio de Janeiro e São Paulo, mas a sua autoria era desconhecida, nem a própria ditadura conseguiu descobrir o autor dos pixos e da frase. Em uma nota do Jornal o Globo de 1978 (figura 03), fica clara a influência e o enigma estabelecido por essa frase sobre a sociedade brasileira:



Figura 03: Nota do Jornal o Globo, 05 de novembro de 1978, relacionava os escritos urbanos com um anarquismo poético.

3. Disponível em: <http://resistenciaemarquivo.wordpress.com>

4. O termo CELACANTO PROVOCA MAREMOTO teve origem a partir de uma manchete citada num episódio de *Nacional Kid*, o seriado cult japonês, pai de Jaspion e avô dos Power-Rangers.



Figura 04: Fotografia dos anos 70, no Pier de Ipanema.
Fonte: Celacanto Provoca Maremoto⁵

Até hoje, esta proposta visual é muito explorada, exemplo disso é o clipe do cantor e compositor Criolo (2011), que ilustrou seu videoclipe “Não existe amor em SP”⁶ através de imagens fotográficas registradas na cidade de São Paulo. Existe um movimento chamado “Mais amor, por favor” (figura 05), que através de pixos e lambe-lambes, utiliza a tipografia como suporte para passar mensagens de amor – inicialmente – pela capital paulista, logo estampando também muros do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, alcançando o mundo todo.



Figura 05: Intervenção sobre os lambe-lambes do movimento Mais Amor Por Favor.
Fonte: Mais Amor Por Favor!⁷

5. Disponível em: <http://celacantomaremoto.blogspot.com.br/>

6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vK-6INBMwMg>

7. Disponível em: <https://www.facebook.com/maisamorporfavor>

2.1. A influência de Cão Fila Km 26 e as tags paulistas

No início da década de 80, influenciados pela escrita de Cão Fila (figura 06), JUNECA, BILÃO e PESSOINHA começam a pichar inicialmente em seus bairros, posteriormente percorrendo toda a cidade de São Paulo. Em 1985, esses pichadores começam a ser perseguidos pela prefeitura de Jânio Quadros, indicando o caráter ilegítimo da pichação. No final dos anos 80, as lajes e prédios da capital paulista viram alvo das pichações. Pode-se citar o “trio de ferro” formado por DI, Tchench e Xuim como destaques na história da pichação paulista.



Figura 06: Reportagem da Revista Veja, 06 de julho de 1977.

O "Tozinho", intitulado pela revista como "propagandista excêntrico", utilizava da escrita urbana para divulgar a venda da raça de cães Fila Brasileiro, em pontes, viadutos, postes, pedras, etc.

A partir dos anos 80, com a influência do movimento punk londrino em São Paulo, surge a pichação que podemos relacionar ao ego. A ideia não é passar mensagens através da escrita, e sim estruturar o nome do pichador em letras únicas e exclusivas. A cidade de São Paulo tornou-se um agente verticalizador das letras: tags como linhas-guia da cidade, São Paulo como um caderno de caligrafia gigante em que os espaços são preenchidos pelos pichadores. Pixação em SP nos anos 80: influencias - heavy metal, hard rock, hardcore, rock, movimento punk (logos de capas de vinis e bandas de rock – Iron Maiden, Kiss, Motorhead, etc. Por sua vez, essas logos de bandas de rock, como no caso do Iron Maiden, por exemplo, foram inspiradas nas runas anglo-saxônicas (primeiro alfabeto da Europa) = alfabeto dos povos germânicos, escandinavos. Os pichadores

apropriaram-se dessa escrita, que não pode ser vista como uma simples cópia das runas, mas como uma antropofagia cultural, por suas características de transformação e evolução.

A pichação de São Paulo é única: seu estilo não pode ser encontrado em outro lugar do mundo. A capital paulista tornou-se um agente verticalizador das letras. As pichações são linhas-guia da cidade e São Paulo pode ser vista como um caderno de caligrafia gigante, em que os espaços são preenchidos pelos pichadores.

2.2. Povos Bárbaros X Povos Bárbaros

As pichações podem ser consideradas forma de agressão à sociedade ou ato de rebeldia a partir do fato de os pichadores virem, em sua maioria, de bairros periféricos. A essência da ilegalidade da pichação está justamente na formação de uma geração de jovens que precisa se expressar socialmente através da arte urbana, transformando-a em forma de protesto.

Hoje em dia, os escritos urbanos podem ser relacionados à rebeldia ou à algum tipo de status social, porém, pode-se traçar uma relação direta com as ideias de *Barthes* e *Foucault*, sobre autoria. Pode-se relacionar o estilo dos autores literários da atualidade em se distanciar da estrutura da escrita com a forma que os pichadores reverberam suas escritas nos muros da cidade: “Que importa quem fala?”, essa pergunta é considerada por *Foucault* (2006) como a mais fundamental da escrita contemporânea. Se por um lado, existe a morte do autor, defendida por *Barthes* (2006), através da criação de um espaço de dimensões múltiplas, onde as escritas se misturam, em um mix de citações e cópias, a verdade da escrita se dá através de textos que são tecidos de citações, por outro lado, pode-se fazer uma conexão com a escrita urbana, onde os autores multiplicam suas *tags* (nomes) para serem reconhecidos nesses espaços, nessas mídias. Apesar do conceito e contexto serem diferentes, há de se relacionar a escrita das ruas como um possível signo lingüístico.

Segundo a lingüística estrutural (Saussure), duas condições são fundamentais para o funcionamento do signo lingüístico. A primeira condição é o jogo de relações, no interior do signo, entre *Significante* e significado (S/s). O *Significante* é o elemento material (sinal escrito ou fonético) e o significado é uma idéia ou um conceito imaterial. O signo (significante + significado) substitui – ou “re-apresenta” – um referente ausente.

Resultados – A natureza das pichações pode ser considerada como uma agressão para com a sociedade ou um ato de rebeldia, visto que os pichadores em sua maioria vêm da periferia e não da burguesia. Pretende-se explorar neste projeto os muros e a arquitetura vertical da cidade de São Paulo como um suporte midiático possível para a periferia, que tem pouco espaço para se expressar, ao levantar historicamente o nascimento da pichação e sua evolução até os dias atuais.

Referências:

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte como storia della città*, 1983. In: VALENTE, Agnus. **PARABOLA-IMAGO**: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, 2002. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. [Texto publicado em *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.]

CLAIR, Kate; BUSIC-SNYDER, Cynhtia. **Manual de Tipografia**: a história, as técnicas e a arte. Tradução: Joaquim da Fonseca. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2009.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós Moderna**. Introdução às teorias do contemporâneo. Tradução: Adail U. Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2 ed. São Paulo: Loyola, 1993.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e escritos** – v. III. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo, SENAC, 2004.

Propaganda; **Cão Fila km 26**. Revista Veja. 1977, julho, 06.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Celacanto Provoca Maremoto. Disponível em: <http://celacantomaremoto.blogspot.com.br/>. Data de acesso: 16 de fevereiro de 2015.

Mais Amor Por Favor! Disponível em: <https://www.facebook.com/maisamorporfavor>. Data de acesso: 25 de fevereiro de 2015.

Resistência em Arquivo: Memória e História da Ditadura. Disponível em: <http://resistenciaemarquivo.wordpress.com>. Data de acesso: 04 de março de 2015.

/// GT EVOLUÇÃO DA TÉCNICA ARTÍSTICA

DATA: 26 DE NOVENBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: THALES ESTEFANI PEREIRA (UFJF)



E-books e além: reflexões sobre livros, mercado, papel e literatura

Bernardo Bueno¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Resumo

Vivemos um momento de transformação tecnológica no sistema literário, de maneira semelhante ao que aconteceu recentemente com a indústria fonográfica e cinematográfica: a introdução de novas tecnologias e meios de distribuição e comercialização oportuniza uma discussão importante sobre a natureza do livro e a experiência literária como um todo. Neste artigo, discute-se o papel cultural do livro e suas transformações materiais, culminando no formato eletrônico. Em 2011, a Amazon, uma das maiores empresas de comércio de livros do mundo, anunciou que vendeu mais livros eletrônicos do que impressos. O objetivo não é anunciar o fim do livro, mas sua resignificação. Utilizam-se exemplos retirados das salas de aula da Faculdade de Letras da PUCRS, através de opiniões recolhidas entre os alunos de disciplinas das áreas de Estudos Literários e Escrita Criativa. Desta maneira, pretendemos chegar ao ponto onde entendemos que a mudança material influencia a cultura, o consumo da arte e o fazer criativo; ao mesmo tempo, o produto artístico continua existindo, apenas disponibilizado, entendido e absorvido de novas maneiras.

Palavras-chave: Literatura; e-book; Mercado literário; Tecnologia.

A natureza do ebook

Não há como negar que vivemos, nas Letras, um momento de transformação tecnológica: uma transformação que, de certo modo, já aconteceu na área da música e do vídeo. Trata-se da introdução em grande escala de uma plataforma eletrônica de distribuição. Deixando, por ora, a discussão sobre pirataria, *copyright* e *copyleft* de lado, observamos, há alguns anos, o compartilhamento de música e vídeo pela internet, facilitado cada vez mais pela popularização de tecnologias da informação. Da mesma maneira, houve a introdução de serviços de *streaming* por assinatura como o *Spotify*, de música, e o *Netflix*, de vídeo. De uma maneira muito similar, e um pouco posterior a essas outras áreas, constatamos a popularização de leitores digitais como o *Kindle*, da Amazon. A transformação dos meios de difusão das artes é relevante, portanto, para além da literatura.

A discussão sobre a tomada de mercado dos e-books em relação aos livros impressos nunca foi tão atual. Autores, editores, leitores, críticos e acadêmicos tem discutido o impacto das novas tecnologias de leitura no mercado literário. Após o surgimento e difusão de e-readers como o Kindle, o Kobo ou o Lev, ou mesmo aplicativos de leitura que podem ser instalados em qualquer dispositivo como computadores, *tablets* e *smartphones* levam à discussão sobre um modelo ideal de mercado para livros eletrônicos, e como eles impactam a venda e leitura de livros impressos.

Em 2011, a gigante Amazon anunciou que, pela primeira vez, vendera mais livros digitais do que impressos. Este ano, portanto, é significativo para os estudos do impacto de livros digitais no sistema literário,

1. Professor da Faculdade de Letras da PUCRS. PhD em *Creative and Critical Writing* (University of East Anglia, Reino Unido), Mestre em Letras – Teoria da Literatura com ênfase em Escrita Criativa (PUCRS). E-mail: bernardo.bueno@puccrs.br.

pois consolida, pela primeira vez, a suspeita de que o mercado de ebooks viera para ficar. Em 2014, segundo dados da Câmara Brasileira do Livro e do Sindicato Nacional de Editores (RODRIGUES, 2014), o faturamento de e-books cresceu 225%.

Há que se fazer uma ressalva sobre a natureza do que chamamos de e-book. Na qualidade de professor da Faculdade de Letras da PUCRS, tive a oportunidade de conversar com meus alunos e alunas em diversas ocasiões sobre esse tema. Como é de se esperar dos alunos e alunas de Letras, a maioria absoluta diz preferir livros impressos a livros eletrônicos (entenda-se por maioria absoluta todos os alunos em turmas de 30 ou 40, com a exceção de um ou dois por turma). Mas quando pergunto quantos deles possuem um leitor digital, apenas um ou dois por turma levantam a mão também. Uma das questões é clara aqui: pelo menos entre os alunos de Letras da PUCRS, o uso de leitores digitais não é difundido², o que certamente torna mais difícil a formação de uma opinião informada.

Quando seguimos a discussão, muitos alunos apontam o desconforto ao ler no computador como uma das causas de não simpatizarem com ebooks. Percebo, portanto, uma separação entre as opiniões sobre livros impressos e eletrônicos; uma separação causada pela falta de experiência concreta com ebooks. Afinal de contas, como definir um e-book? Seria qualquer livro em formato digital, como um arquivo PDF, por exemplo?

Vamos adotar aqui uma definição de trabalho: um e-book é difícil de definir devido à sua natureza plural. Por ser digital, presta-se a ser lido em diversas plataformas, e não existe uma plataforma principal. Ao contrário do livro impresso, que varia em formato físico, tipo de papel e qualidade de impressão, mas mantém-se fiel à sua ideia principal (papel encadernado com uma capa), o e-book é um arquivo digital que pode ser lido em um e-reader como o Kindle, ou no computador de mesa, *laptop*, *netbook*, *tablets* (como um *iPad*) ou *smartphones*. E mesmo entre essas plataformas pode haver certas diferenças: a leitura num *tablet* ou *smartphone*, por exemplo, pode acrescentar funções ao livro, como sons ou animações, enquanto na versão simples do Kindle apenas o texto está disponível.

O próprio *Kindle* possui diversos modelos, do mais simples (apenas texto preto e branco, sem tela de toque e sem teclado) até o mais complexo (tela sensível ao toque, funções multimídia, tela colorida). A natureza do e-book, portanto, torna difícil a tarefa de discutir sua experiência de leitura: cada leitor de e-books pode estar lendo em um aparelho diferente.

Em *Papel-máquina*, Jacques Derrida reflete sobre “o livro que virá”. Situado no limiar dessa transformação, publicado em 2001 na França, este livro traz importantes reflexões que se tornariam mais e mais relevantes durante o desenrolar do início do século XXI. Derrida menciona a ideia de que o livro seria, talvez, substituído pelo “livro do mundo”, um livro que contém todos os livros e que nunca termina – a internet (ou, quem sabe, o *Livro de Areia*, de Borges).

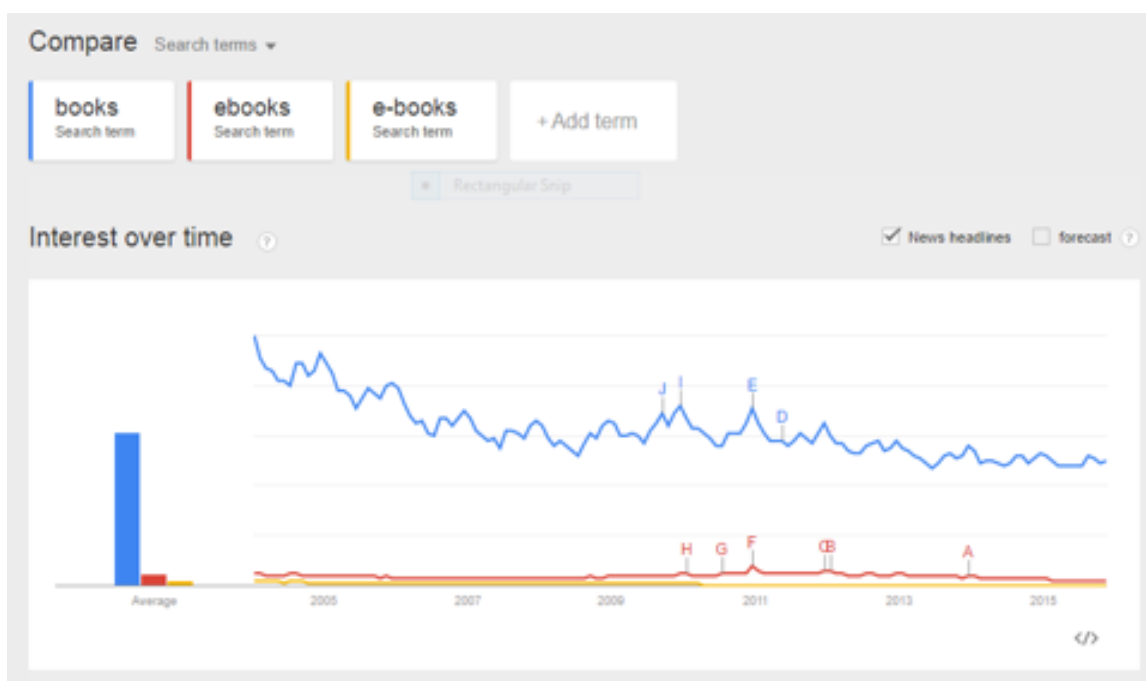
“[...] a própria forma do livro por vir, ainda como livro, é, por um lado, além do fechamento do livro, a interrupção, o deslocamento, a disjunção, a disseminação sem reunião possível, a dispersão irreversível desse codex total (não seu desaparecimento mas sua marginalização ou secundarização, de modos aos quais vamos ter de retornar); mas simultaneamente, do outro lado, um constante reinvestimento no projeto do livro, no livro do mundo ou livro-mundo; no livro absoluto (é por isso que eu também descrevi o fim do livro como interminável ou sem fim), no novo espaço da escrita e leitura na escrita eletrônica, viajando a toda velocidade de um ponto do globo a outro, e ligando, além das fronteiras e copyrights, não apenas cidadãos do mundo na rede universal da universitas potencial, mas também qualquer leitor como escritor, potencial ou virtual ou o que quer que seja. Isso revive um desejo, o mesmo desejo. Isso recria a tentação que é figurada pela World Wide Web no Livro onipresente finalmente reconstituído, o livro de Deus, o

2. Outra ressalva: a falta de dados concretos recolhidos entre os alunos. Pretendo remediar essa questão metodológica em um estudo futuro. Por ora, há de servir o meu registro como professor.

grande livro da Natureza, ou o Livro do Mundo finalmente realizado em seu sonho onto-teológico, mesmo que o que isso faz é repetir o fim daquele livro como por-vir.” (Derrida, 2005, p.15)³

Para Derrida, a internet serve como essa imagem de um livro absoluto. Um livro que contém todos os livros e, embora isso não seja verdade (ainda), não é difícil de imaginar um mundo onde isso seja possível. Não seria a internet uma tentativa do ser humano de não apenas estabelecer um contato sem fronteiras, mas também de armazenar e articular todo o conhecimento, linguagem e arte da humanidade? Por outro lado, podemos encarar o “livro que virá” como o o ebook: um novo formato, que vem para ressignificar o que consideramos um livro.

Figura 1: Google Trends



Na figura acima, temos uma pesquisa através do site Google Trends, que analisa o nível de interesse em determinadas palavras-chave na internet a partir de 2004 (quando o projeto iniciou). De acordo com essa análise, que compara “livros” com “ebooks” e “e-books,” podemos ver que o nível de interesse geral por livros de maneira geral, decaiu, enquanto buscas por “ebooks” ou “e-books” aumentou gradativamente mas manteve-se estável. Não acho que isso signifique o fim do livro, nem sua substituição por livros eletrônicos; apenas uma demonstração da nossa dificuldade atual de definir o que é um livro. Quantas histórias são contadas online hoje? Não estamos mais limitados a ler histórias em um livro impresso: a narrativa (para citar apenas um gênero literário) pode ser encontrada em blogs e redes sociais, por exemplo.

Mercado literário (e não literário)

Após essa breve discussão sobre a natureza do e-book, acredito que seja essencial olhar para processos semelhantes em outros mercados, como o da música e vídeo e, a partir daí, procurar entender como a literatura se coloca no contexto atual.

O caso Napster (KRAVETS, 2007) foi marcante para considerarmos o impacto da internet na indústria fonográfica. Como um dos primeiros serviços de compartilhamento de música online, o Napster foi alvo de um

3. Tradução minha, da edição inglesa.

processo legal que demorou sete anos para ser concluído, em 2007. Ao longo do processo (e também por causa dele) a indústria fonográfica teve de reavaliar seus modelos de negócio. O Napster eventualmente tornou-se um serviço pago, e abriu caminho para serviços semelhantes, como o Spotify.

O modelo do Spotify é simples: os usuários pagam uma mensalidade para acessar a biblioteca de músicas da empresa, que podem ser baixadas para seus computadores e dispositivos móveis também. Parte dos valores das mensalidades vai para os artistas, que assinam contratos com a empresa. Segundo o Spotify, o mercado de músicas compradas diretamente via downloads não foi capaz de compensar a queda das vendas em mídias físicas, como CDs e DVDs. Dessa maneira, um modelo de pagamento por serviço mensal é um jeito de estimular o público a pagar por música novamente (SPOTIFY, 2015).

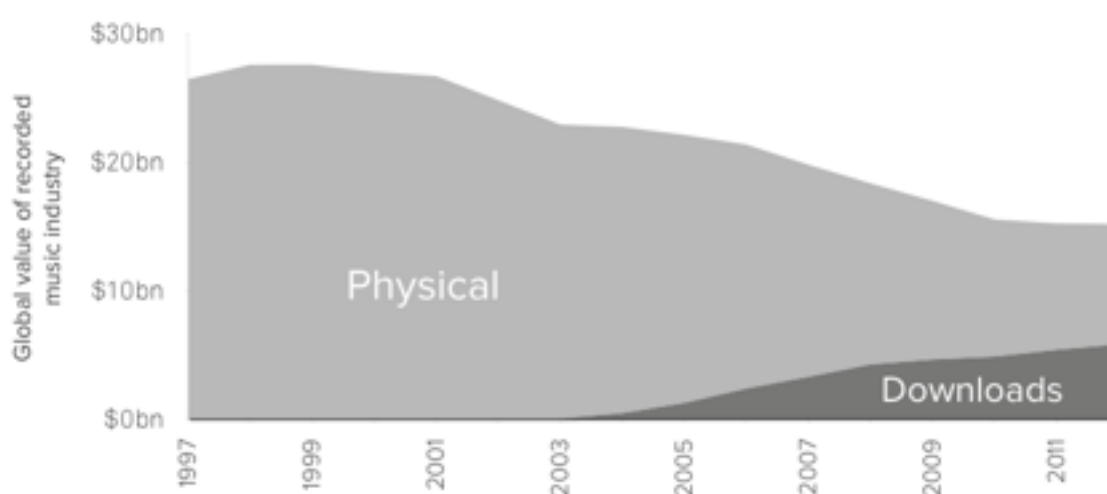


Figura 2: Valor global de músicas gravadas - mídia física vs. downloads (SPOTIFY, 2015)

De maneira semelhante, o Netflix oferece um serviço online de streaming de séries de televisão e filmes pra usuários que pagam uma mensalidade. Como nota o jornal *The Telegraph* (2015), com uma base de usuários que ultrapassa 65 milhões no mundo inteiro, o Netflix tem uma população maior que a da Grã-bretanha.

Gabe Newell, presidente da Valve, empresa de jogos eletrônicos que também comanda a loja virtual Steam, diz que pirataria não acontece estritamente por uma questão de preços, mas de serviços. Um serviço conveniente e eficiente é a única maneira de vencer a pirataria (CRESCENTE, 2011). A Steam vende jogos eletrônicos através de um software instalado nos computadores dos usuários. A Valve não divulga seus lucros, mas sabe-se que em 2011 a empresa divulgou um crescimento de 200%, e, antes disso, um crescimento de em torno de 100% nos seis anos anteriores (CHIANG, 2011).

Em 2007, cinco de cada dez romances entre os best-sellers no Japão originaram-se como romances para celular (SNOW, 2014).

Em um movimento mais recente, o site Wattpad serve como rede social e plataforma de publicação. Autores podem publicar capítulos de suas obras e receber comentários de leitores. Anna Todd é uma das autoras que utiliza a plataforma, e é uma de suas autoras mais populares. Até 2014, seus textos foram lidos mais de 800 milhões de vezes, e seus leitores deixaram mais de 3 milhões de comentários (WISEMAN, 2014). Anna Todd eventualmente publicou a trilogia *After*, também publicada em papel (mas não antes de alcançar a impressionante marca de 1 bilhão de visualizações (BRANDÃO, 2014).

Em janeiro de 2015, dados indicavam que 30% dos livros comercializados nos Estados Unidos não possuíam ISBN; 33% dos livros vendidos através da gigante Amazon.com eram livros autopublicados em formato

eletrônico, e 40% dos direitos autorais recebidos por autores vinham de livros autopublicados em formato eletrônico (AUTHOR EARNINGS, 2015).

Assim, finalmente chegamos ao caso do Kindle Unlimited, serviço lançado em 2014 no Brasil e que imita o modelo de negócios de outros serviços como Netflix ou Spotify, mencionados anteriormente: ao pagar uma taxa mensal, o usuário pode acessar a biblioteca da empresa e ler os livros à vontade sem a necessidade de comprá-los, como em uma espécie de biblioteca virtual (AMAZON, 2015). Aqui fica a pergunta: seria esse o modelo ideal de negócios para o mercado editorial, no Brasil e no resto do mundo? Se o histórico da indústria fonográfica e cinematográfica servem de modelo, é provável que a produção e distribuição de livros eletrônicos aumente no futuro, seja através de vendas diretas, seja através de serviços de assinatura.

Além

Já na década de 60, muito antes do surgimento da internet ou dos e-books, Peter Drucker e Marshal McLuhan já previam os desenvolvimentos futuros nessas áreas. De acordo com Drucker (2000, p. 263), 'Um dólar a cada dois ganhos e gastos na economia americana circularão através da produção e distribuição de ideias e informação, e da busca de ideias e informação.'⁴

Drucker chama atenção para a economia do conhecimento. De fato, se olharmos em retrospecto para os temas e fatos discutidos ao longo deste ensaio, veremos que estamos discutindo essencialmente as diferentes maneiras como a informação é difundida e consumida – um tipo especificamente de informação: a informação literária. A pergunta que proponho é: seguindo o pensamento platônico, será que a essência do livro muda quando muda sua forma material? Ou será que a ideia continua sendo a mesma: uma coleção de palavras, linguagem estruturada de uma maneira específica para transportar informação, arte, histórias?

De acordo com McLuhan,

O próximo meio, seja qual for – pode ser uma extensão da consciência – incluirá a televisão como conteúdo, e não como meio, e irá transformar a televisão em uma forma de arte. Um computador como instrumento de pesquisa e comunicação pode estimular a busca, e tornar a organização massificada de bibliotecas obsoleta, recuperar a função enciclopédica do indivíduo e transformá-la em uma linha privada de informação cuidadosamente adaptada, de um tipo vendável. (MCLUHAN, 1962)⁵

McLuhan descreve com uma exatidão assustadora o funcionamento da internet, principalmente a partir da virada do século XXI, depois do surgimento do YouTube. Ele estava longe de pensar a revolução do e-book. Mas, por outro lado, a revolução do e-book talvez não nos tenha atingido de forma tão rápida e direta e avassaladora quanto a revolução do compartilhamento de arquivos de música e vídeo. Há que se pensar por que: talvez a falta de uma plataforma específica – os e-readers – tornassem difícil a difusão do compartilhamento de livros. Como meus próprios alunos notaram anteriormente, ler livros em um laptop ou computador comum é muito desagradável.

O processo material do livro – desde as narrativas desenhadas em paredes de cavernas, passando por tábuas esculpidas e volumes de papiros ou pergaminhos, até chegar no livro encadernado e finalmente no formato digital, é parte de um caminho contínuo. O fato de vivermos justamente em um ponto de mudança é o que nos traz tantas dúvidas e dificuldades: dificuldades de definir o que é um livro digital, e o que é realmente um livro. De maneira semelhante, as histórias em quadrinhos eram chamadas de comics nos Estados Unidos porque estavam ligadas a tirinhas de cunho humorístico. Hoje, entretanto, o termo comics pode denotar desde as histórias mais engraçadas até as mais sérias: o termo foi adaptado a um novo contexto, um contexto que

4. Tradução nossa.

5. Tradução nossa.

se desdobra com o tempo. Assim, a discussão principal não deve deter-se sobre a disputa de mercado entre livros impressos e livros eletrônicos, mas usar esse fenômeno como ponto de partida de uma discussão mais importante e muito maior: uma discussão sobre a natureza da literatura, seu impacto na sociedade, e a natureza do livro.

Referências

AMAZON. Kindle Unlimited. Disponível em <https://www.amazon.com.br/gp/kindle/ku/sign-up/ref=amb_link_427366102_2> Acesso em 25 de novembro de 2015.

AUTHORS EARNINGS. January 2015 Author Earnings Report. Disponível em: <<http://authorearnings.com/report/january-2015-author-earnings-report/>> Acesso em 21 de novembro de 2015.

BLOOMBERG BUSINESS. Amazon.com Says Kindle E-Book Sales Surpass Printed Books. Disponível em <<http://www.bloomberg.com/news/articles/2011-05-19/amazon-com-says-kindle-electronic-book-sales-surpass-printed-format>> Acesso em 08 de outubro de 2015.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

BRANDÃO, Liv. Autores revelados pelo Wattpad, rede social literária, atraem a atenção de editoras brasileiras. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/autores-revelados-pelo-wattpad-rede-social-literaria-atraem-atencao-de-editoras-brasileiras-14711030>> Acesso em 10 de novembro de 2015.

CHIANG, Oliver. Valve and Steam worth billions. Disponível em <<http://www.forbes.com/sites/oliver-chiang/2011/02/15/valve-and-steam-worth-billions/>> Acesso em 18 de novembro de 2015.

CRESCENTE, Brian. Why Portal's publishers don't fear piracy, competition. Disponível em <<http://kotaku.com/5835328/why-portals-publishers-dont-fear-piracy-competition>> Acesso em 17 de novembro de 2015.

DERRIDA, Jacques. Paper-machine. Stanford: Stanford university press. 2005.

DRUKER, Peter. The age of discontinuity. Transaction Publishing. 2000.

Google Trends: e-books, books, ebooks. Disponível em <<https://www.google.com.br/trends/explore#q=books%2C%20ebooks%2C%20e-books&cmpt=q&tz=Etc%2FGMT%2B2>> Acesso em 15 de novembro de 2015.

KRAVETS, David. Napster Trial Ends Seven Years Later, Defining Online Sharing Along the Way. Disponível em <<http://www.wired.com/2007/08/napster-trial-e/>>. Acesso em 20 de novembro de 2015.

MCLUHAN, Marshal. The Gutenberg galaxy: the making of the typographical man. Canada: University of Toronto Press. 1962.

NETFLIX. Disponível em <www.netflix.com.br> Acesso em 08 de outubro de 2015.

RODRIGUES, Maria Fernanda. **Faturamento com venda de e-book cresce 225% no Brasil, mas mercado editorial continua em crise.** Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/faturamento-com-venda-de-e-book-cresce-225-no-brasil-mas-mercado-editorial-continua-em-crise/>> Acesso em 23 de novembro de 2015.

SNOW, Danny O. **Would you read a cell phone novel?** Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/indiereader/cell-phone-novels_b_5332043.html> Acesso em 20 de novembro de 2015.

SPOTIFY. Disponível em <www.spotify.com> Acesso em 08 de outubro de 2015.

SPOTIFY. How is Spotify contributing to the music business? Disponível em: <<http://www.spotifyartists.com/spotify-explained/>> Acesso em 20 de novembro de 2015.

TELEGRAPH. **Netflix now has a bigger population than UK.** Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/finance/newsbysector/mediatechnologyandtelecoms/digital-media/11742924/Netflix-now-has-a-bigger-population-than-the-UK.html>>. Acesso em 20 de novembro de 2015.

THOMPSON, Clive. **Tomorrow's Best-Selling Novels Will Use This 19th-Century Trick.** Disponível em: <<http://www.wired.com/2014/08/cliff-hangers/>> Acesso em 20 de novembro de 2015.

TODD, Anna. **After.** Paralela: 2014.

Diálogos entre literatura e cinema: A tragédia lírica shakespeariana nas lentes de Zeffirelli

Fernanda Zaché¹

Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Introdução

Qualquer leitor que se proponha a analisar as obras do mais famoso dramaturgo inglês certamente descobrirá que Shakespeare foi um dos mais astutos observadores dos indivíduos e da vida humana, revelando as principais mazelas e segredos de sua personalidade através da construção sabiamente elaborada e rica de seus personagens. As criações poéticas de Shakespeare demarcam um momento fértil de singular importância para a evolução do pensamento ocidental, que restaurou ideias e conceitos e apesar de atravessar séculos ainda permanecem bem vivos.

O que realmente revela-se tocante na obra de Shakespeare e torna-se aqui objeto de estudo é o alcance e atualidade de seus trabalhos apesar do tempo, e ainda a complexa caracterização de seus personagens, que repercute até a contemporaneidade relegando destaque às representações e/ou adaptações artísticas diversas que tentam ilustrar a relevância e riqueza de seus trabalhos e de seu legado em diversas culturas ao redor do mundo. Shakespeare rompeu não apenas as fronteiras da língua inglesa, que vinham ganhando espaço desde que o italiano Dante perdesse espaço literário, mas também fronteiras culturais e midiáticas.

O objeto de análise do presente trabalho é a tragédia lírica mais adaptada de todos os tempos: *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, e a versão cinematográfica *Romeu e Julieta*, representada no filme do diretor italiano Franco Zeffirelli, produzido em 1968, que popularizou o clássico Shakespeare entre os jovens, numa adaptação aclamada pela fidelidade à trama retratada na Itália. Pretende-se, nesta análise, elaborar um diálogo entre a representação cinematográfica e a obra literária original, tomando como base teórica os pressupostos do Comparativismo e as teorias da Adaptação.

Para que possamos visualizar com clareza a importância desta releitura do texto original shakespeariano, ainda como elemento literário, convém que abramos espaço a considerações acerca do mercado midiático cinematográfico em contexto.

Para Foucault (1999), o som e imagem no cinema moderno encontram-se dissociados e constituem uma relação de uma não-relação. Isso se explica por existir uma dissociação contínua entre figura e discurso: ao mesmo tempo em que é inevitável relacionar o discurso com o desenho, é impossível definir uma relação de causalidade ou continuidade entre ambos. Esse “cinema” que é entendido como potência do falso, simulacro de Platão (Deleuze, 1990) gera uma imagem de verdadeiro e falso que não se pode discernir, e deste falso surge então uma grande potência, uma “força criadora”.

O cinema surgia no fim do século XIX, e segundo Psaros (2006), Salomé, discípula de Freud, em 1913, já dizia que “a técnica cinematográfica é a única que permite uma rapidez de sucessão de imagens que corresponde mais ou menos à nossas faculdades de representação”. Freud, apesar de alheio às coisas relativas ao cinema, cria uma proximidade inevitável ao dar explicações sobre o sonho e o inconsciente. Para o psicanalista “o sonho é composto por imagens produzidas pelo inconsciente que contam a história do desejo do sonha-

1. Mestranda em Letras (Estudos Literários) na Universidade Federal de Viçosa (UFV), sob a orientação do Prof. Dr. Angelo Assis. E-mail: fernandazache@hotmail.com

dor". Sendo assim, o cinema torna-se não apenas um depositário dos conteúdos do inconsciente e da psique dos seus produtores, diretores e roteiristas, mas influencia ainda a estrutura psíquica de seus espectadores.

Surgem, aqui, os aspectos centrais desta análise que contém a proposta primordial deste trabalho: o que se pretende desenvolver, portanto, tendo como corpus a tragédia lírica *Romeu e Julieta* é um debate dialógico entre esta obra do dramaturgo inglês em relação à produção cinematográfica de 1968 do diretor italiano Franco Zeffirelli, considerando a tragédia-lírica na visão de autores contemporâneos, e o preenchimento de "lacunas" presentes no texto clássico, através de recursos midiáticos.

Ecoss do cânone: a relevância da obra Shakespeariana

A ideia de cânone nos remete a um conjunto de obras e autores que são tomados como modelo de perfeição, e podemos ilustrá-lo por alguns exemplos como Cervantes, Camões, Dante ou mesmo Shakespeare, que as incorporam como tal, seja a nível ocidental ou universal.

O escritor Harold Bloom (1995), em *O Cânone Ocidental*, traz a definição de *cânone* como: *obras selecionadas para utilização nas instituições de ensino*, e levanta, porém, uma pertinente reflexão à instrumentalização literária ocidental à qual os leitores são submetidos, por destacar que esta seleção representa domínio cultural e social, o que reduz e limita bastante o conhecimento literário. Para o autor é necessário que se tome o cuidado de não segregar a literatura em seus diversos desdobramentos culturais e universais.

Os clássicos seriam uma escolha certamente apropriada, segundo Calvino em sua obra *Porque ler os clássicos* (1993) na qual defende a importância da inserção dos clássicos como aporte fundamental na bagagem literária, pois segundo o autor "quem lê precisa escolher, pois literalmente não há tempo suficiente para ler tudo". Cabe ressaltar que o autor define "clássico" como a obra que estamos sempre relendo, que não envelhece e que se adapta a cada época e momento histórico em que estivermos inseridos, gerando novas descobertas a cada nova leitura.

Shakespeare à luz do Comparativismo

Com o surgimento das ciências humanas, a filosofia e o Positivismo de Comte, a sociologia com Balzac e o teatro com Molière, Casanova (2002) considera que a literatura desponta aqui como uma forma de competição para ocupar e conseguir um lugar no espaço, cheia de convergências, em um campo de conflitos, de tensões de todos os gêneros – políticos, sociais, filosóficos, religiosos, e questões pertinentes à literatura começam a sabatinar e levantar pressupostos filosóficos relativos a esses conceitos. Surgem, nesta época, teorias que levantam a ideia da ficção que vem do real, e que não se faz literatura sem as parcelas da realidade. Saussure e Jakobson trazem a valorização da linguagem em si, e a decadência iminente das tradições.

Em meio aos novos tempos que eram anunciados, o francês Etiemble (1976) teve uma visão inovadora quanto aos estudos Comparativistas e discorreu sobre a importância da união da história e da crítica, usando as teorias de Marx e do poeta francês Rimbaud em seus conceitos, visando uma análise que conciliava o estudo das semelhanças e das diferenças, além de conceitos de que "nada vem do nada" e de que a "literatura já nasce comparada".

Num momento de conflitos entre as teorias tradicionais dos que beberam do formalismo russo e dos novos teóricos que despontavam com propostas e ideais renovados para a análise comparativa, a estudiosa Julia Kristeva (2009) ressalta a relevância do estudo da intertextualidade que sempre se faz presente, tendo sua importância confirmada nas palavras do escritor George Orwell: "Quem domina o presente, domina o passado, e quem domina o passado, domina o futuro". (ORWELL, 1984, p. 236).

Ao estudarmos a obra Shakespeariana, sua influência e origens, com abordagem relacionada às adaptações, indubitavelmente nos depararemos com teorias relativas aos estudos Comparativistas. Carvalho em *Literatura Comparada* (1992) remonta a História que propõe uma renovação a tais estudos. Segundo Guyard (1956), em *A Literatura Comparada*, a autora estava movida por intenções que diminuíssem suas dúvidas a respeito da natureza dos estudos comparados, de forma que pudesse definir objetivamente a disciplina, e pontua, na introdução da obra, as influências que o escritor William Shakespeare sofreu, relacionando-o a Racine:

O inevitável paralelo, de 1820 a 1830, entre Shakespeare e Racine, pertence à crítica ou à eloquência; pesquisar o que o dramaturgo inglês conheceu sobre Montaigne e o que dele transportou para os seus dramas, é literatura comparada. (Guyard, 1956)

O estudo de um dos maiores autores que ocupa a posição no cânone mundial nos leva a questionamentos relevantes: qual o motivo do sucesso de William Shakespeare? Por que seu trabalho transcendeu o tempo e o espaço? Por que sua obra foi celebrada e adaptada por diversas culturas e mídias?

Shakespeare possivelmente não foi um autor considerado original por utilizar outras obras e escritores para basear suas produções – o que era muito comum em sua época – mas certamente foi o mais original e inovador na arte de escrever e expor sua arte e obra, que apesar de antiga, dialoga com a contemporaneidade e ultrapassa fronteiras inimagináveis. Segundo a crítica literária e cultural, as tragédias shakespearianas abrigam um enorme status político, o que favorece e amplia condições de análises múltiplas em diversos contextos, e explanam a notoriedade e riqueza de seu subtexto.

Os intertextos na obra shakespeariana

Segundo a crítica Bárbara Heliodora (1997), *Romeu e Julieta* foi uma obra trágico - lírica imortalizada pelo inglês, e escrita por volta 1595/96, que se tornou uma das histórias de amor mais conhecidas de toda a cultura ocidental, inspiração para tantas adaptações e variados gêneros, e pertencente a uma tradição de romances que remontam a antiguidade.

Para alguns historiadores, a inspiração do famoso dramaturgo não teria sido algo que os românticos europeus chamavam de “intuição”, mas sim um famoso conto italiano, traduzido por Arthur Brooke, em 1562, como *A Trágica História de Romeu e Julieta*, e teria sido retomado mais tarde na forma de prosa em *Palácio do Prazer* por William Painter, em 1582. Para muitos estudiosos, as duas obras teriam servido de inspiração para a elaboração da famosa tragédia shakespeariana.

Outra influência clássica, considerada a mais semelhante, trata-se da lenda ou mito de *Pírame e Tisbe*, de Hamilton, da mitologia greco-latina, o que nos leva a crer que seja a obra de principal influência na elaboração da trágica história dos dois amantes na obra.

Segundo Gardner (1977), assim como Shakespeare, Geoffrey Chaucer que foi autor dos famosos contos medievais *The Canterbury Tales* (*Contos de Cantuária*), já recebia os méritos da empreitada de Hamilton no século XVI, em seu conto *A Lenda das Mulheres Boas*, em que o autor narra em verso a vida e rotina das mulheres e entre elas *A Lenda de Tisbe da Babilônia*.

Como bem sabemos, as peças mais prestigiadas, lidas e aclamadas eram as tragédias shakespearianas (*Romeu e Julieta* e *Hamlet* mais conhecidas, assim como *Timon de Atenas* ou *Tito Andrônico* quase nunca mencionadas) e que representadas no cinema ou teatro, como arte visual, ganham ainda prestígio. Os versos reproduzidos pelos personagens trágicos, que eram, igualmente, representados em prosa pelos cômicos, demonstram riqueza cultural e lexical que se mantém nas releituras produzidas.

Literatura, História e Memória

Segundo a crítica literária e cultural, as tragédias shakespearianas abrigam um enorme status político, histórico e social, o que favorece e amplia condições de análises múltiplas em diversos contextos, e expõe a notoriedade e riqueza de seu subtexto.

A interdisciplinaridade tem reiterado diversos estudos e relações possíveis entre variados campos do conhecimento, o que tem levado pesquisadores a construir pontes relevantes mesmo que relacionando áreas muito antagônicas entre si. Existe uma relação dialógica entre a literatura e outras áreas, gerando desta parceria um estreitamento salutar o suficiente para que os torne inter-relacionados e fundamentais para a construção de estudos mais completos e elaborados, em ambas as áreas relacionadas. Para a construção deste trabalho, pensamos as relações existentes entre a história, o teatro, o cinema e as lacunas preenchidas, ou não a partir das adaptações. Destacamos neste primeiro momento a relação entre a Literatura e História.

Embora seja a História um campo de natureza científica e mais racional, em face da subjetividade presente na Literatura, de natureza tendenciosamente artística, podemos notar que em determinado ponto estas vertentes se imbricam nas construções do saber. Vejamos as funções do historiador, que tem como missão a prática da pesquisa, investigação, constatação dos fatos e acontecimentos históricos; já o escritor e o crítico literário, por conseguinte, contribuem para o enriquecimento da intelectualidade com seus discursos, oscilantes entre a fronteira do real e da ficção. Ambos encontram-se em um limiar que separa o verdadeiro do falso.

Para o historiador Peter Burke (1994) o sucesso dos romances históricos contemporâneos, talvez seja devido à teoria do “turismo temporal”, que se trata do desejo insaciável do leitor por lugares exóticos e ainda desconhecidos, em viagens temporais realizadas através da leitura. Explicam-se assim os muitos livros de memórias, autobiografias, biografias e romances históricos que compõem o rol de gêneros híbridos relacionados com a História.

Assim como muitos pensadores da literatura, Marson (2010) explica que a narrativa ficcional ajuda a interpretar a historicidade através de características desveladas por contextos políticos, sociais, comportamentais ou culturais de uma sociedade/comunidade em um determinado momento histórico. Para a historiadora os recursos privilegiados e a liberdade de criação de que a ficção dispõe, produzem memória, através da abordagem de personagens históricos importantes na construção da trajetória de tal comunidade representada. A liberdade de recorrer a formas díspares de expressão que o autor ficcional se utiliza para materializar seu enredo: poema, texto, canto, também são detalhes relevantes, pois, lhes permitem atingir um público mais diversificado e amplo dessa narrativa.

Podemos observar que nas últimas décadas houve uma grande explosão de biografias sobre William Shakespeare. Segundo as organizadoras Camati e Miranda (2009), em *Shakespeare sob múltiplos olhares*, encontram-se em evidência alguns notáveis casos de biografias, como o de *A year in the life of William Shakespeare: 1599* (2005), de James Shapiro, onde o autor se detém à segunda metade do século XVI, pois, é justamente este o período em que Shakespeare ganha reconhecimento e renome, crescendo em termos de linguagem poética. Encontram-se ainda neste mesmo capítulo do livro, as considerações a respeito de um importante historiador da Renascença inglesa, chamado Stephen Greenblatt que utiliza-se do terreno das conjecturas em seu trabalho *Will in the world: how Shakespeare became Shakespeare*, ao confessar que recorrera à ficção para estabelecer relações entre época, vida e obra do dramaturgo inglês, unindo ainda história e crítica literária. Igualmente no romance *Nada é como o sol* de Anthony Burgess (2003), em que o autor volta-se para a vida pessoal e as aventuras amorosas do poeta, relacionando-as, de forma imaginativa, às suas criações literárias.

Quando o primeiro biógrafo de William Shakespeare, Nicholas Rowe publicou suas notas biográficas iniciais em 1706, muitos amigos ou familiares que teriam vivido na época de William Shakespeare, e poderiam fornecer informações importantes a respeito do escritor, já não estavam mais entre eles. Contudo, sabe-se que nesse ínterim de 50 anos que engloba a morte do dramaturgo e sua primeira biografia oficial, outros escritores como William Winstanley, Gerard Langbaine, Jeremy Collier, Eduard Philips e Charles Giddon

mencionaram o poeta em pequenas notas biográficas. Sendo assim podemos inferir que se coube a Rowe o privilégio de ocupar esta posição, talvez a ele também se tenha dado poder para gerar falhas ficcionais a respeito de William Shakespeare.

Segundo seus estudiosos, a história certamente representou para Shakespeare ferramenta indispensável de pesquisa dos elementos que compunham sua arte literária, tida como expressão artística da representação social e por vezes moral. O historiador Owem (1986) ressalta que “quando lemos narrativas de memórias, é fácil esquecer que não lemos a própria memória, mas suas transformações através da escrita” (Owen, 1986 apud Burke, 2006, p. 74). Sabemos que Shakespeare foi um revolucionário em seu tempo – poeta e crítico, ousou bem mais que simplesmente escrever – transformou a sociedade de sua época com suas denúncias e crítica social, fazendo também história através de sua própria história.

Adaptação em Shakespeare

A história de *Romeu e Julieta* é, ainda hoje, categorizada pelo arquétipo imortalizado do amor juvenil, que se faz presente em todas as representações do amor impossível, errante e capaz de tudo para sobreviver. A emblemática tragédia lírica, paralelamente à de *Hamlet*, é uma das mais representadas e adaptadas no mundo inteiro.

O embasamento teórico da presente pesquisa será pautado em duas bases relevantes: a dos conceitos teóricos do Comparativismo que possuem uma relação com este estudo no que tange às relações dialógicas e intertextuais da Literatura Comparada em conjunto com a esfera dos estudos das Teorias da Adaptação e seus contemporâneos.

Linda Hutcheon, teórica da adaptação, trata a adaptação, bem como uma tradução: como uma forma de *transcodificação* de um sistema de comunicação para outro, como acontece quando precisam traduzir um livro de uma língua para outra, movendo muitas vezes não apenas o sentido literal, mas “certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material utilizado” (Hutcheon, 2011).

Robert Stam, autor de mais de 15 livros sobre a cinematografia, entre eles *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação* (1981), em uma de suas obras mais contemporâneas, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, traz análises de algumas adaptações fílmicas de obras canônicas, com a ideia de que o cinema não é uma arte menor, subordinada à literatura. O autor defende a teoria do *olhar interrompido*, partindo do pressuposto de que alguns autores renascentistas como Dante, Shakespeare ou Cervantes deixam bem claro a “precariedade relativa e fortuita da mágica de sua arte”. Isso significa dizer que algumas obras literárias possuem “lacunas” que só poderão ser preenchidas através das releituras e recriações da mesma, a partir de adaptações, que muitas vezes encontram vasto campo e refinamento em veículos midiáticos que possuam linguagem e recursos particulares, como é o caso do cinema. O autor ressalta ainda que para que se crie este dialogismo entre a obra e o filme, se fazem necessários acontecimentos como “sobreposições espaciais”, “transformações temporais”, “fusões e deslocamentos metonímicos, metafísicos”. E é a partir desse diálogo que, segundo Stam, a mágica acontece: a arte da cinematografia consegue lançar olhares e luzes sobre a obra, de forma que revela o que poderia estar velado, mesmo e apesar da visão crítica dos resenhistas, trazendo à tona uma essência nunca antes percebida. Na visão de Robert Stam, o teatro shakespeariano deixa claro uma tensão dialética entre o artifício reflexivo e a imitação realista. Mesmo que tenha havido uma ruptura na *mimese* tradicional, o cinema rebusca e traz à tona o poder da verossimilhança e a popularidade e “capacidade de reproduzir mecanicamente uma imagem correspondente à percepção natural do olho humano” (Stam, 1981).

Segundo Ismail Xavier (1977) em sua obra *O olhar e a cena* ressalta uma visão de que o olhar cinematográfico representa a tradição do ilusionismo herdada do teatro, a do melodrama em especial. Neste, o decoro, a verossimilhança de Aristóteles ou o olhar simbólico da lei fazem deste tipo de experiência teatral algo moral

que denota regras e normas a serem seguidas. Em *O discurso cinematográfico*, Xavier afirma que a impressão de realidade causada pelo cinema implica em “uma janela aberta para o mundo”.

Segundo o escritor William S. Burroughs, adaptar pode ser considerada uma arte bem original:

No fim das contas, a obra de outros escritores é uma das principais fontes de *input* para o escritor, então não hesite em utilizá-la; não é porque alguém teve uma ideia que você não pode se apropriar dela e lhe dar um novo desdobramento. As adaptações podem se tornar adoções bem legítimas (William S. Burroughs).

É fato que as peças de Shakespeare, depois de lidas não raro remetem o leitor a sensações muito além de simples reflexões humanas. Contudo, o nível complexo de seus discursos distancia grande número de leitores. Para os estudiosos da Adaptação, Stam (2006) e Hutcheon (2013), é um erro considerar que as adaptações sejam perdas ou prejuízos da obra original. Conhecer a arte shakespeariana através de outros olhares e possibilidades, outros gêneros que facilitem seu acesso pode gerar na cabeça juvenil o desejo de partir para o texto original, valorizando assim a literatura e seu prestígio, construindo pontes e caminhos diversos para o conhecimento e enriquecimento cultural.

Justificativa

Ao fazermos uma leitura crítica das obras de William Shakespeare, claramente podemos perceber que o dramaturgo fora influenciado por artistas que o precederam, tanto na habilidade com a literatura quanto com a ruptura de paradigmas antigos – entre eles, podemos citar Dante Alighieri (1265-1321) ou mesmo seu precursor inglês Geoffrey Chaucer (1343 - 1400).

Além de abordar grandes ambições, paixões e amores impossíveis, William Shakespeare tornou-se dramaturgo de renome mundial por tratar de temas polêmicos, mas, sempre atuais e universais, que sobrevivem até a contemporaneidade.

Shakespeare escrevia bem mais para a plebe do que para a aristocracia, mais para os jovens do que para os idosos e filósofos. Dispunha de estratégias como a utilização de um texto que valorizava a linguagem vernácula (coloquial) nos discursos de seus personagens. Foi ele um poeta além de iluminado, favorecido por seu tempo. Sabe-se também que em sua juventude e maturidade participava ativamente de suas peças, não apenas como dramaturgo bem sucedido, mas também como ator.

A literatura, tida como expressão artística e representação social, se faz ferramenta indispensável de pesquisa dos elementos que compõem a sociedade atual, e a opção pela escolha da obra *Romeu e Julieta* se dá pelo fato desta obra imortal do amor impossível ter sido alvo de adaptações de múltiplos e variados gêneros literários.

Em suas obras Shakespeare sempre explicita o caráter ficcional de suas peças, o que gera ao espectador, além de construir parte do significado da obra, que utilize sua imaginação e criatividade diante dela, posicionando-se com criticidade. No cinema não seria diferente – o diretor é o principal responsável por lançar espaços que gerem esta construção de sentido por parte do público.

Os veículos midiáticos e a globalização trouxeram a modernidade e os facilitadores de cultura e arte, condensados visualmente nas películas do cinema. Luiz Fernando Veríssimo outrora soube bem captar a essência de vivenciar a cinematografia ao destacar que: “Você e eu somos americanos imaginários. Nossa experiência do novo mundo se deu, até agora, vicariamente, no seguro e escuro recesso das salas de cinema. Não vivemos nossa história, nós a assistimos.” (Veríssimo, 2003, p. 11).

Em 1965, o crítico polonês Jan Kott revolucionou os estudos a respeito de Shakespeare ao observar em *Shakespeare, nosso contemporâneo* (2003), quão atual o escritor e dramaturgo continua sendo nos dias atuais.

O crítico marxista, Terry Eagleton, destaca em *Marxismo e a crítica literária* (1976) que o diálogo entre a obra shakespeariana e os pensadores contemporâneos – Freud (1856), Foucault (1926), Bergson (1859), Lacan (1901), Deleuze (1925), Derrida (1930), entre outros – é inevitável.

Objetivo Geral

O objetivo principal do presente trabalho é realizar uma análise literária com um ensaio teórico à luz da Literatura Comparada e das Teorias da Adaptação sobre a tragédia lírica *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, relacionando-a com a produção cinematográfica do diretor Franco Zeffirelli *Romeu e Julieta* (1968). Será ressaltada a importância dos recursos da cinematografia para o preenchimento das “lacunas” literárias dos textos clássicos através dos recursos midiáticos.

Objetivos Específicos

1. Estudar e fazer uma leitura crítica da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare original e do filme *Romeu e Julieta* de 1968, de Franco Zeffirelli.
2. Pontuar as intertextualidades, semelhanças e diferenças presentes nas duas produções.
3. Levantar a fortuna crítica dos autores, identificar a temática discutida em suas obras e seus propósitos sociais pretendidos através dela.
4. Verificar a importância dos veículos midiáticos utilizados na análise levantando questionamentos de como esta ferramenta social alcança os espectadores.
5. Discutir a construção do olhar do espectador nas adaptações cinematográficas e teatrais de Shakespeare.
6. Levantar pressupostos sobre a produção da obra estudada, à luz da Literatura Comparada e das Teorias da Adaptação, e relacionar suas adaptações, comparando-as.
7. Perceber o preenchimento das lacunas existentes no texto literário pelas adaptações do autor que faz a releitura para as telas.

Metodologia

Em um primeiro momento serão levantadas as obras em sua versão original *Romeu e Julieta* (1998) de William Shakespeare, em versão traduzida do inglês, bem como o filme do diretor italiano Franco Zeffirelli correspondente *Romeu e Julieta* (1968).

Levantaremos a fortuna crítica dos autores em um segundo momento e faremos uma comparação a respeito de suas obras, as diferenças e semelhanças levando em conta a contextualização e tendo como base as teorias do Comparativismo e da Adaptação.

Após seleção do referencial teórico e revisão literária minuciosa pretendemos iniciar o processo de discussão e análise da obra e da adaptação, destacando um paralelo entre pressupostos que as teorias trouxeram à luz para debate.

Por fim, a seleção e descrição de todos os dados apurados referentes à análise do *corpus* e a contribuição literária social deste trabalho virá como conclusão.

A proposta do trabalho apresenta a base teórica desta pesquisa fundamentada no viés Comparativista da Teoria Literária relacionada a estudos das Teorias da Adaptação, cujas teorias irão dar sustentação aos argumentos apresentados para justificar a pesquisa e seus resultados.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Lisboa: Minotauro [s.d.]
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max; **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Pag. 11-27. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.
- AUERBACH. **Mimesis** – A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. **Télémorphose**. Paris: Sens & Tonka, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **O discurso no romance**. São Paulo: Editora UNESC, 1993.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BENJAMIM, Walter. **O Narrador**. Tradução de Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural, (Coleção Os pensadores). v. XLVIII, 1974.
- BLOOM, Harold. **Cânone ocidental, os livros e as escolas do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- _____. Romeu e Julieta In: **Shakespeare**: a invenção do humano. Trad. Jose Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- _____. **Shakespeare**: a invenção do humano. Trad. Jose Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- _____. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOSI, Antônio. **Céu e Inferno**: ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Ática, 1988.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eden, 2009.
- BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.-C. & PASSERON, J.-C. **A profissão de sociólogo**. Preliminares epistemológicas. Petrópolis : Vozes. 1999.
- BURGESS, Anthony. **Nada é como o sol**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2003.
- BURKE, Peter. História como memória social. In: **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.
- CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 11. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2010.

CALVINO, Italo. **Porque ler os clássicos**. São Paulo: Cia das Letra, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 2010. (Princípios).

_____. & COUTINHAO, Eduardo Faria. (Org.). **Literatura Comparada** – textos fundadores. 2. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In.: **Estudos Avançados**, v 5, n 11, 1991.

_____. **Do livro à leitura**. In.: **Práticas de Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CUNHA, Helena Parente. Gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo et al. **Teoria literária**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1979.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 4, ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Torres de Babel**; tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999.

_____. **Estética** – Literatura e Pintura. Música e Cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. Trad. Simone Lopes de Melo. São Paulo: EDUSP. 1999.

HARRISON, G.B. **Introducing Shakespeare**. Penguin Books, 1983.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

KERMODE, Frank. **A linguagem de Shakespeare**. Trad de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

KOTT, Jan. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEAO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (orgs.) **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

MACHADO, Álvaro Manoel e PAGEAUX, Daniel Henri. **Da literatura comparada a teoria da literatura**. Lisboa: Ed. 70, 2009. Série Fundamentos, N.13.

MARSON, Izabel Andrade. **Obras de Ficção revelam características de momento histórico**. Disponível em www.comciencia.br/entrevistas/2004/10/entrevista2.htm.

MOISES, Leyla Perrone. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia? In.: **Flores da Escrivaninha**. 2. Ed. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

MULLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (orgs). **Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

NIETZSCHE, Friederich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. 3, ed. São Paulo: EDUSP. 2010.

PEREIRA, Potyara A. P. **Necessidades Humanas: Subsídios à crítica dos mínimos sociais**. 2. Ed. São Paulo: Cortez, 2002.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 2 ed. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1973.

SAID, Eduard. W. **Humanismo e crítica democrática**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **Diálogos literários: literatura, comparativismo e ensino**. São Paulo: Atelie Editorial, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 1998.

SHAKESPEARE; William. **Romeu e Julieta**. Tradução e introdução Barbara Heliodora. Ed Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de bolso).

SHAKESPEARE, William. **Teatro Completo 1: Tragédias e Comédias Sombrias**. Trad. Barbara Heliodora. Nova Fronteira. 2009.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andrônico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Tecnoprint, 2000.

STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**/ Robert Stam, Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus 2003, Coleção Campo Imagético.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Petrópolis: Paz e Terra, 1981.

SUASSUNA, Ariano. **A história do amor de Romeu e Julieta**. Folha de SP, Caderno Mais, 1997.

TELLES, Vera da Silva. **Pobreza e Cidadania**. São Paulo: USP Curso de Pós- graduação e Sociologia. Ed 34, 2001.

TURLE, Licko; TRINDADE Jussara. **Teatro de Rua no Brasil**: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

XAVIER, Ismail, (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: edições Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Petrópolis: Paz e Terra, 1977.

VALERY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Ed Iluminuras, 1999.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Banquete com os deuses**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Trad de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

Revistas e Periódicos

ArtCultura – Revista. A trajetória de Romeu e Julieta – do teatro inglês renascentista ao teatro popular brasileiro, Rogério Lopes.

MACHADO, Arlindo. **Pré- cinemas & pós- cinemas**. Campinas, Papirus, 1997.

PSAROS, Juliana. **Cinema e Psicanálise**. http://www.mnmocine.com.br/oficina/040802cine_psica.htm. Acesso em 13 Mai. 2006.

RIBEIRO, M. L. C. R. 2000. **Revista de Letras e Artes Gláuks**. Da palavra à cena: A ocorrência do drama. Shakespeare sob múltiplos olhares. Org.: Miranda, C.A.; Camati, A. S. Curitiba, Ed. Solar do Rosário, 2009.

Das páginas às telas: o livro infantil ilustrado e sua transposição para o ambiente digital

Thales Estefani¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Após a disseminação de dispositivos computacionais portáteis, como *tablets* e *smartphones*, os livros infantis ilustrados puderam acompanhar o processo recente de desenvolvimento de formatos digitais de leitura. Neste momento, em que pesquisadores de diversas áreas do conhecimento têm se interessado por esse processo de transposição para o digital, tentando compreender as mudanças relativas ao funcionamento desses novos artefatos e os impactos que trazem à compreensão narrativa, faz-se necessário evidenciar suas particularidades, a fim de caracterizá-los e diferenciá-los dos livros ilustrados impressos no que tange à experiência cognitiva que proporcionam. Nesse sentido, o artigo em questão busca definir as características constitutivas específicas do livro infantil ilustrado impresso e do formato digital atualmente mais intimamente associado àquele, os *book-apps*; e apresentar questões relativas ao funcionamento de ambos como artefatos narrativos. Como referência para a diferenciação entre essas duas formas de livro e suas respectivas formas de apreensão, será enfatizado o conceito de cognição distribuída. Além disso, o artigo apresenta um breve panorama do desenvolvimento dos livros digitais, a fim de familiarizar o leitor com o processo de implementação de meios computacionais de leitura.

Palavras-chave: Livro ilustrado; e-book; e-picturebook; Book-app; Narrativa.

O livro ilustrado

O que torna o livro ilustrado uma forma de expressão artística singular é o fato de esse tipo de livro combinar dois níveis de comunicação diferentes: o visual e o verbal (ilustração e texto, respectivamente) (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.13). As possibilidades de interação dessas tipologias distintas de signos nas páginas de um livro ilustrado são bastante diversas e foram identificadas por Maria Nikolajeva e Carole Scott, como efeitos de uma tensão. Tensão essa, decorrente do fato dos signos convencionais – como elas chamaram os textos – serem, em geral, lineares, em oposição aos signos icônicos – ilustrações – que não apresentam direcionamentos explícitos sobre como lê-los (*ibidem*, p.14).

Em seu livro *O mundo codificado* (Cosac Naify, 2007), Vilém Flusser sugere uma resposta para a questão da diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura. Segundo o filósofo, na leitura das linhas (textos) seguimos uma estrutura *imposta* – a estrutura da língua, as normas da escrita. Ao ler pinturas, ou mesmo ilustrações, movemo-nos um tanto quanto livremente por uma estrutura *proposta* – como os caminhos sugeridos pela composição da imagem. Contudo, Flusser alerta que é mais comum abarcarmos a totalidade da imagem num primeiro lance de olhar, para só então analisá-la mais minuciosamente: uma “síntese seguida de análise” (FLUSSER, 2007, p.105).

1. Graduado em Produção Editorial pela ECO – UFRJ e mestrando em Artes, Cultura e Linguagens pelo IAD – UFJF. E-mail thales.chaun@gmail.com

A leitura das imagens, ou o deciframento do seu significado nessa análise minuciosa, torna-se possível por meio do que Flusser chamou de *scanning*: o ato de deixar a visão vaguear pela superfície da imagem, um vaguear que estabelece relações entre os elementos, já que cada um é visto após o outro (FLUSSER, 2011, p.16).

Diferentemente da imagem, que apresenta todos os seus elementos sincronicamente juntos e necessita da análise para criar relações significativas, o texto geralmente apresenta seus elementos um após o outro, consecutivamente, criando relações significativas processuais. Segundo Flusser, a invenção da escrita teria feito surgir a consciência histórica, dado seu caráter processual, causal (*ibidem*, p.18). Trazendo essa ideia para o campo dos livros ilustrados, é possível compreender porque a função narrativa é, em geral, delegada ao autor em detrimento do ilustrador (que em alguns maus exemplos de livros ilustrados faz apenas um trabalho decorativo ou redundante com relação ao texto). Faz-se necessário salientar, porém, que não se trata de uma exclusividade, como no caso dos livros-imagem, em que toda a narrativa é estruturada apenas por ilustrações.

Apesar de serem evidentes as diferenças entre texto e imagem, não é possível excluir o fato de que a relação dialética entre esses elementos reforça-os ou modifica-os mutuamente. Para Maria Nikolajeva e Carole Scott, essa relação é de crucial importância no âmbito do livro ilustrado. Segundo as pesquisadoras, o processo de leitura desse tipo de livro segue um padrão que elas chamaram de *círculo hermenêutico*: a análise partiria do todo, depois seguiria à observação dos detalhes e retornaria ao todo com melhor entendimento, repetindo-se sucessivamente. Esse padrão apresenta estreita relação com a supracitada abordagem de Flusser sobre leitura de imagens, diferindo no fato de que aquela se referia somente ao deciframento de imagens artísticas isoladas, enquanto que, no contexto dos livros ilustrados, Nikolajeva e Scott aplicam seu sistema no conjunto imagem-texto:

O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras como de imagens, cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo. Presume-se que as crianças sabem disso por intuição quando pedem que o mesmo livro seja lido para elas em voz alta repetidas vezes. Na verdade, elas não lêem o mesmo livro; elas penetram, cada vez mais fundo, no seu significado. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.14)

Os conceitos descritos até agora têm por propósito definir o objeto livro ilustrado como um artefato constituído primordialmente por ilustração e texto e apresentar, de modo geral, a questão central do seu funcionamento, baseado na interação desses elementos em suas páginas. A grande variedade de recursos representativos, composição da imagem, de técnicas de ilustração, de diagramação da página, ambientação e perspectiva narrativa é que vão criar as diversas formas de se contar uma história por meio de um livro ilustrado. Além de não configurar o objetivo deste artigo, essa grande variedade impossibilita que os recursos sejam aqui tratados de forma minuciosa. O que se faz necessário é compreender o livro ilustrado como fenômeno específico de interação entre elementos bastante diversos, tanto em constituição, quanto em formas de apreensão por parte do leitor.

Ao tratar do deciframento de imagens, chama atenção o fato de que o significado decifrado seria a síntese entre duas intencionalidades: a do produtor e a do espectador. No caso específico das imagens dos livros ilustrados, do ilustrador e do leitor. Na definição do ilustrador Rui de Oliveira, as imagens serão sempre lidas de forma parcial, segmentada e particularizada, servindo de "ardil para resgatarmos nossa experiência vivida e projetarmos e criarmos sua memória futura" (OLIVEIRA, 2008, p.32). Entretanto, essa colocação não quer dizer, de qualquer maneira, que os textos não sejam polissêmicos também.

Para descrever essa relação presente nos livros ilustrados, Nikolajeva e Scott citam a *Readers-Response Theory*, teoria surgida nos anos 1960 e que trata da produção de sentido por meio da reação do leitor. O conceito central dessa teoria é o de *brechas textuais*.

O texto verbal tem suas lacunas e o mesmo acontece com o visual. Palavras e imagens podem preencher as lacunas umas das outras, total ou parcialmente. Mas podem também deixá-las para o leitor/espectador completar: tanto palavras como imagens podem ser evocativas a seu modo e independentes entre si. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.15)

Tanto os elementos visuais quanto o próprio texto do livro ilustrado estão sujeitos a interpretações por parte dos leitores. Parece ser possível estender às ilustrações questões como as que Roland Barthes desenvolveu a respeito da escrita de um texto em *A Morte do Autor* (Martins Fontes, 2004). Nesse estudo, Barthes argumenta que o sentido do texto é alcançado no momento de sua leitura (BARTHES, 2004, p.5). E não seria imprudente dizer que a imagem do livro ilustrado ganha um significado a partir do momento em que é revelada a cada leitor.

São as características descritas acima que colocam o leitor do livro ilustrado numa posição ativa perante a tarefa de apreensão do sentido narrativo no processo de leitura. Um processo que põe em jogo particularidades como suas experiências, memórias, expectativas, atenção, conhecimento da língua, repertório visual e a própria materialidade do livro, como será demonstrado mais adiante.

Outro ponto importante a considerar para a compreensão do livro ilustrado é a organização das representações no suporte. A crítica de literatura infantil Sophie Van der Linden é categórica ao afirmar que a disposição dos elementos no livro ilustrado (diagramação) também obedece a um sentido pretendido e carrega significado.

A organização desses elementos leva em conta a página dupla, sequência de páginas par e ímpar justapostas, que constitui o “espaço de inscrição fundamental” do livro ilustrado (LINDEN, 2011, p.86). Linden salienta que o discurso completo do livro ilustrado é percebido somente na sequência das páginas viradas.

O livro ilustrado seria assim uma forma de expressão que traz uma interação de textos (que podem ser subjacentes) e imagens (especialmente preponderantes) no âmbito de um suporte, caracterizada por uma livre organização da página dupla, pela diversidade de produções materiais e por um encadeamento fluido e coerente de página para página. (*ibidem*, p.87)

Recentemente, o livro infantil ilustrado ganhou novos formatos, incluindo-se na esfera das publicações digitais. Para compreender as mudanças que ocorrem em sua estrutura e funcionamento, antes se faz necessário analisar o livro digital como tal, em suas particularidades e seu processo de desenvolvimento.

O livro digital

Como descrito por Fábio Flatschart em sua obra *Livro Digital etc.* (Brasport, 2014), no ano de 1935 já era possível encontrar uma previsão de como poderia ser a experiência de ler um livro no futuro. Nesse ano, a revista *Everyday science and mechanics* apresentara um esquema ilustrado do que hoje poderia ser classificado como o ancestral dos dispositivos de leitura: um equipamento em que “o leitor confortavelmente lê um livro projetado e ampliado em uma tela manipulada por um controle eletromecânico que vira as páginas e controla o foco” (FLATSCHART, 2014, 13%).

O prefixo “e” que usamos hoje para designar os livros digitais e dispositivos de leitura (*e-books* e *e-readers*, respectivamente) é uma herança desse passado em que a elétrica e a eletrônica representavam um atributo de inovação. Hoje, porém, entende-se que chamar um *e-book* de livro eletrônico representa uma confusão semântica quanto à natureza desse arquivo (CONARQ, *on-line*). Flatschart evidencia que a designação *livro digital* é a mais correta, pois a representação de conteúdos em *e-books* ocorre por processos computacionais, ou seja, codificação e decodificação numérica (baseada em sistemas como o decimal, hexadecimal e binário)

(FLATSCHART, 2014, 19%). A palavra “digital” tem origem na forma latina *digitus*, que significa dedo, um dos primeiros elementos comparativos de contagem numérica utilizados pela humanidade. Daí o motivo de arquivos acessados por meio de sistemas computacionais (numéricos) serem denominados digitais.

Contudo, o livro eletrônico realmente existiu. O primeiro objeto assim classificado foi criado pela professora e escritora espanhola Ángela Ruiz Robles, em 1949. Segundo Flatschart, a *Enciclopedia Mecánica*, como foi chamado, era um tipo de fichário mecânico que apresentava textos e recursos diversos, possuía iluminação, possibilitava a inserção de conteúdos, anotações, etc (*ibidem*, 14%).

Anos mais tarde, em 1971, num momento de rápida evolução dos processos e ferramentas computacionais, Michael Hart, então estudante da Universidade de Illinois, iniciava o *Projeto Gutemberg*, projeto de digitalização, arquivamento e distribuição de livros. Esse fato marca o nascimento do primeiro *e-book*, uma versão da Declaração de Independência dos Estados Unidos da América (*ibidem*, 17%).

O surgimento da *World Wide Web* (rede de alcance mundial de documentos interligados), em 1990, e o desenvolvimento do HTML (*Hypertext Markup Language*), linguagem de marcação que permitiria a criação de documentos estruturados e possibilitaria ligações (links) entre vários documentos, foram preponderantes para o desenvolvimento posterior do formato de *e-books* chamado ePUB, o formato com maior presença e aceitação atualmente entre os dispositivos de leitura e editoras. (*ibidem*, 41%). O HTML é o componente central desse e de outros formatos de *e-book*, além de constituir o suporte da distribuição dos livros digitais, os sites da internet.

Além do ePUB, estão disponíveis vários outros formatos de *e-books* como MOBI, AZW, KF8 (todos os três, formatos exclusivos dos dispositivos *Kindle/Amazon*), iBooks (formato exclusivo *Apple*), PDF; cada um com recursos variados. A versão atual do ePUB, chamada ePUB3, apresenta novas formas de organização do conteúdo dos livros e capacidade de inserção de elementos multimídia e interativos. Para isso, a estrutura do ePUB3 engloba linguagens de marcação e programação como HTML5, CSS3, SVG, XML, JavaScript, entre outros (*ibidem*, 42%); formas mais avançadas de linguagens que já estavam na primeira versão do ePUB e outras inteiramente novas no contexto dos livros digitais.

Apesar do ePUB3 permitir diversos recursos multimídia, o nível de interatividade é limitado pelos padrões do formato. “Para projetos mais complexos, entram em cena os aplicativos, que são mais livres não apenas em relação aos recursos que se pode incluir, mas também à própria estrutura do livro” (PASTORE, 2015, *on-line*). É esse tipo de aplicativo voltado para a experiência narrativa, conhecido como *book-app* (ou *enhanced book*), o formato que, atualmente, melhor consegue explorar e expandir as possibilidades de um livro digital. Trata-se de um aplicativo programado para uma experiência de leitura modificada, amplamente influenciada por elementos multimídia interativos e diferentes formas de exploração do conteúdo. Isso acontece porque esses aplicativos são desenvolvidos para extrair ao máximo os recursos dos sistemas para os quais foram programados (FLATSCHART, 2014, 48%). Em contrapartida, pelo fato de estarem vinculados a um sistema operacional específico, a utilização dos *book-apps* está condicionada à escolha de um dispositivo que funcione com tal sistema. Os mais comuns atualmente são *Android* e *iOS*.

Portanto, os *book-apps* só foram possíveis a partir do surgimento e disseminação de *tablets* e *smartphones*, dispositivos computacionais portáteis que para muitos usuários substituíram os *e-readers* predecessores, sendo utilizados também com a finalidade de leitura de livros digitais. Além da capacidade multimídia, conexão com a internet e novas formas de interação pela aplicação da tecnologia *multi-touch screen*, o formato compacto e fácil utilização contribuíram para a introdução desses “dispositivos em diversos ambientes informais das crianças. Em um período muito curto de tempo foram liberados, em muitas línguas, centenas de livros ilustrados infantis digitais” (PINTO; ZAGALO; COQUET, 2012, p.225, tradução nossa)².

Por apresentar tantas novas possibilidades à narrativa, não é de se estranhar que o *book-app* tenha sido considerado um formato favorável ao ingresso no mundo digital dos livros infantis ilustrados, tipo de publica-

2. [...] “devices in several informal children’s spaces. In a very short period of time have been released, in many languages, hundreds of digital children’s picturebooks”.

ção tradicionalmente identificada com o apelo visual, a inovação no setor editorial e diversidade nas formas de interação.

O mercado de livros infantis e o de produtos didáticos são sempre pródigos em livros-aplicativo que exploram recursos interativos apoiados em estratégias como *storytelling*, *transmedia* e *gamification*, que buscam dar vida própria ao conteúdo e propiciar novas experiências sensoriais ao leitor (FLATSCHART, 2014, p.49).

Book-app: as particularidades do livro ilustrado em ambiente digital

Como explicitado acima, o desenvolvimento das tecnologias computacionais e o advento dos dispositivos eletrônicos de leitura (incluindo *tablets* e *smartphones*) transformou o objeto livro ilustrado no que poderíamos chamar de *e-picturebook* (PINTO; ZAGALO; COQUET, 2012, p.225,). Dentre os diversos formatos de *e-picturebooks* existentes no mercado, o que vem apresentando mais possibilidades para a experiência de conteúdo narrativo é o *book-app*.

Em alguns casos, os *e-picturebooks* aparentam apresentar poucas diferenças com relação a uma publicação impressa (até mesmo organizando-se em páginas). Porém, em outros casos, e principalmente nos *book-apps*, as mudanças ultrapassam uma simples adição de conteúdo multimídia, por exemplo, podendo chegar à própria estrutura do que entenderíamos por “livro”.

A própria ilustração, elemento fundamental do livro ilustrado, sofre uma mudança radical nos *book-apps*. Em vez de as ações dos personagens e as passagens de tempo serem sugeridas por meio de recursos técnicos da ilustração ou encadeamento sequencial de quadros, como no livro ilustrado impresso, elas são, cada vez mais, representadas por animações. A imagem, na maioria das vezes, não é totalmente estática, apresentando, pelo menos, alguns movimentos sutis. Esses movimentos podem ser autônomos ou condicionados pela ação do leitor.

Em alguns *book-apps*, a animação torna-se o principal elemento visual e a narrativa parece se estruturar em trechos animados interpolados por elementos textuais ou jogos. E mesmo nos casos em que a animação está pouco presente, é comum que recursos estéticos do audiovisual, como *travelling* e *zoom*, por exemplo, sejam amplamente aplicados.

Além da animação, elementos audíveis – músicas, efeitos sonoros e narração – também estão entre os recursos multimídia do *book-app*. A música de fundo pode ser utilizada como elemento emotivo, capaz de ressaltar o sentimento envolvido na história. Os efeitos sonoros do contexto são enfáticos, destacam as interações e ações da narrativa. A narração oral, por sua vez, representa um acesso alternativo ao texto verbal escrito (PINTO; ZAGALO; COQUET, 2012, p.227).

Outro ponto anteriormente citado como característico do *book-app* é a capacidade de organização do conteúdo de novas e diferentes formas, com relação ao livro impresso ou mesmo a outros formatos de *e-picturebook*. Essas formas de organização são possíveis graças a algumas particularidades dos dispositivos computacionais móveis. A possibilidade de sobrepor um elemento ao outro na mesma unidade representativa, sem impedir que se possa ter acesso a ambos é uma dessas particularidades. Criam-se camadas, onde um texto, por exemplo, pode aparecer sobre uma ilustração e logo depois se apagar. No livro impresso, a página é superfície única e imutável e qualquer sobreposição de um elemento corresponde a uma ocultação permanente de outro. A capacidade de expansão das dimensões do campo representativo nos *book-apps* é outra particularidade relacionada às formas de organização do conteúdo. Em alguns deles, a tela pode funcionar como uma janela que desliza por uma cena de superfície bem maior que ela própria, revelando partes de uma ilustração que estavam ocultas num primeiro momento.

Assim, enquanto nos livros ilustrados impressos textos e imagens interagem dentro dos limites da página dupla (páginas par e ímpar justapostas), a superfície de organização do conteúdo em um *book-app* pode apresentar camadas e dimensões expansíveis, navegáveis por meio da tela *multi-touch* de *tablets* e *smartphones*.

No campo da computação, o termo *multi-touch* se refere à capacidade de uma superfície de reconhecer a presença de mais de um ponto de contato com ela mesma. Essa percepção plural dos pontos de contato é, geralmente, usada para implementar comandos avançados de funcionalidades, “o que oferece melhor interação entre usuário e objeto virtual” (JANSSEN, *on-line*, tradução nossa)³. É essa tecnologia que possibilita ao leitor alimentar um *book-app* com um comando (*input*) que gerará uma resposta (*output*). Esse comportamento é o cerne de uma das suas mais distintivas características: a interatividade. Segundo Dag Svanaes, interatividade é uma propriedade do comportamento de um artefato, que leva em conta “se ele é projetado para responder às ações de um usuário” (SVANAES, 2014, *on-line*, tradução nossa)⁴. É importante lembrar que existem livros ilustrados impressos com recursos interativos também (aqueles que possuem elementos desdobráveis, pequenos dispositivos sonoros ativados por botões, etc). A interatividade no livro ilustrado não é novidade, mas a expansão das suas possibilidades pelos recursos digitais, sim.

O mais simples exemplo de interatividade nos *book-apps* são as formas de avançar na história. A maioria dessas histórias são estruturadas como sequências de cenas organizadas, principalmente, por opções de voltar e avançar (*back and next*). Contudo, alguns *book-apps* apresentam navegação condicionada a uma interação específica. Nesse caso, a narrativa só avança quando o leitor executa o *input* correto com relação a um elemento na tela, ou seja, executa o gesto correto com as pontas dos dedos no local correto da tela. Esse exemplo, além de evidenciar que a experiência dos *book-apps* solicita cada vez mais a participação ativa do leitor, deixa claro a necessidade de conhecer os gestos de interação com a tela.

Além do conhecimento dos códigos da língua e da memorização do repertório visual, necessários também na experiência de ler um livro ilustrado impresso, a leitura do *book-app* exige ainda o conhecimento de um repertório gestual, que surge com o desenvolvimento da tecnologia *multi-touch screen*. Esse repertório, muitas vezes, vai além do simples clique: pegar e soltar, agitar, rodar, direcionar, arrastar, puxar, etc.

Nos *tablets* e *smartphones*, as técnicas atuais de programação aliadas à tecnologia *multi-touch screen*, são capazes de gerar um repertório gestual por atribuição: separar determinados movimentos e atribuir significados a eles. Assim, podemos relacionar a implementação da tecnologia *multi-touch* a uma pretensa racionalização arbitrária do tato, criando uma linguagem de interação entre movimentos dos dedos e respostas programadas nos *softwares* dos dispositivos. Esse repertório gestual, porém, encontra barreiras na medida que alguns gestos não são unanimidade em todos os sistemas operacionais. Guias de referência de gestos de acordo com dispositivos específicos podem ser facilmente encontrados na internet (WROBLEWSKI, 2010, *on-line*).

Existem ainda alguns casos em que os *book-apps* também exploram recursos além do toque na tela do *tablet*. Alguns deles necessitam inclinar o dispositivo, balançar de um lado a outro, ou virar de cabeça para baixo a fim de executar uma ação específica em meio a narrativa. Essas ações são possíveis graças à presença de componentes internos como o giroscópio e o acelerômetro. Outros *book-apps* ativam a câmera frontal para utilizar a imagem do leitor no contexto da história, ou até o microfone, para incentivar o leitor a gravar a narração da história com sua própria voz.

As interações por gestos específicos ou essas ações envolvendo outros recursos além da tela do *tablet* são facilmente observados em *book-apps* que apresentam jogos e desafios entre os elementos que fazem parte da narrativa; fato que é bastante comum e representa um traço da tendência *gamification* de experienciar produtos culturais. *Gamification* pode ser entendido como um “processo em que conceitos associados a jogabilidade, como pontuação, competição com os outros, regras fixas, obtenção de níveis, recompensas, etc,

3. [...] “which offers enhanced user and virtual object interaction”.

4. [...] “or the fact that it is digital, but whether it is designed to respond to actions by a user”.

são incorporados a outras áreas de atividade, geralmente relacionadas a trabalho ou estudo” (MAXWELL, 2014, *on-line*, tradução nossa)⁵.

O leitor do *book-app* está na posição de jogador que manipula o aparelho e recebe respostas pré-programadas, dentro de um universo de possibilidades limitado. Ele permuta símbolos a fim de realizar as possibilidades do *book-app* e chegar ao fim da história. Ler um *book-app* em um *tablet*, portanto, pode ser compreendido como um jogo com símbolos, um *input-output* que resulta principalmente no avanço (ou retorno) da narrativa, execução de mídias pré-programadas, ou mesmo no alcance do objetivo de uma tarefa.

O desenvolvimento das tecnologias de HCI (*Human-Computer Interaction*) permitiram sobrepor elementos interativos não-lineares (tarefas lúdicas e jogos simples, como quebra-cabeças, por exemplo) às narrativas lineares do livro ilustrado, ao ser adaptado para o meio digital. Essa incongruência levou alguns pesquisadores a questionar “se estamos construindo livros interativos ou livros distrativos” (NEVES, 2012, p.439, tradução nossa)⁶, ao passo que a narrativa correria o risco de ser interrompida muito abruptamente, ou por um longo espaço de tempo, prejudicando a sua apreensão. Porém, existe o reconhecimento de que esses elementos podem ter um impacto positivo na experiência de leitura quando são usados de maneira consistente, “evitando a tendência de usar a tecnologia apenas porque está disponível e torna algo possível” (NEVES, *loc. cit.*, tradução nossa)⁷. Ou seja, a interatividade deveria estar compromissada, primeiramente, com o desenvolvimento da narrativa, não com os recursos do dispositivo. O mesmo argumento pode ser considerado válido com relação à multimídia.

Os *e-picturebooks*, e principalmente os *book-apps*, formato aqui destacado, estão repletos dos recursos multimídia descritos anteriormente, o que tornam mais complexas as formas de interação entre elementos no campo representativo e podem colocar em dúvida a apreensão da narrativa nesse meio. Tendências precipitadas poderiam sugerir que o *círculo hermenêutico* de apreensão do sentido de Nikolajeva e Scott pudesse ser ampliado, abarcando não só a relação texto-imagem, mas todos os elementos (diferentes mídias) presentes no *book-app* (animação, efeitos sonoros, etc.). Essa premissa, contudo, dificilmente encontraria apoio entre a maioria dos pesquisadores, dada a prática atual da produção de *book-apps*.

O laboratório independente de pesquisa e inovação em educação infantil e mídia, *The Joan Ganz Cooney Center at Sesame Workshop*, vem desenvolvendo pesquisas sobre a apreensão da narrativa por crianças que leem livros impressos e/ou digitais. Em uma dessas pesquisas, a recomendação feita aos produtores de *e-picturebooks* é clara:

Tenham cuidado ao adicionar recursos avançados para e-books, especialmente quando esses recursos não se relacionam diretamente com a história. Os recursos também devem ser concebidos de forma que permitam aos pais acesso a configurações de controle para personalizar a experiência de co-leitura com seus filhos (CHIONG et al., 2012, p.1, tradução nossa)⁸.

Recomendações desse tipo são o resultado de pesquisas insatisfatórias com relação à apreensão da narrativa nos livros digitais. Contudo, não existem apenas pontos negativos a serem considerados com relação aos *book-apps*. Como explicitado anteriormente, elementos multimídia e interativos podem ter um impacto positivo na experiência de leitura e na aquisição de conhecimento quando são aplicados de maneira consistente (ALBALOOSHI; ALKHALIFA, 2002; HUTCHISON; BESHORNER; SCHMIDT-CRAWFORD, 2012; KIMBER; PILLAY; RICHARDS, 2007; SMEETS; BUS, 2012).

5. [...] “process in which concepts associated with game playing, such as point scoring, competition with others, fixed rules, attainment of levels, rewards, etc, are incorporated into other, often work- or study-related, areas of activity”.

6. [...] “if we’re building interactive books or distractive books”.

7. [...] “avoiding the tendency to use technology just because it is available and makes something possible”.

8. “Exercise caution when adding features to enhanced e-books, especially when those features do not directly relate to the story. E-book enhancements should also be designed in a way that allows parents to access and control settings to customize the co-reading experience with their children”.

As dúvidas que permanecem são relativas aos caminhos que as práticas do mercado irão seguir e que status as experiências narrativas dos *book-apps* irão receber dentro do universo de possibilidades da leitura digital.

Cognição distribuída e artefatos cognitivos

Comparar *e-picturebooks* a livros ilustrados impressos tendo como ponto de partida apenas os resultados já conhecidos da resposta do leitor à narrativa gráfica em papel, parece incorrer no erro por não considerar pontos de análise particulares, ligados às diferenças materiais e de interação com o livro digital. Isso ocorre quando se tenta atribuir valor a um *e-picturebook* apenas com relação à contribuição que ele pode ter para a alfabetização infantil, por exemplo, desconsiderando outros possíveis campos de desenvolvimento (organização espacial, controle motor, navegação, memória, categorização, inferência, etc).

O conceito de *cognição distribuída* pode auxiliar na compreensão das expressões impressa e digital do livro ilustrado como fenômenos com respostas distintas no leitor. Essa ótica da ciência cognitiva presta especial atenção aos limites da unidade de análise da cognição e preocupa-se com a variedade de mecanismos capazes de participar no processo cognitivo (processos que têm relação com memória, tomada de decisão, inferência, raciocínio, aprendizagem, etc).

Enquanto as correntes mais tradicionais da ciência cognitiva debruçam-se, por exemplo, sobre a análise de padrões no interior da mente de agentes individuais, a “cognição distribuída busca por uma classe mais ampla de eventos cognitivos e não espera que todos eles estejam envolvidos pela pele ou crânio de um indivíduo” (HUTCHINS, 2001, p.2068, tradução nossa)⁹.

Aplicando essa visão mais ampla dos eventos cognitivos à atividade humana é possível notar, segundo Edwin Hutchins, três tipos de distribuição do processo cognitivo: (i) através dos membros de um grupo social; (ii) por meio da relação entre estrutura interna e externa; e (iii) através do tempo (HUTCHINS, *loc. cit.*). O segundo caso é aquele que mais interessa a esta discussão especificamente. Apesar de ser possível notar uma relação de contiguidade entre os três na atividade humana, o segundo ponto será tomado como foco na análise.

Por estrutura externa, entende-se meios materiais ou ambientais. Ferramentas como lápis e papel, calculadoras, calendários, mapas, fórmulas matemáticas, computadores, e uma infinidade de outras, são considerados artefatos não-biológicos que possibilitam operações cognitivas fora do crânio do indivíduo. Nesse sentido, são denominados *artefatos cognitivos*.

Artefatos cognitivos atuam na eficiência da solução de problemas: eles podem reduzir o custo cognitivo de uma operação (usar um calendário para descobrir que dia será o segundo domingo do mês de abril), aumentar a precisão de uma tarefa (uso de uma balança para precisar o peso de um objeto), ou mesmo permitir novas capacidades que seriam impossíveis para o cérebro sozinho (fórmulas matemáticas para cálculos complexos). No caso específico deste artigo, considera-se a apreensão da narrativa nos livros ilustrados (impressos e digitais) como um problema a ser solucionado, nesse sentido.

Algumas abordagens privilegiam a noção de artefatos cognitivos como capazes de ampliar a cognição do usuário (NORMAN, 1994), outras apontam para esses artefatos como algo que possibilita um conjunto diferente de habilidades funcionais para executar uma tarefa.

O potencial do ambiente material de apoiar a memória, por exemplo, é amplamente reconhecido. Porém, conforme Michael Cole e Peg Griffin argumentaram, um indivíduo que se utilizou de uma anotação num papel para se lembrar de algo, não teve sua memória ampliada; esse indivíduo estava usando um conjunto diferente de habilidades funcionais para executar a tarefa da memória. Na realidade, o uso do lápis e do papel “reestruturou tanto atividade de modo que algum índice de produtividade ficou maior” (COLE; GRIFFIN, 1980,

9. [...] “distributed cognition looks for a broader class of cognitive events and does not expect all such events to be encompassed by the skin or skull of an individual”.

p.350)¹⁰. Dessa forma, os artefatos cognitivos estariam “envolvidos em um processo de organização de habilidades funcionais em sistemas cognitivos” (HUTCHINS, 2001, p.2070, tradução nossa)¹¹.

O filósofo Andy Clark aborda a relação do homem com os artefatos cognitivos como uma particularidade intrínseca do pensamento humano:

A presença de tais tecnologias [...] não se limita a agir como um envoltório conveniente em torno de um motor biológico fixo da razão. [...] Ela fornece, em vez disso, uma matriz de recursos para que cérebros biológicos, como eles aprendem e crescem, enquadrem suas próprias atividades. A moral, por agora, é simplesmente que este processo de montagem, costura, e fabricação leva à criação de organizações computacionais e mentais estendidas: os sistemas de raciocínio e pensamento distribuídos através de cérebro, corpo e mundo. E é na operação desses sistemas estendidos que grande parte da nossa inteligência humana distinta repousa. (CLARK, 2003, p.32, tradução nossa)¹²

Os artefatos cognitivos, contudo, podem ser descritos como tendo o poder tanto para criar meios para resolver problemas, como para criar novos problemas. Ou seja, eles criam novas estruturas para resolver questões que, num novo estágio, abrem possibilidade a novas questões. Quando estes dois aspectos são levados em consideração, os artefatos cognitivos podem ser vistos como moldando a própria cognição: dotando-a com ambas as necessidades e capacidades, criando ferramentas cada vez mais especializadas para lidar com tarefas cada vez mais especializadas.

Aplicando esses conceitos ao caso específico dos livros ilustrados, a diferença material entre impresso e digital (com todas as especificidades envolvidas), abordada anteriormente, aponta para dois conjuntos diferentes de habilidades funcionais utilizadas para compreender a narrativa apresentada em cada formato. Nesse sentido, livro ilustrado impresso e *e-picturebook* representam artefatos cognitivos muito distintos para a apreensão da narrativa, não podendo ser classificados com respeito a uma melhor (mais ampla) solução do problema, mas sim, quanto às suas capacidades específicas de limitar a apreensão da narrativa a um caminho específico a cada formato.

Considerações finais

A maior novidade do mercado editorial nos últimos anos foi o desenvolvimento de dispositivos eletrônicos de leitura (*e-readers*) e seus correspondentes formatos de livros digitais. Tal inovação suscitou não somente certas mudanças no processo produtivo e comercial do livro, como também no entendimento do que pode ser classificado como um livro e nas formas de interação das pessoas com a leitura. Os livros infantis ilustrados, como era de se esperar, não ficaram de fora desse processo, apresentando grande desenvolvimento de seus formatos digitais principalmente após a disseminação de dispositivos computacionais portáteis, como *tablets* e *smartphones*.

No passado recente, muitos dos *e-picturebooks* produzidos eram traduções de livros impressos para o meio digital. Agora, porém, o número de *e-picturebooks* que surgem como experiências interativas multimídia originais do mundo digital é cada vez maior. Torna-se possível identificar esse processo como resposta à ubiquidade multimídia, ao implemento das tecnologias de HCI e a uma tendência *gamification* de experienciar produtos culturais, que então atingem o livro enquanto mídia. O livro, na forma impressa que conhecemos,

10. [...] “restructured the activity so that some index of productivity was larger”.

11. [...] “involved in a process of organizing functional skills into cognitive functional systems”.

12. “The presence of such technologies [...] does not merely act as a convenient wrap around for a fixed biological engine of reason. [...] It provides instead an array of resources to which biological brains, as they learn and grow, will dovetail their own activities. The moral, for now, is simply that this process of fitting, tailoring, and factoring in leads to the reasoning and thinking systems distributed across brain, body, and world. And it is in the operation of these extended systems that much of our distinctive human intelligence inheres”.

data de um passado distante e, assim como outros objetos culturais que começaram a sofrer mudanças radicais na última década do século XX, “momento no qual a revolução digital e a internet começaram a varrer os guerreiros analógicos das trincheiras da mídia” (FLATSCHART, 2014, p. 21), ele também foi forçado a mudar. Primeiramente, com a informatização do seu processo de produção no âmbito das editoras. E mais recentemente, no âmbito do próprio objeto (desenvolvimento dos formatos atuais de *e-book*).

Enquanto o livro ilustrado impresso caracteriza-se primordialmente pela interação de textos e ilustrações num suporte estruturado em páginas duplas, que obedecem a um encadeamento coerente; um *book-app* (formato que apresenta mais possibilidades de recursos e inovações entre os *e-picturebooks*) pode ser classificado como uma nova experiência de conteúdo narrativo, com recursos multimídia e possibilidades de interação (incluindo jogos), que se estrutura livremente, dado as possibilidades da programação de criar diferentes dimensões do campo representativo e fluxos diversos de exploração do conteúdo.

As questões apresentadas neste artigo com relação ao livro infantil ilustrado impresso e o *book-app* infantil tiveram o intuito de definir os objetos com relação às suas especificidades e apresentar, de modo geral, as questões relativas ao seu funcionamento como artefatos narrativos. A partir dessa análise e da fundamentação no conceito de cognição distribuída é possível afirmar que a experiência de leitura do livro ilustrado digital é substancialmente diferente da leitura do livro ilustrado impresso.

Diferenciar um objeto do outro, entendendo os *e-picturebooks*, e principalmente os *book-apps*, como uma categoria de artefato narrativo específico, é a abertura de caminhos para que estudos posteriores possam enfatizar questões particulares da apreensão da narrativa nos *e-picturebooks*.

Referências

ALBALOOSHI, F.; ALKHALIFA, E. Multimedia as a Cognitive Tool. In: **Educational Technology & Society**, Vol. 5(4), p. 49–55. International Forum of Educational Technology & Society, 2002.

BARTHES, R. A Morte do Autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHIONG, C.; ERICKSON, I; REE, J.; TAKEUCHI, L. **Print Books vs. E-books**: Comparing parent-child co-reading on print, basic, and enhanced e-book platforms. New York: The Joan Ganz Cooney Center at Sesame Workshop. 2012. Disponível em: <<http://www.joanganzcooneycenter.org/publication/quickreport-print-books-vs-e-books/>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

CLARK, A. **Natural-Born Cyborgs**: Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence. New York: Oxford University Press, 2003.

COLE, M.; GRIFFIN, P. Cultural Amplifiers Reconsidered. In: OLSON, D.R. (ed). **The Social Foundations of Language and Thought**: Essays in Honor of Jerome S. Bruner. p. 343–364. New York/London: W. W. Norton & Company, 1980.

CONARQ, Conselho Nacional de Arquivos. **Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos**: Perguntas Mais Frequentes. Disponível em: <<http://www.documentoseletronicos.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=10>>. Acesso em: 23 ago. 2015.

FLATSCHART, F. **Livro Digital etc**. Rio de Janeiro: Brasport, 2014. (ePUB)

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O Mundo Codificado**: Por uma filosofia do design e da comunicação. Rafael Cardoso. (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HUTCHINS, E. Cognition, Distributed. In: **International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences**. p. 2068-2072. Elsevier, 2001.

HUTCHISON, A.; BESCHORNER, B.; SCHMIDT-CRAWFORD, D. Exploring the Use of the iPad for Literacy Learning. In: **The Reading Teacher**. Vol. 66, Issue 1, p. 15–23. International Reading Association, 2012.

JANSSEN, C. *Multitouch*. In: **Techopedia**. Disponível em: <<https://www.techopedia.com/definition/24263/multitouch>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

KIMBER, K.; PILLAY, H.; RICHARDS, C. Technoliteracy and learning: An analysis of the quality of knowledge in electronic representations of understanding. In: **Computers & Education**. Vol. 48, p. 59–79. Elsevier, 2007.

LINDEN, S. V. **Para Ler o Livro Ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAXWELL, K. Buzz Word: Gamification. In: **McMillan Dictionary**. 2014. Disponível em: <<http://www.macmillandictionary.com/buzzword/entries/gamification.html>>. Acesso: 30 ago. 2015.

NEVES, H. New Pace Approaches for Digital Storytelling: A practical case. In: **1st International Conference on Illustration and Animation (CONFIA)**. Portugal: Polytechnic Institute of Cavado and Ave (IPCA), p. 437-443, 2012.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro Ilustrado**: Palavras e Imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NORMAN, D. **Things that makes us smart**: Defending human attributes in the age of the machine. USA: Basic Books, 1994.

OLIVEIRA, R. **Pelos Jardins Boboli**: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PASTORE, M. Apps de Livros: O que o ePUB não pode fazer por você. In: **Colofão**: O livro digital dentro das editoras. 2015. Disponível em: <<http://colofao.com.br/?p=930>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

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: **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, p. 223-228, 2012.

SMEETS, D.; BUS, A. Interactive electronic storybooks for kindergartners to promote vocabulary growth. In: **Journal of Experimental Child Psychology**. Vol. 112(1), p. 36–55. Elsevier, 2012.

SVANAES, D. Philosophy of Interaction. In: SOEGAARD, M.; DAM, R. F. (eds.). **The Encyclopedia of Human-Computer Interaction**, 2nd Ed. Aarhus, Denmark: The Interaction Design Foundation, 2014. Disponível em: <https://www.interaction-design.org/encyclopedia/philosophy_of_interaction.html>. Acesso em: 15 jun. 2015.

WROBLEWSKI, L. Touch Gesture Reference Guide. In: **LukeW**: Ideation + design. 2010. Disponível em: <<http://www.lukew.com/ff/entry.asp?1071>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

/// GT ANÁLISE MUSICAL E
COMPOSIÇÃO ASSISTIDA POR COMPUTADOR

DATA: 26 DE NOVEMBRO DE 2015
COORDENAÇÃO: PEDRO ATÃ RIBEIRO PINTO (UFJF)



O Concertino n. 2 para violão e orquestra de Radamés Gnattali e a técnica expandida do dedo mínimo da mão direita

Bartholomeu Wiese¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

A proposta apresenta os resultados da pesquisa sobre o *Concertino n. 2*, de Radamés Gnattali, para violão e orquestra, onde o compositor indica as suas intenções para o dedo mínimo da mão direita, técnica não usual entre os violonistas. De acordo com suas digitações, encontradas apenas no manuscrito, é solicitado ao intérprete que utilize o dedo mínimo da mão direita – *ao modo de Garoto tocar* – para realizar acordes *plaqués*. A pesquisa inclui, também, uma breve história das técnicas da mão direita para o violão, com destaque para os autores que exploraram o uso do dedo mínimo, particularmente Charles Postlewate e Domingo Prat. O referencial teórico fez uso de conceitos do filósofo alemão Theodor Adorno contidos no livro *Towards a theory of musical reproduction*. Empregou também conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu na análise do papel que desempenham as instâncias de consagração e difusão quando aceitam ou não mudanças paradigmáticas dentro do campo social da música. O fato de o violonista Garoto ser autodidata deixou-o livre e desimpedido para utilizar uma técnica que, segundo Bourdieu, as instâncias de consagração não confirmam ou mesmo desaprovam.

Palavras-chave: Radamés Gnattali; *Concertino n. 2 para violão e orquestra*; Dedo mínimo da mão direita; Acorde *plaqués*.

O Concertino n. 2 e o dedo mínimo da mão direita

O presente trabalho insere-se na pesquisa sobre o *Concertino n. 2* para Violão e Orquestra de Radamés Gnattali (1906-1988) e a utilização do dedo mínimo da mão direita. Procurar-se-á demonstrar como um aspecto técnico pode influenciar a representação daquilo que seria a aproximação da concepção sonora do compositor. Vale lembrar que a sinalização de tal concepção é explícita nos manuscritos e o seu significado não é casual. Ainda que a partitura musical nunca possa figurar, ou indicar, toda essência da música, Theodor Adorno reconhece suas potencialidades dentro e nas margens dela. Convém notar que o filósofo era também compositor e pianista apaixonado, e isso se reflete no modo como vincula e ultrapassa as fronteiras sustentadas entre a técnica e a composição. Assim, é correto afirmar, como ressalta Frank Kuehn (KUHEN, 2010, p.747), que em Adorno a partitura ganha um papel muito mais ativo e dinâmico, visto que no conceito de reprodução musical está contido, de certo modo, o objetivo de desenvolver uma técnica analítica, que Adorno denomina por 'fotografia raio-x da obra' (ADORNO, 2006, p.159). Dessa forma convergem os elos implícitos na obra que

1. Doutor em Práticas Interpretativas. Endereço eletrônico: bartholomeuwiese@hotmail.com

se traduzem em manifestações sensoriais. Significa dizer, em outras palavras, que qualquer parte ou detalhe da obra ganha sua função em relação ao pleno, à totalidade, e vice-versa.

O pleno torna-se perceptível unicamente como consequência dos detalhes adequadamente apresentados, e é precisamente a partir dessa constatação que se processa a conexão com o presente trabalho. Para Adorno devem entrar – na ‘fotografia raio-x da obra’ – todos os detalhes técnicos, uma vez que são parte intrínseca da experiência sensorial do pleno e que o intérprete deve captar. A clara defesa de Adorno sobre este ponto em sua ‘*Teoria da reprodução musical*’ encontra, na presente pesquisa, seu ponto de ligação. Lá, Adorno, através de apontamentos, faz inúmeras reflexões sobre a interpretação musical. Desse modo pretende-se refletir sobre a inter-relação entre o compositor, a obra e o instrumentista, o que certamente ajudará a desenvolver o estudo da relação entre o compositor Radamés Gnattali, a obra o *Concertino n.2* e o instrumentista Garoto.

O *Concertino n. 2* é uma obra que apresenta uma escrita singular quando comparada aos demais concertos escritos por Gnattali. Tais características dizem respeito, principalmente, ao aspecto técnico. O compositor solicita do agente mediador, isto é, daquele que apresenta a obra para uma audiência – ou mesmo quando realiza seu estudo – que faça uso do dedo mínimo da mão direita. Percebe-se, então, neste momento, a sua singularidade: pela primeira vez há uma ocorrência de tal registro (a solicitação da aplicabilidade do mínimo da mão direita) em texto musical brasileiro de concerto – e provavelmente também em textos da música popular –, ainda que esteja indicado na sua versão manuscrita autógrafa. Ressalva-se que tal digitalização para o instrumento não se configura presente no *habitus* – aqui recorrendo ao pensamento do sociólogo francês Pierre Bourdieu² – do universo técnico violonístico; ou seja, não está inserida e tampouco é praticada no campo social da música, principalmente no seu universo acadêmico. Há, obviamente, pouquíssimas exceções da utilização do 5 da MD (dedo mínimo da mão direita) dentro do campo social dos instrumentistas violonistas, assim como dos compositores.

Vale lembrar que, uma vez que o presente trabalho situa-se na linha de pesquisa das práticas interpretativas, não será apresentado um aprofundamento sobre a natureza mais eminentemente social dessa questão. Porém, já aqui, tentar-se-á vislumbrar determinadas condições institucionais e sociais da música erudita (BOURDIEU, 1998), já que estas representam o ponto de partida, também, da reflexão inicial do presente trabalho. A obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu, mais especificamente o estudo sobre o ‘mercado dos bens simbólicos’, será de grande valia nesse sentido, pois muito contribui para compreender a inserção da música erudita enquanto campo social.

De acordo com Bourdieu, a história da arte ocidental caminhou para uma alta profissionalização. Na modernidade, ela apresenta-se na forma de um campo da sociedade bastante autônomo. Significa dizer que a música, como outros tipos de arte, libertou-se, ao longo do tempo, dos limites impostos tanto pela igreja como pelos clientes, tradicionalmente provenientes da corte ou da alta aristocracia (BOURDIEU, 1998, p.102). Mesmo assim, o argumento de Bourdieu consiste em apontar para a continuidade da dependência econômica da arte. Nesse contexto, o processo histórico fez surgir uma diferenciação decisiva entre a indústria cultural e a arte erudita, porém, ambas obedecendo aos requisitos do sistema capitalista, e é por essa razão que a arte tornar-se-ia mercadoria (BOURDIEU, 1998, p.103-5). O que nos parece mais importante aqui é que há uma diferenciação – na verdade, uma oposição – entre os dois campos, diferença, aliás, facilmente observável. Tanto no Brasil como em muitas outras sociedades – aquelas da cultura ocidental –, a prática musical é caracterizada pela dicotomia popular/erudito, distinção esta que se acentua sobremaneira na era da sociedade de consumo. Na análise de Bourdieu, essa diferenciação se deve à auto definição do campo da arte erudita. Em outras palavras, foi pela proclamação de ruptura com as demandas externas que o campo da arte erudita se distinguiu da indústria cultural. Assim, o estabelecimento de um campo autônomo da música de concerto não se limita em apontar a baixa qualidade e o caráter de mercadoria da arte inserida na indústria cultural, mas também, lhe é flagrante a “vontade de excluir os artistas suspeitos de se curvarem a tais demandas” (BOURDIEU, 1998, p.110) externas

2. Para Bourdieu, o *habitus* é concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas. Sendo uma experiência prática e orientada para o agir cotidiano, o *habitus* incorporado, também, modifica (estrutura) novamente a ‘lei social’ incorporada pelo indivíduo.

ao campo. Vale pautar, aqui, a abordagem teórica com a qual o sociólogo trabalhou a sua teoria dos bens e capitais simbólicos sobre diferentes aspectos da sociedade. Com a proposta teórica do parcelamento da sociedade em diferentes campos sociais, Bourdieu frisa a presença da disposição por classe social incorporada em e por meio de um *habitus* particular. Por consequência, quando trata da arte erudita, parte da ideia de que as pessoas envolvidas nesse campo atuam de acordo com regras internas estabelecidas por ele, sendo o *habitus* o mediador entre as estruturas e as práticas dos agentes. Assim, para o autor, a música é um campo social.

Vejamos a questão do ‘uso, não-uso’, pelos violonistas, do dedo 5 da MD: a presença das habilidades e regras técnicas instrumentais predominantes do violão estão circulando no e através do campo da música erudita. É importante lembrar que, apesar da grande riqueza composicional dos violonistas brasileiros como João Pernambuco, Garoto e Nicanor Teixeira, por exemplo, a consolidação de uma técnica do instrumento no Brasil se deu por meio de aulas, concertos e *master classes* de autores e intérpretes estrangeiros da música de concerto que no Brasil estiveram a partir da primeira metade do século XX. Cumpre ressaltar, por sua vez, – para citar alguns – os métodos do violão ‘clássico’ que aqui fixaram as proposições de Dionisio Aguado, Matteo Carcassi Emílio Pujol Isaias Sávio, Abel Carlevaro. Assim, a técnica do violão de concerto que se consolidou no país foi trazida pelas mãos dos estrangeiros ‘eruditos’, músicos violonistas e professores com seus métodos para o instrumento.

Para Bourdieu o argumento do desejo erudito de diferenciar-se dos ‘inferiores’, com o objetivo de estabelecer e preservar a autonomia, adquire, assim, maior ênfase. Como o autor afirma, as regras estabelecidas ganham uma brutalidade que condena todos os recursos de distinção não reconhecidos pelo campo. Em outras palavras, práticas, técnicas, ideias que não estiverem em acordo com o *cânon* estabelecido no campo da música erudita não serão reconhecidas, mas tratadas como meros artifícios. É o caso da não utilização da técnica do Garoto.

A história recente de um modo de expressão, como por exemplo, a música, extrai o princípio de sua evolução da busca de soluções técnicas para problemas fundamentalmente técnicos, estritamente reservados a profissionais dotados de uma formação altamente especializada, e aparece como a realização do processo de refinamento que tem início desde o momento em que a música popular é submetida à manipulação erudita de um corpo de profissionais (BOURDIEU, 1998, p.114).

Quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca de distinções culturalmente pertinentes, isto é, busca dos temas, técnicas e estilos dotados de valor. Deste modo, é a própria lei do campo que envolve os intelectuais e os artistas na dialética da distinção cultural, que impõe os limites no interior dos quais tal busca pode exercer legitimamente sua ação. No entanto, a comunidade intelectual e artística erudita, para afirmar a autonomia da ordem propriamente cultural, condena quaisquer recursos tecnicamente montados com procedimentos de distinção não reconhecidos e assim imediatamente desvalorizados como meros artifícios (SANTOS et al, 2003, p.4).

Obedecendo ao primado ‘da forma sobre a função’, a arte erudita encontra-se, de repente, presa na perfeição, “fadada pela dialética do refinamento” (BOURDIEU, 1998, p.111). Paradoxalmente, esse fechamento do campo da arte erudita é causado pela busca da originalidade e do criativo. Para Bourdieu, tal fenômeno é mais uma prova de que os campos da arte, também a arte erudita, estão plenamente inseridos no sistema capitalista. Assim, eles funcionam de acordo com a relação estabelecida entre produção e consumo de bens simbólicos. Isso quer dizer que o campo da arte erudita é, também, internamente caracterizado e fechado por códigos, obrigatórios no sentido de um capital cultural que define o grau da faculdade de produzir (tocar ou

interpretar) e apreciar uma obra. Para contextualizar o ‘fechamento do campo da arte erudita’ será dado um exemplo do próprio Bourdieu, que reside na história da pintura:

Tendo excluído, com o impressionismo, todo conteúdo narrativo, passando a reconhecer apenas princípios pictóricos, acaba progressivamente por repudiar, através das diferentes tendências resultantes da reação contra o modo impressionista de representação, quaisquer vestígios de naturalismo e de hedonismo sensualista, concentrando-se em uma elaboração consciente e explícita dos princípios especificamente pictóricos da pintura que coincide com um questionamento destes princípios, e por extensão, da própria pintura através da própria pintura (BOURDIEU, 1998, p.115).

O autor, ainda refletindo sobre o fechamento do campo erudito, escreve que a diferença da oferta e demanda contribui para “reforçar a inclinação dos artistas de fecharem-se na busca da ‘originalidade’” (BOURDIEU, 1998, p.115). No corpo teórico do sociólogo francês, são as instituições que jogam o papel mais importante no estabelecimento e na manutenção das regras de um campo específico, ou seja, os museus, as escolas, as universidades, entre outros, agentes capazes de reproduzir e renovar a arte erudita (BOURDIEU, 1998, p.117). Para deixar o argumento ainda mais claro, Bourdieu faz uma comparação com a antiga função da religião na sociedade, aspecto estudado profundamente pelo sociólogo alemão Max Weber. Como consequência, ele localiza, dentro dessas instituições, certas instâncias de conservação e de consagração onde se forma, por assim dizer, uma ortodoxia cultural que denuncia qualquer acesso ou inovação não legítimos.

Por maiores que possam ser as variações da estrutura das relações entre as instâncias de conservação e consagração, a duração do ‘processo de canonização’ (montado por essas instâncias antes de concederem sua consagração) depende diretamente da medida em que sua autoridade é reconhecida e capaz de impor-se de maneira duradoura (BOURDIEU, 1998, p.121-2).

O fato do 5 da MD ainda não se ter consolidado como integrante da técnica violonística resulta da condição de conflito inerente às lutas próprias do campo artístico. Segundo Braga (2011, p. 40) “a própria história da implementação dos cursos de bacharelado em violão nas universidades federais, data de 1980, corrobora a afirmativa”.

A obra, dedicada ao compositor e instrumentista Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), apresenta e representa, na concepção de Gnattali, um aspecto técnico inerente ao fazer musical de Garoto, apelido carinhoso dado a Sardinha. Gnattali e Garoto se conheceram na Rádio Nacional, onde ambos trabalharam. O *Diário de Notícias* comenta assim a amizade entre os músicos:

(...) sentados num dos corredores da Nacional, defronte da baía coalhada de navios e barcos, aqueles dois homens pareciam alheios a tudo. Um tocava, outro ouvia. O repórter indiscreto identificou-os: Garoto e Radamés Gnattali. Um procurava saber do outro que opinião tinha da composição que acabava de criar, e pela atenção do maestro poderíamos apostar que a aprovação era certa (apud ANTÔNIO; PEREIRA, 1982, p.46).

Da amizade e admiração mútua nasceu o ‘Concertino n. 2’. A estreia deste concerto é uma data importantíssima para a história do violão brasileiro. Pela primeira vez um violonista brasileiro se apresentava no Theatro Municipal do Rio de Janeiro como solista, acompanhado por orquestra, executando obra de autor brasileiro. O ineditismo do feito foi assim noticiado pelo Diário do Povo de Niterói:

Garoto dará um concerto no Municipal! Seu violão será acompanhado pela Orquestra Sinfônica. [...] Um furo sensacional [...]. É uma notícia agradabilíssima [...] porque se trata de uma inovação, e fato nunca presenciado entre nós. Boa ‘Garoto!’ (apud ANTÔNIO; PEREIRA, 1982, p.48).

É correto afirmar que a amizade que uniu Radamés a Garoto superava o mútuo respeito musical. Ambos conheciam e admiravam as modernas sonoridades do período e a generosa troca de ideias pode consolidar seus projetos estéticos composicionais. A obra para violão de Gnattali tem recebido atenção acadêmica e os trabalhos de pesquisa sobre sua obra, de maneira geral, vem crescendo nos últimos anos. Sobre seus concertos, vejamos um parecer:

(...) eles diferem radicalmente dos modelos barroco ou clássico não só em estilo, mas também no conceito formal. (...) as estruturas temáticas não correspondem a uma organização convencional; na verdade elas são mais unidades com características temáticas do que um tema autêntico com funções de início, meio e fim. Igualmente, a estrutura como um todo é caracterizada por instabilidade harmônica e tonal (modulações, cromatismo), grupos estruturais assimétricos, extensões de frase e estruturais funções formais redundantes, e uma diversidade de materiais motivicos e melódicos (LIMA, 2008, p.34).

2. Breve Aproximação Histórica da Técnica da Mão Direita

Federico Moretti publicou a primeira coleção, que se conhece, para a técnica da mão direita do violão, em Nápoles, Itália, no ano de 1792. Apenas na primeira metade do século XIX encontra-se a adição do dedo anelar da mão direita na técnica violonística, com diferentes opiniões entre dois dos principais violonistas do período: o italiano Mauro Giuliani e o espanhol Fernando Sor. Segundo Sor, “somente utiliza-se o anelar para acordes de quatro notas onde haja uma corda intermediária entre as duas notas mais graves” (apud POSTLEWATE, 2010). Giuliani, em 1812, publicou seu *Metodo per Guitarra*, cuja primeira parte se caracteriza por um conjunto de 120 exercícios para a mão direita. Lá, Giuliani utiliza o polegar, indicador, médio e anelar.

O primeiro método para violão, de que se tem conhecimento, a tratar do dedo mínimo da mão direita é de Dionisio Aguado, na sua obra *Escuela de Guitarra*, de 1825. Apesar de Aguado não desenvolver a questão do dedo mínimo, apontou, de certo modo, a possibilidade de sua utilização. Trata-se, portanto, de um marco para a história da técnica violonística.

Domingo Prat, na década de 1920, fez uma grande tentativa de adicionar o dedo mínimo na técnica violonística da mão direita em seu livro *La Nueva Técnica de la Guitarra... para la práctica de los cinco dedos de la mano derecha*. Prat partiu da ideia de girar radicalmente o punho da mão direita para o lado direito ao tocar os arpejos numa ordem invertida. Este método ficou desacreditado.

Atualmente, dentre os métodos para violão, poucos tratam do dedo mínimo da mão direita e quando a técnica é mencionada limita-se aos rasgueios.

A corrente que defende a heterodoxia escalar foi renunciada pela atuação didática e prática de instrumentistas como Aguado, Fiset, Prat e Yepes. (...). A incorporação do mínimo da mão direita em trâmites escalares e arpejados pode representar uma das últimas fronteiras da técnica violonística tradicional a ser desbravada (SOUZA BARROS, 2008, p.221).

Charles Postlewate, por outro lado, na década de 1980, desenvolveu uma série de estudos sobre a inclusão do mínimo da mão direita que culminou com a publicação de quatro livros, ainda pouco conhecidos.

3. Aspectos Técnicos no *Concertino N. 2*

O idiomatismo de Garoto aparece claramente na obra dedicada a ele. Paulo Bellinati em seu estudo sobre a obra de Aníbal Augusto Sardinha apresenta as principais características técnicas das composições do

autor: polegar como palheta ou alzapua (movimento alternado, para baixo e para cima ou vice-versa), pestana cruzando mais de uma casa, meia pestana com dedos diferentes do dedo 1 da mão esquerda e acordes de cinco sons com a utilização do dedo mínimo da mão direita (BELLINATI, 1991, p.20-1). Assim, com exceção do uso do polegar como alzapua, todas as outras características se apresentam fortemente na obra supracitada de Gnattali. Destas, será destacada a última. Acredita-se que a omissão ou a substituição de uma relevante intenção do compositor, insistentemente assinalada na partitura, constitui uma alteração da concepção original da obra. O compositor e violonista Luiz Otávio Braga comenta: “oculta um importante aspecto que integrou a técnica violonística daquele artista” (BRAGA, 2010, informação oral), o Garoto.

No *Concertino n. 2* Radamés Gnattali assinalou inúmeras vezes a digitação da mão direita que intencionava para a execução. O estudo das obras para violão do compositor comprova que raramente Gnattali sinalizava uma digitação, particularmente aquelas referentes à da mão direita. Acredita-se, portanto, ser esta obra uma exceção. Embora o dedo mínimo esteja sendo usado para a realização de acordes *plaqués* - acordes executados simultaneamente, sem arpejar ou quebrar –, e isso possa parecer pouco relevante, podemos afirmar que esta é a sua função primordial na obra em questão. A inserção deste dedo na técnica violonística significa que ele pode ser utilizado tanto para arpejos, como para harmônicos, escalas, acordes e outras funções possíveis, como agente percussivo, por exemplo.

Com a intenção de demonstrar os benefícios da técnica sinalizada por Gnattali serão apresentados exemplos que corroboram as afirmações contidas neste trabalho. Para isso utilizou-se o manuscrito do *Concertino n. 2* para Violão e Orquestra (1951).

3.1 Primeiro Movimento

No primeiro movimento – *Allegro moderato* –, compasso 27, aparece a primeira indicação digital do compositor de como atuar com a mão direita. Repete a instrução no compasso 28, conforme a Figura 1.

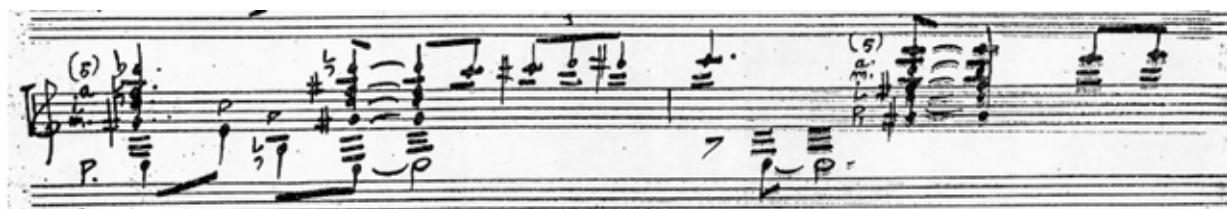


Figura 1: Manuscrito de Radamés Gnattali, Concertino n. 2, c. 27-28.

Radamés escreve p (polegar), m (médio), i (indicador), a (anular) e o número 5, entre parênteses. Nesta primeira sinalização algumas questões aparecem:

a) pode-se, facilmente, deduzir que a ordem pretendida pelo autor seria p-i-m-a-(5), como se observa no compasso seguinte, onde reafirma suas intenções digitais da mão direita com a inclusão do dedo mínimo, agora na ordem correta e não a apresentada no compasso 27, p-m-i-a-(5).

b) o número 5 representa o dedo mínimo, isto é, o quinto dedo da mão direita. Na maioria dos métodos, quando se pretende grafar este dedo, utilizado normalmente para os rasgueados, escreve-se a letra *c*, proveniente do vocábulo espanhol *chiquitito*, cujo significado é: pequeno, menor. Como não é de uso frequente, pressupõe-se que Gnattali tenha criado o seu próprio símbolo.

No compasso 30, segundo tempo, mais uma vez a intenção do autor se apresenta. Este exemplo nos leva a crer que o terceiro tempo deva ser executado com a mesma digitação do tempo anterior, pois apresenta a mesma estrutura. Ver Figura 2.



Figura 2: Manuscrito de Radamés Gnattali, *Concertino n. 2*, c. 30.

3.2 Segundo Movimento

No segundo movimento – *Saudoso* –, nos cinco primeiros compassos, sobre um acorde de Si bemol diminuto com sétima maior e bemol treze, Gnattali emprega o dedo mínimo. Ver Figura 3.



Figura 3: Manuscrito de Radamés Gnattali, *Concertino n. 2*, c. 1-3.

Neste movimento, Gnattali foi ainda mais explícito quando assinalou, no primeiro compasso e no primeiro tempo, as cordas que devem ser utilizadas, fato pouco usual na escrita do compositor.

Aqui vale ressaltar que, caso o intérprete não queira fazer uso do dedo mínimo da mão direita, teremos uma sonoridade arpejada. No caso do intérprete decidir por tocar os acordes com o polegar, fatalmente teremos uma sonoridade na corda Lá, a quinta corda do violão, um som indesejável, portanto. Caso o intérprete opte pela utilização de polegar duplo, isto é, tocando a sexta e imediatamente a quarta corda com a adição dos dedos indicador na terceira corda, médio na segunda e anular na primeira, teremos um som arpejado, contrário ao desejo do autor, ou seja, um acorde *plaqué*. Nicolas de Souza Barros apresenta a alternativa: p-i-i-m-a, isto é, o indicador tocará a terceira e quarta cordas simultaneamente, utilizando-se da técnica escovada (2010: informação oral). Ressalva-se que quando o autor desejava um acorde arpejado ele utilizava o símbolo adequado, uma linha ondulada na vertical. Para exemplificar, basta conferir tal afirmativa na primeira intercessão do violão no primeiro movimento, no compasso 19, primeiro e terceiro tempos. Ver Figura 4.



Figura 4: Manuscrito de Radamés Gnattali, *Concertino n. 2*, c. 19.

Desconhecem-se as razões destas importantes informações não aparecerem na edição da obra. O que leva uma edição ou um editor a suprimir dados primordiais para um bom entendimento de uma obra?

3.3 Terceiro Movimento

Novamente, no terceiro movimento, na primeira intervenção do violão, Radamés Gnattali apresentou 16 compassos seguidos – com exceção dos c. 33 e 34 – em torno da tonalidade de Lá Maior, acordes simétricos e cromáticos com a utilização do dedo mínimo. “O cromatismo é uma linguagem musical explorada ao extremo por Radamés Gnattali” (WIESE. 1994, p.98). Ver Figura 5.



Figura 5: Manuscrito de Radamés Gnattali, *Concertino n. 2*, c. 27-28.

A sequência destacada aqui aparecerá diversas vezes durante o movimento, como um refrão de uma forma rondó. Aparecerá, também, em forma fragmentada, nos compassos 64 a 68, nos compassos 169-170, 173-174, 177 a 179. Nestas situações enumeradas aqui, o benefício que se tem ao executar da maneira sinalizada pelo compositor, além de se obter acordes simultâneos, é o de se adquirir maior clareza nas notas graves, quando esta voz tenta imitar os tímpanos que aparecem nos primeiros compassos do movimento. É provável que o ritmo apresentado pelos tímpanos seja um padrão rítmico apresentado nos cultos de macumba. Radamés ao descrever o terceiro movimento disse: “o terceiro movimento é um ritmo de macumba” (ZANON, 2006).

Uma situação onde Radamés não escreveu a digitação, mas que se torna bastante funcional encontra-se no c. 131. Por ser o violão um instrumento onde os arpejos acontecem em abundância, o esperado é que este acorde seja arpejado. O ouvinte acostumado com os recursos do instrumento será surpreendido se tal acorde for tocado de forma *plaquê* com o dedo mínimo, podendo transformar-se numa real surpresa sonora. Também neste exemplo, encontra-se uma dificuldade técnica maior, em função da abertura entre o dedo indicador, que estará na quinta corda, e o médio, que estará na terceira corda. Ver Figura 6.

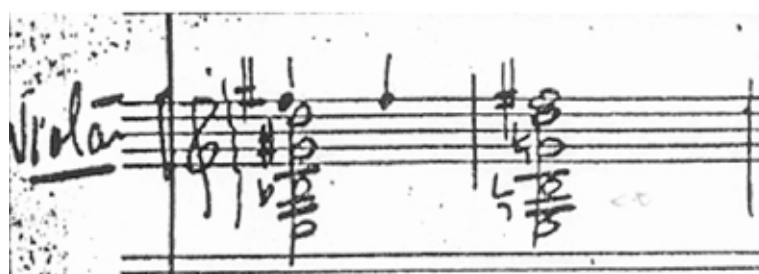


Figura 6: Manuscrito de Radamés Gnattali, *Concertino n. 2*, c. 130-131.

5. Considerações Finais

O desenvolvimento técnico do violão encontra-se em constante transformação, portanto, concorda-se com os pareceres, já citados, de Souza Barros e Braga sobre o dedo mínimo da mão direita. O exemplo do violonista Marcus Tardelli que apresenta uma técnica inovadora para a mão esquerda, na realização de acordes, harmônicos e pestanas em mais de uma casa do instrumento ou com pestanas duplas, corrobora o exposto ao longo do presente trabalho. Acreditamos ser uma postura coerente diante da história técnica do violão, não limitar a sua verdadeira vocação. Afinal demonstrou-se que a inserção do dedo anelar da mão direita na técnica violonística, atualmente difundida nos meios acadêmicos, tem, aproximadamente, cem anos. Pode-se imaginar as possibilidades criativas advindas da incorporação de tal técnica, a do dedo mínimo, no futuro.

Desejou-se destacar a flexibilidade do compositor Radamés Gnattali ao representar aspectos idiomáticos de Aníbal Augusto Sardinha, que comprovadamente utilizava o quinto dedo da mão direita. José Menezes, contemporâneo, amigo e parceiro musical de ambos, confirmou esta característica do instrumentista.

Um domínio parcial da técnica de utilização do dedo mínimo da mão direita, em experiência realizada pelo autor deste trabalho, demonstrou-se extremamente rápido, em torno de seis meses com uma hora diária de estudo.

Vale ressaltar, por fim, a premência na revisão da obra violonística de Radamés Gnattali, não somente com o intuito de reparar os erros existentes nas edições, mas como forma de valorização da riqueza musical do compositor.

Referências

ADORNO, Theodor. **Towards a Theory of Musical Reproduction**. Translated by Wieland Hoban. UK: Polity Press, 2006.

ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. **Garoto, sinal dos tempos**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1982.

BELLINATI, Paulo. **The Guitar Works of Garoto**. Volume 1/2. Califórnia: Editora GSP, 1991.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: **A Economia das Trocas Simbólicas**. Sergio Miceli (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 99-156.

GNATTALI, Radamés. **Concertino n. 2 para Violão e Orquestra**. Rio de Janeiro: 1951. Partitura manuscrita (acervo do autor).

KUEHN, Frank Michael Carlos. Reprodução, Interpretação ou Performance? Acerca da Noção de Prática Musical na Tradição Clássico Romântica Vienense. In: I SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, (1), 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. 747-757.

LIMA, Luciano Chagas. Radamés Gnattali: Os Quatro Concertos para Violão Solo e Orquestra. In: II SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, (2), 2008, Curitiba. **Anais...** Curitiba: EMBAP, 2008. 34-61.

POSTLEWATE, C. **Adding the Right Hand Little Finger to Guitar Technique.** Junho 2002. Disponível em: <<http://www.worldguitarist.com/postlewate.html>> Acesso em: 16 jun 2010.

SANTOS, Ailton et al. **O Mercado de Bens Simbólicos.** 2003. Monografia (Programa de Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SOUZA BARROS, Nicolas de. **Tradição e Inovação no Estudo da Velocidade Escalar ao Violão.** Rio de Janeiro, 2008. 154f. Tese (Doutorado em Práticas Interpretativas). Programa de Pós-Graduação em Música, CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

WIESE, Bartholomeu. **Radamés Gnattali e sua obra para Violão solo.** Rio de Janeiro, 1994. 98f. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas). Programa de Pós-Graduação em Música, CLA/Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1994.

ZANON, Fábio. **O Violão Brasileiro.** São Paulo: Programa radiofônico semanal. São Paulo: Rádio Cultura FM, 12 de abr. 2006.

***Made in Brazil*: entre os laços das migrações na identidade da música brasileira dos anos 1970**

Jackson Gil Avila¹

Jussara Bittencourt de Sá²

Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)

Resumo

Analisa-se, no presente artigo, as migrações na identidade musical brasileira dos anos 1970, a partir do estudo de alguns artistas que fizeram parte do movimento *Made in Brazil* e das associações que foram estabelecidas com o mercado fonográfico e com a televisão, mais especificamente as novelas e suas trilhas sonoras. Para tanto, elegemos os cantores Fábio Júnior (Mark Davis e Uncle Jack), Chrystian e Michael Sullivan, além do grupo musical Pholhas, analisando como que se construiu a identidade musical estrangeira de cada artista e quais os desdobramentos que se estabeleceram na carreira de cada um, após o fim do movimento. O estudo de caso segue uma análise desenvolvida com base nos pressupostos da micro e da macro análise, e a pesquisa bibliográfica recorreu a teóricos que embasaram a análise, a partir dos estudos sobre nação, identidades, migrações e indústria cultural, além de autores que possibilitaram a caracterização histórico-social da época destacada, bem como da música brasileira e do movimento analisado. Destacamos que o movimento *Made in Brazil* obteve, em seu tempo, êxito, na medida em que soube utilizar da indústria cultural para estabelecer um contato estreito com o público e, assim, promover os artistas e suas músicas, bem como as trilhas sonoras das telenovelas, colocando em cena os “estrangeiros brasileiros”.

Palavras-chave: *Made in Brazil*; Telenovela; Indústria cultural; Identidades; Migrações.

Introdução

No presente artigo lançamos nosso olhar para os anos 1970, mais especificamente, para um momento cultural no qual surgiu no cenário musical brasileiro um movimento curioso, que viria a ser denominado de *Made in Brazil*, formado por artistas que optaram por gravar músicas em inglês. Este movimento insere-se com linhas peculiares no desenho da história da música no Brasil. Essa ‘onda’ oportunizou a cantores e grupos musicais nacionais brasileiros um lugar nas paradas de sucesso e, com isso, alcançaram enorme vendagem de discos e reconhecimento junto ao público. Assim, com intuito de estudar o *Made in Brazil*, nossa pesquisa optou por investigar quatro artistas que tiveram grande repercussão durante o movimento aqui destacado e que, após o final da tendência, continuaram nas paradas e fazendo sucesso junto ao público: os cantores Fábio Júnior (Mark Davis e Uncle Jack), Chrystian (da dupla sertaneja Chrystian e Ralf) e Michael Sullivan (integrante do conjunto The Feveys e, mais tarde, da dupla de compositores Sullivan e Massadas), além do grupo musical Pholhas.

O estudo sobre o movimento e os desdobramentos alcançados pelos artistas na década em questão ensejou também um levantamento sócio-histórico dos anos 1970, bem como uma análise do poder de pe-

1. Mestrando em Ciências da Linguagem. E-mail: silegil@gmail.com

2. Doutora em Literatura Brasileira. E-mail: jussara_sa@hotmail.com

netração da indústria cultural na sociedade da época, a partir de sua representação através da televisão, mais especificamente a Rede Globo; a força de persuasão das telenovelas; e a novidade que chegava ao mercado, juntamente com esse produto cultural, as trilhas sonoras. A pesquisa encontra-se ancorada em teóricos que versam sobre a identidade, mais precisamente, diante da contemporaneidade e da globalização, que nos deram um suporte para a análise.

Os anos 1970

A década de 1970 desenhou-se como um momento em que os brasileiros se encontraram diante de grandes desafios e de dilemas existenciais. O Brasil foi marcado, sobretudo, pelo regime militar, que governava o país desde meados de 1960, e boa parte da população se rebelou, evoluindo para o engajamento e a contestação. Segundo Dias (2004), havia razões de sobra para ser do contra, sendo o alvo principal a ditadura e a classe média que lhe servia de base, conformada com sua segurança e com seu moralismo, e engajada no consumo. Era tempo também de censura aos meios de comunicação, enquanto se promoviam campanhas para destacar o chamado “milagre brasileiro”.

O período caracterizava-se pela tensão. A repressão tanto censurava a imprensa como plantava notícias de interesse do governo. Os meios de comunicação eram calados com prisões, multas, fechamento de veículos e cassação. Do ponto de vista sócio cultural, o tempo também foi de grandes mudanças e de ruptura comportamental, capitaneada pelo movimento *hippie*. Impulsionados pelo advento da pílula, pregou-se o sexo livre, independente de gênero, não se levando em conta se havia ou não amor. As drogas ocuparam seu espaço, em suas mais variadas manifestações, fazendo, muitas vezes, parte da rotina diária da juventude. Na época, o movimento feminista embrenhava-se na busca efetiva de mais direitos da mulher. Outro grupo, até então minoritário, que resolveu mostrar a cara foram os homossexuais. Além disso, o cuidado com o corpo também ganhou propulsão, bem como a moda. E, para os corpos ficarem perfeitos, surgiu a onda de fazer ginástica e praticar esportes. O tempo é de discoteque; de John Travolta e seus *Embalos de Sábado à Noite*, de Sônia Braga e *Dancing Days*.

Artisticamente, a época é de grande repressão, com a censura agindo a plenos poderes e cortando letras de músicas, proibindo gravações e reproduções, interferindo em espetáculos teatrais, perseguindo e detendo artistas para averiguações. Segundo Bahiana (2006), os anos 1970 foram uma década de experiências com muito pouca intermediação, não importando se havia registro de memória; a captura do momento fugaz, em toda sua plenitude, era privilégio de cada um. Para a autora, a década aparece como a raiz das delícias e dos horrores que o novo século traria: o trinfo do corpo, o terror político, fartura e escassez.

A música popular brasileira dos anos 1970

Os anos 1970 representaram uma época de instabilidade para o cancionário do país. Grandes nomes estavam exilados. A repressão se fazia presente, censurando letras de músicas e até discos inteiros, interrompendo shows e prendendo artistas. A música popular, então, passa a ser instrumento de contestação do regime ditatorial que vigorava; marcada pela ausência de fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas, tendo como parâmetro as produções do mercado de consumo, que determinava os eleitos e os excluídos.

A relação gravadora/mídia se tornava uma instância poderosa, acessível a poucos eleitos: nomes já consagrados ou figuras forjadas na própria gravadora para atingir o grande público. Nenhuma gravadora se arriscava em lançamento incerto, devido à imensa crise financeira que atingiu o Brasil, a partir de 1973, e corriam riscos apenas com os conhecidos medalhões, que valessem tais despesas e apostas: lançamentos massificados e baratos, na forma de sucesso padrão, além do aproveitamento das matrizes estrangeiras. Seria a lei que di-

vidia os artistas em populares e de elite; aqueles de vendas e aqueles de prestígio. Para Napolitano (2005), até o final da década, a corrente principal da música popular brasileira seria formada pelos “monstros sagrados” da MPB e por artistas mais identificados com outros gêneros, como alguns roqueiros (Rita Lee e Raul Seixas) e sambistas (Martinho da Vila, Beth Carvalho e Paulinho da Viola), A trilha sonora da época seria o encontro de três conceitos: o nacional popular (MPB), a cultura popular (samba e gêneros nordestinos) e as subculturas juvenis (o pop como catalizador das vanguardas experimentais).

A música brasileira se popularizou e atingiu um público mais jovem, alavancada pelo surgimento das rádios FM e a popularização da TV e dos LPS de telenovela. Segundo Autran (2005), devido ao massacre que a música popular brasileira sofreu, abafada pela repressão, foi necessário a criação de novos produtos fonográficos para atender a um mercado em acumulada expansão. No final da década, nosso mercado era o sexto do mundo, mas a descaracterização da arte brasileira resultava numa importação maciça de tapes e matrizes estrangeiras e pela imposição de imitações, colocando em cena o projeto *Made in Brasil*.

A indústria cultural: alguns pontos

Seria difícil entender o processo de migração da identidade musical que se deu no Brasil dos anos 1970, se não direcionarmos parte dos nossos estudos para a dimensão dada ao cenário artístico da época, a partir do advento da indústria cultural, que nos colocou diante das novas tecnologias, a acelerada expansão dos mercados e a globalização. Conforme Benjamin (1993), a obra de arte, em sua essência, foi sempre reproduzível. Mas, na era da reproduzibilidade técnica, perde sua aura. E, ao mesmo tempo em que se facilita ao espectador o acesso, atualiza-se o objeto reproduzido, relacionando-se diretamente com os movimentos de massa e contribuindo na renovação da humanidade e na liquidação do valor tradicional do patrimônio cultural. E essas características teriam origem na nossa experiência cultural pós-moderna que, segundo Chauí (2006), é volátil e efêmera, desconhecendo qualquer sentido de continuidade e se esgotando no presente fugaz.

Nesse processo, a indústria se adapta aos desejos por ela evocados. Senso crítico e competência acabam por serem banidos como sinais de superioridade; ao mesmo tempo em que a cultura, democrática, divide os seus privilégios entre todos. Na indústria cultural, o indivíduo não deve contestar a sua inserção no universal, pois ele se reduz a uma identificação imediata dentro do todo. A obra de arte se adequa por completo à necessidade, substituindo o valor de uso pelo de troca. Faz-se apologia das mercadorias sempre iguais, sob etiquetas diferentes, disfarçadas pela aparência de uma possibilidade de escolha. O mercado é o delimitador da autoridade dos produtores de cultura, que obtém sua força a partir do êxito junto ao público, evidenciado nos números da audiência.

E tal dependência faria sentido porque a TV não exige mobilidade nem alfabetização e consegue hipnotizar o telespectador, apresentando modelos comportamentais. Tesch (2006) afirma que a TV manipula através de uma gramática do discurso midiático que requer do consumidor uma certa familiaridade para que possa ganhar legitimidade e interatividade, institucionalizando-se como espaço de mediação social. E essa facilidade de atingir ao público, seja através de uma temática que aborda discussões socioculturais, seja pela força de sua inserção no âmbito da produção, circulação e consumo de bens materiais, leva à concentração, nela, da maioria das verbas publicitárias.

Esses consumidores acabam sofrendo com a dispersão da atenção e com a infantilização. Institui-se, assim, o mercado cultural, onde a cultura de massa se apropria das obras culturais para consumi-las numa lógica de consumo permeada pela futilidade, pela banalização e pelo simulacro. No final, tudo acaba por se reduzir à questão do gosto, da aversão, dos sentimentos. A sociedade baseada na indústria moderna, segundo Debord (1997), objetiva o espetáculo, no qual o fim não é nada e o desenrolar é tudo, e o único resultado a ser alcançado é o próprio espetáculo. Para o autor, a dominação da economia sobre a vida social acarretou a evidente degradação do ser para o ter; e a fase atual, na qual a vida está totalmente caracterizada pelos resultados

acumulados da economia, há um deslizamento generalizado do ter para o parecer, ao mesmo tempo em que a realidade individual tornou-se social.

Para Debord, o espetáculo é uma atividade especializada que responde por todas as outras, representando a diplomacia de uma sociedade hierárquica na qual outra fala é banida. O espetáculo é constituído pelo fetichismo da mercadoria, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele. A sociedade moderna é dominada mundialmente por um espetáculo de banalização, a representação espetacular do homem vivo na condição de identificado com a vida aparente sem profundidade, que deve compensar o estilização de estilos de vida e dos estilos de compreensão da sociedade. Conforme o autor, o reconhecimento e o consumo da mercadoria são uma pseudoresposta a uma comunicação sem resposta. A necessidade da imitação compensa a falta de representação de quem está à margem da existência.

E diante dessa realidade espetacular utilizada pela indústria cultural para alienar seu público alvo, a telenovela é um dos produtos a se destacar, em virtude de seu poderio de persuasão. Assim, em nosso estudo destinamos uma atenção especial a esse produto cultural para poder estabelecer um paralelo com o papel desempenhado pela telenovela na idealização do projeto *Made in Brazil* e na manutenção do sucesso desses artistas, através das trilhas sonoras.

A telenovela brasileira: laços de sua história

A origem das telenovelas remonta ao romance-folhetim e as radionovelas. Em 1950, ocorre o advento da televisão e cria-se um novo campo a ser explorado. No ano seguinte, a TV Tupi de São Paulo estreia a primeira telenovela: *Sua Vida me Pertence*, de Walter Foster. Em julho de 1963, vai ao ar a primeira telenovela diária, *2-5499 ocupado*, na TV Excelsior, fazendo parte de uma estratégia de popularizar o canal e elevar a audiência na competição com a TV Tupi e a TV Record. A novidade seria também uma estratégia de *marketing* orientada pelo patrocinador, a Colgate-Palmolive no Brasil. Em 1964, *O Direito de Nascer* é um sucesso da TV, fazendo com que famílias mudem seus hábitos como o do horário de jantar para se postarem diante do televisor e acompanhar o drama de Albertinho Limonta e sua mãe. A hegemonia da telenovela a tornaria produto de concorrência entre as emissoras, decretando o fim de outros gêneros como o teleteatro e se torna a grande responsável pela elevação dos índices da audiência televisiva, o que a levou para o horário nobre.

A partir da virada dos anos 1960/1970, ocorre o momento de consolidação da televisão brasileira. O número de aparelhos nas casas mais que duplica em cinco anos, chegando a 10,2 milhões em 1975 e, em 1980, chegam a 19,6 milhões. O investimento publicitário também cresce vertiginosamente, alcançando 36,7% em 1970, 42,7% em 1976 e 51,6% em 1982. Paralelamente a essa estrutura organizacional, surgem as inovações tecnológicas e gerenciais da produção, tendo a Rede Globo como mola mestra dessa propulsão.

As linhas da rede: TV globo

Ao falar em novelas, não há como desenvolver um estudo sem destinar um lugar de destaque para a Rede Globo de Televisão e o papel que a mesma representa no processo de criação e difusão desse produto cultural tão valorizado junto ao telespectador brasileiro. Segundo Bolaño (2005), alguns fatores que influenciaram nesse sucesso, no início, foram: o fato de Roberto Marinho ser empresário da comunicação, a adequação do projeto aos interesses do regime militar e o capital investido pelo grupo Time-Life. A TV Globo, portanto, beneficia-se da nova fase de diretrizes do capitalismo brasileiro, no governo Castelo Branco, que buscam a integração do território nacional, para utilizar os modernos sistemas de comunicação na sua rede e aproveitar ao máximo os benefícios do acordo com a rede norte-americana.

Com o passar do tempo, o canal pertencente ao grupo Marinho mostra-se mais regular do que as concorrentes, mantendo três horários de novelas (19, 20 e 22h), fixando também o horário das 18 horas a partir de 1975. Nesse momento, também ocorre uma definição quanto ao número de capítulos e a duração ideal de uma obra, seis a nove meses, com 155 capítulos em média. Acontecem ainda mudanças na duração diária das novelas, passando de mais de uma hora para 40/45 minutos e, posteriormente, 50/60 minutos.

Mesmo tendo sofrido forte concorrência, ainda que por breves períodos, a dominação do mercado pelo canal de Roberto Marinho é constante. Conforme Santos e Capparelli (2005), no ano de 2000, num ranking por média de telespectadores, os 10 programas de maior audiência na TV brasileira eram todos da Rede Globo, sendo quatro programas de informação, três de ficção e três de *shows* de variedades. Dentre eles, o mais assistido foi uma telenovela que alcançou 67% de audiência e 35 milhões de telespectadores.

Assim, a partir deste demonstrativo do poderio mercadológico da TV Globo, não poderíamos deixar de destacar em nossa pesquisa a telenovela enquanto produto cultural, visto que ninguém melhor do que o canal de TV do Grupo Marinho soube utilizar este produto em favor do seu domínio de mercado.

A telenovela: entrelaços da cultura

A telenovela é um produto midiático que requer renovação constante nas suas produções que, por demandar a atenção dos telespectadores por vários meses, precisa lançar mão de estratégias e mecanismos que mantenham o telespectador envolvido com suas narrativas. A simbiose entre o telespectador e a obra que este acompanha diariamente, no mesmo horário, é tamanha que ele não percebe os padrões de comportamento que é forçado a adotar. As cenas que desfilam diante de seus olhos, conforme Ramos (1991), apresentam logotipos de serviços e produtos, embutidos nas relações de aventura e de amor. E, assim, enquanto o povo pensa que apenas acompanha a novela, é bombardeado por apelos consumistas.

Assim, a telenovela, uma narrativa produzida em escala industrial e marcada pelas fortes determinações empresariais e econômicas que as envolvem, vai receber uma padronização, na busca pelo padrão de qualidade, combinando aparato tecnológico e visual; o tratamento dado à narrativa, que vai reunir a técnica tradicional e a linguagem contemporânea; e o talento dos autores, diretores, atores e demais envolvidos nas produções. A emissora cria uma casta de autores consagrados, contratando-os por períodos longos e encomendando obras para os diversos horários. Os elencos fixos também são formados, reunindo grandes atores contratados com exclusividade; a fórmula que garante a TV Globo a hegemonia no mercado.

As trilhas sonoras: tramas em “fios de ouro”

A popularidade da telenovela no Brasil foi acompanhada pelo sucesso de suas trilhas sonoras, a partir dos discos com temas de novelas que foram amplamente tocados nas emissoras de rádio e alcançaram ampla vendagem no país. O primeiro *long-play* de novela surgiu no mercado brasileiro em 1965, todavia a fórmula novela-trilha teria sido patenteada pela Rede Globo, que, a cada nova novela, lançava dois LPs, o nacional e o internacional. Inicialmente, através da gravadora Philips, depois é criada a gravadora Som Livre, que, a partir de 1971, passa a cuidar das trilhas sonoras das novelas da emissora. Para Righini (2004), a confirmação de que a Rede Globo acertara mais uma vez viria em 1972, com a vinculação de dois grandes sucessos musicais internacionais as suas telenovelas: *Rock-and-Roll Lullabay* – com B. J. Thomas – na trilha sonora de *Selva de Pedra*; e *Ben*, com Michael Jackson, em *Uma Rosa com Amor*. Também na década de 1970, a Rede Globo contrata Walter Avancini para assumir seu departamento de teledramaturgia, e este convida o maestro Júlio Medaglia para implantar uma sonoplastia inteligente na TV brasileira. Em 1974, Guto Graça Mello assume a supervisão comercial da Som Livre, dando uma nova diretriz às trilhas sonoras das novelas, o que faz com que as vendagens

aumentem consideravelmente. Em 1976, a trilha sonora de *Estúpido Cúpid* alcança a marca de um milhão de cópias vendidas.

Para Campadelli (2001), a transformação da trilha sonora televisiva em mais um filão comercial ocorreu com a modernização da TV Globo, a partir da criação de duas gravadoras, a Sigla e a Som Livre. Além disso, emplacar uma canção na trilha sonora de uma novela seria sinônimo de sucesso imediato para os artistas brasileiros, pela força da presença na vitrine diária que é o vídeo. Conforme Righini (2004), além das vendagens e da audiência; muitas carreiras de artistas musicais brasileiros foram alavancadas graças às telenovelas. Muitos intérpretes alcançaram o estrelato simplesmente porque suas canções fizeram parte de uma trilha sonora; além de outros que já estavam um tanto ofuscados e que tiveram as carreiras retomadas. Num espaço altamente competitivo, o disco de um artista que tenha uma música numa trilha sonora televisiva se beneficia de toda essa divulgação, atingindo mais facilmente os outros meios de difusão, que vão desde a programação das rádios aos espaços de destaques nas lojas. Mesmo nos anos 1970, os artistas do movimento *Made in Brazil* não pouparam esforços para conquistar o seu espaço dentro dessa realidade, lançando mão de qualquer artifício que lhes proporcionassem alcançar o que almejavam.

***Made in Brazil*: o movimento tecido**

Uma das grandes marcas do mercado musical brasileiro dos anos 1970 foi o projeto ousado de determinados produtores e artistas nacionais que, literalmente, dominaram boa parte do mercado fonográfico e das paradas de sucessos, constituindo-se numa alternativa ao cenário, majoritariamente dominado pela música estrangeira. O movimento foi composto por falsos astros importados, com performances que enganaram o público. Comendo e cantando em inglês, eles evitavam um contato mais direto com os fãs, o que poderia colocar em risco a farsa.

O Movimento *Made in Brazil*, conforme Campos (2012), remete suas origens ao final dos anos 1950, quando o conjunto The Playings grava um LP de enorme sucesso pela gravadora RGE, sendo – na verdade – formado por Eloá, Lurdinha e Nadir. Outra ideia de sucesso segundo Barcinski (2014) foi o lançamento de Prini Loes, uma imitação do cantor norte americano Trini Lopez, que foi lançado no Brasil pela RGE antes do original, que continha sucessos como *La Bamba*. Já na década de 1960, surgiu um vasto número de bandas de garagem que adoravam tocar música anglo-americana: Jet Blacks, Jordans, Sunday, Konpha, Memphis e Lee Jackson.

Entretanto, vai ser nos anos 1970 que cantar em inglês vira um projeto, quando as gravadoras acabam por descobrir um novo filão musical, jovens artistas que compunham em inglês. E, enxergando a oportunidade mercadológica, alguns empresários interessados em conseguir espaço no mercado internacional lançaram artistas que vieram a alcançar o sucesso, como: Terry Winter, Dave MacLean, Malcolm Forest, Patrick Dimon e um dos principais artistas do movimento, Morris Albert, que gravou a canção “Feelings”, que está dentre as mais regravadas em todos os tempos, com versões inclusive de astros da música internacional, como Frank Sinatra e Julio Iglesias. A balada alcançou o topo das paradas em 52 países, vendendo mais de três milhões de cópias em 1975, e permaneceu 32 semanas na parada das 100 mais da revista *Billboard*. Outro fenômeno foi o grupo musical Light Reflections, que, em 1972, vendeu um milhão de compactos da música *Tell me once again*.

Algo que ajudou e muito os ‘falsos gringos’ a se tornarem tão populares foi o casamento com as trilhas sonoras das telenovelas. Naquele contexto, os artistas ficavam nos corredores das gravadoras para obter informações sobre os personagens que ganhariam o tema para, então, compor a música e o arranjo; tudo em um ou dois dias. Quanto ao idioma, as letras eram compostas por quem não sabia nada de inglês e corrigida por quem tinha alguma noção sobre a língua. Alguns, inclusive, evitavam o contato com o público e cantar ao vivo para que a farsa não fosse percebida.

Alguns dos artistas de sucesso da época continuaram em evidência, mesmo com o fim do movimento, assumindo outras identidades musicais. Fábio Júnior foi um deles; iniciou sua carreira formando um trio musi-

cal com seus dois irmãos e também entrou para a dramaturgia, participando de teleteatros e de especiais na TV Cultura. Entretanto, em 1973, passou a integrar como *crooner* a banda Uncle Jack, De 1974 a 1975, com o fim da banda, gravou um LP e vários compactos em inglês, agora com o pseudônimo de Mark Davis. O sucesso da canção *Don't let me cry*, incluída na trilha sonora da telenovela da rede Tupi *A Barba Azul*, foi tamanho que, no ano seguinte, a gravadora MGM lançou o segundo compacto e, em seguida, um LP do artista. Chrystian, o cantor sertanejo, que começou sua carreira aos seis anos, inclusive tendo seu próprio programa mirim, em 1973, gravou o primeiro de uma série de temas de novela, em inglês, "Please Don't say goodbye", que fez parte da trilha sonora de "Cavalo de Aço"; ficando dezenove semanas em primeiro lugar nas paradas de sucesso. A discografia de Chrystian, enquanto astro solo do movimento *Made in Brazil*, inclui um LP e um compacto duplo, pela gravadora Blue Rock Records, em 1973, e um LP gravado em 1976. Michael Sullivan, que começou como *crooner* e depois integrou conjuntos de sucesso como Renato e Seus Blue Caps, compôs e gravou a canção *My Life*, que fez parte da trilha sonora da novela *O Casarão*. O conjunto Pholhas, que começou sua carreira fazendo covers de banda americanas e inglesas.

Com o fim do movimento, a partir da década de 1980, Fábio Júnior assumiu a faceta romântica e de galã de novelas, alavancando uma carreira que o levou a ter um programa de televisão. Chrystian, em parceria com o irmão Ralf, formou uma sertaneja de grande sucesso, considerada por muitos a mais afinada do país. Michael Sullivan, após fazer parte do grupo The Feavers, alcançou as paradas com suas composições em dupla com Paulo Massadas, nas vozes dos mais variados artistas. Já os Pholhas optaram por seguir a carreira cantando em inglês e, embora não estejam tão presentes na mídia, chegaram a uma carreira de 40 anos de sucesso, mantendo um público cativo.

A identidade musical brasileira: linhas travestidas

Estudar o movimento *Made in Brazil* é um processo que nos leva a compreensão de um projeto que alcançou amplo destaque dentro do cenário musical brasileiro. Os falsos gringos alcançaram tal simbiose com o público, chegando a milhares de discos vendidos e uma década de sucesso. É claro que esse casamento só foi possível devido a alguns mecanismos que possibilitaram essa aproximação entre os artistas e o público. E, dentre esses fatores, não poderíamos deixar de destacar o imperialismo cultural norte-americano que se instalava no Brasil e com ele o advento do inglês; o poderio da indústria cultural que se espalhava pelo país, com a disseminação da televisão nos lares brasileiros; o papel de protagonista que a Rede Globo de Televisão assumiu no cenário televisivo nacional, estendido ao mercado fonográfico, com a criação da gravadora Som Livre; e o surgimento de um novo produto cultural, a telenovela, que muito contribuiu para todo esse sucesso, com suas trilhas sonoras.

Outra faceta importante a ser enfatizada centraliza-se no momento histórico e artístico da década em questão, caracterizado por uma pluralidade artística e, ao mesmo tempo, um certo silenciamento musical que permitiu o surgimento e a permanência no auge de um movimento artístico tão peculiar. Foi preciso também entender o momento político brasileiro, suas influências na arte e, mais precisamente, na música brasileira, para poder compreender de que forma a busca pela modernização do país e – ao mesmo tempo – o cenário musical construído pela censura – estabeleceram um ambiente propício para a criação do projeto *Made in Brazil*.

No século XX, a identidade musical brasileira também se permitiu uma diversidade maior, assumindo um caráter regional, com o advento da música nordestina, criando uma faceta mais jovial, com o surgimento da Jovem Guarda. Também se caracterizou por uma certa elitização, como ocorreu a partir da Bossa Nova. Já nas décadas de 1960 e, mais precisamente 1970, nossa música vai caracterizar-se por uma pluralidade criadora, em tempos de pouca liberdade. Esse pluralismo musical permitiu não só o advento, mas também a permanência em evidência durante uma década, desse projeto tão *sui generis*.

O movimento *Made in Brazil* foi um nicho de mercado dos anos 1970, uma década de grande relevância no cenário político e social brasileiro. O momento histórico era de repressão e censura, conflitos e exílios. Os grandes nomes da MPB estavam exilados, a música brasileira dos anos 1970 perdeu sua fronteira rítmica. O único parâmetro era a possibilidade de mercado, o que determinava os eleitos e os excluídos. O poder de decisão estava na mídia, através das gravadoras, e o mercado era acessível a poucos. Na maioria das vezes, a opção era por lançamentos baratos e massificados, que seguiam um padrão de sucesso. A programação musical televisiva, que tanto destaque obtivera na década anterior, entrou em declínio e teve seu espaço tomado pelas telenovelas. A seleção do que viria a ser gravado começou a seguir as encomendas da teledramaturgia ou a se aproveitar dela, configurando-se um casamento que iria viabilizar grandes sucessos.

O tempo foi também de massificação da música, com o surgimento das rádios FM e a disseminação da televisão. Além disso, diversificava-se o seu público, chegando aos jovens. E atingia-se também a família, a partir das telenovelas diárias que reuniam todos os dias no mesmo horário os familiares diante do aparelho de TV para acompanhar o romance do casal principal ao som de uma balada romântica internacional; pelo menos era o que parecia. Descoberta como um produto mercadológico extremamente rentável, a trilha sonora passa a ser a soma do trabalho de muitos profissionais: encaixando as canções no perfil dos personagens, criando essas a partir das canções, e encomendando temas de abertura que refletiam as características da trama ou que facilitavam ao público a absorção do enredo. Um trabalho conjunto de produtores, diretores, autores e sonoplastia; que vão selecionar artistas que as gravadoras querem lançar ou aqueles que precisam ser divulgados pela indústria fonográfica. O critério menos levado em conta era o artístico, mas o resultado era garantido: carreiras alavancadas, intérpretes levados ao estrelato, artistas afastados da mídia que retomavam seus trabalhos.

O movimento *Made in Brazil* foi um dos maiores beneficiados com essa união da indústria fonográfica com a trilha sonora das telenovelas. A partir do investimento pesado da indústria fonográfica na criação de falsos ídolos estrangeiros e da inclusão desses artistas nos discos das telenovelas. Os artistas *Made in Brazil* se transformaram num fenômeno da indústria do disco e das paradas de sucesso, o que gerou vendagens da casa de milhares de cópias, além de um público cativo. O movimento, a partir da união com as trilhas sonoras das novelas globais, consolidou-se como uma estratégia mercadológica que teve seu espaço por uma década; constituindo-se realmente em uma febre nacional, que começou com a produção de artistas que buscavam se passar por originais internacionais, que, segundo Barcinski (2014), levavam em média seis meses para chegar ao Brasil, mas uma ideia que deu certo, e foram muitos os artistas que ousaram travestir-se de estrangeiros para embarcar nessa onda musical, sempre tendo como forte aliados os discos de novela e a participação nos programas populares de auditório da época: Chacrinha, Bolinha, Carlos Imperial e Flávio Cavalcanti.

Considerações Finais

A música brasileira nos 1970 constituiu-se plural, dentre outros aspectos, porque se permitiu a negociação com o estrangeiro, um hibridismo que se deu pela influência rítmica, pelos modelos musicais e pelo domínio de uma parte do mercado. Tal panorama encontra linhas de seu desenho no projeto *Made in Brazil*. Neste, conforme sublinhamos, os artistas brasileiros, mesmo sem o domínio da língua, puderam negociar como fazer parte de uma identidade musical estrangeira, o que lhes possibilitou tamanho sucesso, até mesmo maior do que os artistas originais. E foi assim que o movimento firmou seu território na música popular brasileira, utilizando-se da identidade globalizada sob um duplo aspecto: a possibilidade do público se apropriar da música estrangeira, que agora tomava conta de boa parte do mercado fonográfico nacional, principalmente a partir das trilhas internacionais; e o nicho artístico que permitiu aos artistas brasileiros, tendo trocado a identidade musical, permanecerem em evidência nas paradas de sucesso, junto ao público, o que também lhes possibilitou a liderança nas vendagens de disco.

A identidade musical dos artistas *Made in Brazil* nunca foi um problema junto aos fãs, porque o pertencimento se dava pelas canções, internacionais, independentemente da verdadeira identidade do artista. A dimensão midiática alcançada pelo movimento possibilitou números de vendagem estratosféricos justamente por que explorou a possibilidade de identificação cultural com a música estrangeira, novidade apresentada pela modernização do país e pela globalização, massificadas através da televisão, que chegava aos lares brasileiros. O que podemos perceber foi que os artistas do movimento se caracterizaram por uma identidade forjada na indústria cultural. Os 'ídolos internacionais' foram fruto de um acordo de cavalheiros entre o mercado fonográfico e a mídia televisiva. Esse filão de musical teve seu potencial logo percebido e aproveitado pelos executivos das gravadoras, os diretores de televisão e, é claro, os artistas. O sucesso teve suporte das telenovelas e suas trilhas sonoras, que levaram os artistas *Made in Brazil* diariamente para os lares do público brasileiro.

Referências

AUTRAN, M. Samba, artigo de consumo nacional. In: NOVAES, A. (org.) **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

BAHIANA, A. M. **Almanaque anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARCINSKI, A. **Pavões Misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BENJAMIN, W. A obra de arte na reprodutibilidade técnica. In: Lima, L. Costa (Org.) **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993, p.211.

BOLAÑO, C. Mercado Brasileiro de Televisão, 40 anos depois. In: BRITTOS, V. C. & BOLAÑO C. R. S. (orgs.) **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005. – (Comunicação)

CAMPEDELLI, S. **A Telenovela**. São Paulo: Ática, 2001.

CAMPOS, F. C. de C. **Hits Brasil: sucessos "estrangeiros" made in Brzil**. São Paulo: Agbook/Clube de Autores, 2012.

CHAUÍ, M. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, M. T. Rede Globo e Indústria Fonográfica: um negócio de sucesso. In: BRITTOS, V. C. & BOLAÑO C. R. S. (orgs.) **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005. – (Comunicação)

NAPOLITANO, M. **MPB: totem-tabu da vida musical brasileira**. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

RAMOS, R. **Grã-finos na Globo: cultura e merchandising nas novelas**. 3ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.

RIGHINI, R. R. **A Trilha Sonora da Telenovela Brasileira: da criação à finalização**. São Paulo: Paulinas, 2004. (Coleção Comunicação – Estudos).

SANTOS, S. dos. & CAPARELLI, S. Coronelismo, Radiodifusão e Voto: a nova face de um velho conceito. In: BRITTOS, V. C. & BOLAÑO C. R. S. (orgs.) **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005. – (Comunicação)

TESCHE, A. Gênero e Regime Escópico na Ficção Seriada Televisual. IN: DUARTE, E. B. & CASTRO, M. L. D. de. (Orgs.) **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

Uma tipologia do espaço sonoro segundo Pierre Boulez

Jorge Luiz de Lima Santos¹

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

Este artigo pretende realizar uma breve reflexão sobre o conceito de espaço sonoro a partir das reflexões propostas por Pierre Boulez (1963, 2008) no intuito de identificar e definir as diversas classificações do espaço proposta pelo compositor. Paralelamente, discutir-se-á de que forma Boulez tratou o espaço sonoro em sua própria obra musical, tendo como contraponto crítico BAYER (1987) e TAFFARELO (2008).

Palavras-chave: Pierre Boulez; Espaço sonoro; Serialismo Integral; Música do Século XX.

Introdução

Antes de iniciarmos a problemática em torno das definições de espaço sonoro propostas por Pierre Boulez, convém definirmos muito brevemente o que exatamente estamos chamando de espaço sonoro neste artigo.

Assim como o próprio termo “espaço” foi apropriado por diversas áreas do conhecimento tais como espaço econômico, espaço sideral, espaço topográfico, espaço social, espaço geográfico, etc., também na música se fez uso das mais diversas apropriações do termo ao longo dos séculos. Espaço sonoro, aqui, significa, basicamente, os espaços “físicos” na música Ocidental, ou seja, o espaço bidimensional da partitura e o espaço tridimensional da sala/ambiente/local de concerto. Diversas noções surgem da relação estabelecida entre os elementos musicais dentro dos ambientes assim delimitados, tais como espaço-vertical do caráter musical grave-agudo, figura-fundo, relevo-superfície, superior-inferior, espacialização entre outras. Essas relações, decisivas para todo desenvolvimento da linguagem musical ocidental, são representações mentais que permitiram a projeção visual de um espaço sonoro na música:

É uma ilusão do espaço; não o espaço verdadeiro, mas um espaço sonoro. Nesse “espaço” alguns “objetos” parecem estar acima, outros abaixo, uns à frente, outros atrás, alguns em “posições” intermediárias. Essas sensações espaciais não são, evidentemente, reais, e sim, ilusórias: são metáforas das relações entre os sons em determinados contextos musicais (SENNA, 2007, p. 41).

1. Espaço sonoro segundo o pensamento bouleziano

Boulez dedica uma parte importante de sua teorização da linguagem serial ao espaço sonoro:

1. Doutorando em Música/Composição (UNICAMP), Mestre em Música/Composição (UFRJ), Bacharel em Música/Violão (UNIRIO), Bacharel em Ciências Sociais (UFPE). E-mail: jorgelsantos02@gmail.com

Em vista de promover uma teoria da série generalizada, é conveniente, então, definir as características propriamente ditas do universo sonoro que ela governará; devemos, por consequência, estudar os constituintes deste universo, os espaços onde eles se moverão, encontrar-lhes os critérios comuns² (BOULEZ, 1963, p. 93).

Dentro do domínio das alturas, afirma Boulez, sua definição de série é aplicável a qualquer espaço temperado, seja qual for o tipo de temperamento usado, e qualquer espaço não temperado, seja qual for a divisão intervalar (semitom, quarto de tom etc.). Para o compositor, um dos objetivos prementes do pensamento musical de então (década de 1950/60) era conceber e realizar uma relativização dos espaços sonoros utilizados. A ideia de espaços sonoros móveis, flexíveis, capazes de se transformar no curso mesmo de uma obra é defendida pelo autor que propõe uma nova classificação e uso dos espaços possíveis. Um dos aspectos recorrentes em diversos textos do compositor é sua crença na urgência de se explorar intervalos baseados em valores unitários menores que o semitom. Para isso, ele argumenta a necessidade de uma prática instrumental e vocal que englobe essas novas possibilidades. Embora sua música divirja sensivelmente, em nossa opinião, da de John Cage, Boulez reconhece no compositor americano a concretização de parte dessas aspirações:

Quanto a John Cage, ele nos trouxe a prova de que era possível criar *espaços sonoros não-temperados*. [...] John Cage, com efeito, acha que os instrumentos criados para as necessidades da linguagem tonal não correspondem mais às novas necessidades da música, que recusa a oitava como intervalo privilegiado a partir do qual se produzem as diferentes escalas. (BOULEZ, 2008, p. 162, grifo nosso).

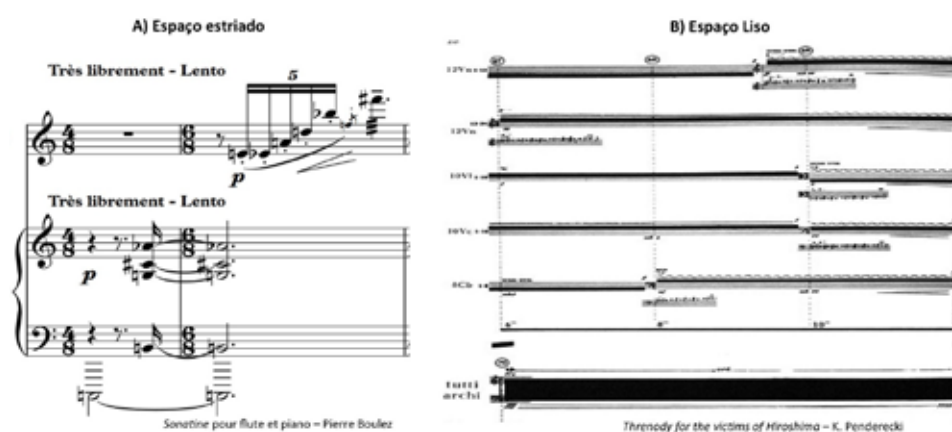
A variabilidade do espaço, como entendida por Boulez, remete à noção de *continuum* definida pelo autor não como o trajeto percorrido no espaço de um ponto a outro (sucessivo ou não), mas como a possibilidade de “cortar” o espaço total seguindo certas leis. Pensando em termos de altura, o espaço total se apresenta no espectro de todas as frequências (audíveis ou não pelo ser humano). O *continuum* corresponderia ao recorte selecionado. Na noção de *continuum* é importante, sobretudo, o conceito de corte (*coupure*). *Coupure* é a qualidade e o tipo de corte que se dá no *continuum*. O espaço das alturas pode se submeter a dois tipos de corte: (1) definido por um padrão que se renova regularmente, e (2) não determinado, que intervém mais livre e irregularmente. Tafarello (2008) afirma que o corte padronizado (1) se refere ao temperamento, e o corte livre (2) ao não temperamento, em se tratando de altura:

Apesar de Boulez não citar esse termo estritamente, chegou-se a ele por oposição. Como o estriado é o temperamento, e isso está escrito em letras cheias, o oposto dele, o não-temperamento, deve ser sobre o que o compositor francês, pressupõe-se, estava se respaldando para chamar de liso. (TAFARELLO, 2008, p. 7)

Apesar de bastante abstrata, essa noção de corte serve para entender outros dois conceitos-chaves na concepção bouleziana de espaço: espaço estriado (*espace strié*) e espaço liso (*espace lisse*)³. Espaço estriado, segundo nossa compreensão, é obtido através de processos de “estriamento” ou “enrugamento”, criando pontos a respeito dos quais podemos perceber a sua profundidade, largura, altura e distância entre uma estria e outra, ou seja, nesse tipo de espaço é possível reconhecer a distinção, no campo das alturas, por exemplo, entre uma dada frequência e outra, seja no espaço regular ou irregular, fixo ou variável: “O temperamento, portanto, estria o espaço-sonoro ao nos propiciar pontos sobre os quais podemos nos apoiar” (TAFARELLO, 2008, p. 7). No espaço liso, o corte se dá livremente (não definido), portanto a percepção perde toda referência e conhecimento de espaços absolutos (BOULEZ, 1963, p. 96). No Ex.1, vemos dois excertos de obras que se caracterizam, de maneira geral, por terem espaços: estriado (Ex1- A) e liso (Ex.1-B):

2. *En vue de promouvoir une théorie de la série généralisée, il convient, donc, de définir les caractéristiques proprement dites de l'univers sonore qu'elle gouvernera ; nous devrons, en conséquence, étudier les constituants de cet univers, les espaces où ils se mouvront, leur trouver des critères communs*

3. Não nos deteremos numa explicação pormenorizada desse conceito de corte (*coupure*). Acrescentamos que, na nossa compreensão, o corte é maneira como se age sobre o espaço, seja estriado ou liso.



Ex. 1: espaço estriado (A), *Sonatine pour flute et piano* de P. Boulez x espaço liso (B), *Threnody for the victims of Hiroshima* – K. Penderecki

Apesar de colocados em oposição conceitualmente, Boulez acredita que ambos os tipos de espaço podem ser associados ou mesmo justapostos (naquilo que ele chama de espaços não homogêneos). A relação entre o corte e os espaços liso e estriado – essa possibilidade de transformar um espaço liso num estriado e vice-versa – é assim definida por Boulez:

A qualidade do corte define a qualidade micro estrutural do espaço estriado ou liso à percepção, no limite, espaço estriado e espaço liso se fundem no trajeto contínuo. Esta fusão é, certamente, previsível de um a outro: com efeito, é suficiente, dispor no espaço liso os intervalos, observando as proporções sensivelmente iguais para que os ouvidos os levem a um espaço estriado; de mesma forma, ao empregarmos intervalos fortemente diferentes, proporcionalmente, de um espaço estriado, a percepção os separará de seu temperamento, para os instalar em um espaço liso⁴. (BOULEZ, 1963, p. 96).

Tafarello ilustra de maneira mais objetiva essa relação *continuum*, corte, espaços estriado e liso em um esquema, reproduzido no quadro 1:

Qualidades do espaço-sonoro do parâmetro "altura" em função das características do continuum				
O que?	Definição	Qualidades	Características	Exemplo
Continuum	Corte realizado sobre o total de frequências audíveis e inaudíveis	Estriado	Corte definido por um padrão; Renova-se regularmente	Temperamento
		Liso	Corte não-preciso, não determinado; livre e irregular	Não-temperamento

Quadro 1: Qualidades do espaço sonoro do parâmetro altura. In: TAFARELLO (2008, p.9)

Os espaços não homogêneos são híbridos, não podendo ser considerados pertencentes nem inteiramente à categoria dos estriados, nem dos lisos. Assim, existe a possibilidade de criar, em um espaço liso, intervalos que mantenham proporções iguais para que o ouvido nos conduza a um espaço estriado; ou, por outro lado, em um espaço estriado, criar intervalos desproporcionalmente desproporcionais para que, no ouvido, se instale um espaço liso. Boulez reitera a ambiguidade presente entre os espaços liso e estriado e a possibilidade de transformação de ambos:

4. La qualité de la coupure définit la qualité microstructurale de l'espace strié ou lisse à la perception ; à la limite, espace strié et espace lisse se fondent dans le parcours continu. Cette fusion est, certes, prévisible dans l'ambiguïté qui peut faire aisément basculer de l'un à l'autre : en effet, il suffit de disposer dans espace lisse des intervalles observant des proportions sensiblement égales pour que l'oreille les ramène à un espace strié ; de même, employons des intervalles fort dissemblables, en proportions, dans un espace strié, la perception les détachera de leur tempérament, pour les installer dans un espace lisse.

A ambiguidade subsiste entre espaços lisos e espaços estriados; um espaço liso fortemente dirigido terá a tendência de se confundir com um espaço estriado; inversamente, um espaço estriado, onde a repartição estatística das alturas utilizadas de fato será igual, terá a tendência a se confundir com um espaço liso.⁵ (BOULEZ, 1963, p. 98).

Essa ambiguidade, caracterizando um espaço não homogêneo, pode ser verificada em algumas obras de Boulez. Em *Avant L'Artisan Furieux/Le Marteau sans Maître*, obra na qual devido ao forte estriamento irregular, verificável tanto no parâmetro altura quanto nos parâmetros duração e textura, é possível perceber essa tendência, que Boulez aponta, de se confundir, ou mesmo sobrepor, o espaço estriado e liso ao longo do desenrolar da obra.



Ex. 2: Espaço não homogêneo: de estriado para liso – *Avant L'Artisan Furieux/Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez

A figura 1, originalmente concebida por Tafarello, ilustra bem essa relação de interseção entre o espaço estriado e liso que caracteriza o espaço não homogêneo.



Figura 1: Representação geométrica da relação entre os espaços homogêneos liso e estriado e o espaço

Outros dois conceitos ligados ao espaço estriado, formulados por Boulez, são o de “espaço reto” (*droit*) e “espaço curvo” (*courbe*). Segundo definição do autor, espaços retos são aqueles cujo módulo⁶ de corte se

5. *L'ambigüité subsiste entre espaces lisses et espaces striés; un espace lisse fortement dirigé aura tendance à se confondre avec un espace strié; inversement un espace strié, où la répartition statistique des hauteurs utilisées en fait sera égale, aura tendance à se confondre avec un espace lisse.*

6. O padrão que define o espaço liso é chamado de módulo.

apresenta invariável e reproduz as frequências de base dentro de todo âmbito de sons audíveis; este módulo pode ser um intervalo qualquer, sendo a oitava um simples caso particular. Espaços curvos são aqueles que apresentam um módulo de corte variável, regular ou irregular. Se o módulo é variável regular, tem-se um espaço curvo focalizado, e se é irregular, o espaço é curvo e não focalizado. (BOULEZ, 1963, p. 97). A técnica serial, na sua forma tradicional, por exemplo, ocuparia, na realidade, o espaço estriado (temperado) reto, pois possui um módulo (padrão de corte) fixo, sem variação. Porém, a inclusão de técnicas de desenvolvimento da série, tais como a inversão, a retrogradação e a transposição, aplicadas de certa forma aleatória, constituiria, então, um “espaço estriado curvo não-focalizado” composto pela junção complexa de diversas formas de variação de uma série. Tafarello afirma: “Podemos dizer, portanto, que uma música serial, no sentido no qual Boulez a compunha, compreende um espaço estriado (com temperamento), curvo (módulo variável), não-focalizado (irregular, com variações complexas)” (TAFARELLO, 2008, p. 8).

No espaço liso, por outro lado, o corte (ou sua ausência) se dá livremente, como é o caso, em geral, da música eletrônica, na qual ataques e intervalos (as estrias), por exemplo, não são claramente distinguíveis. A única maneira de determinar o seu grau de estriamento é através de uma distribuição estatística das frequências: ou seja, o estriamento surge quanto mais houver a tendência de se privilegiar uma frequência sobre as demais. O corte do *continuum* não padronizado, possibilitado pelos meios técnicos da eletrônica, gerou diversas possibilidades de constituição de espaços lisos.

Tanto o conceito de estriado como o de liso são discutidos pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os autores propõem a discussão dos conceitos de maneira mais ampla o que, de certa forma, no nosso entender, ajuda compreender melhor suas aplicações musicais.

O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o *espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo*. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele. [DELEUZE & GUATTARI, 2005, P. 185, grifo nosso].

É possível ainda apontar uma nova diferenciação criada por Deleuze e Guattari entre os espaços liso e estriado. O liso é um espaço direcional, enquanto o estriado é dimensional. Ambos autores discutem também como um espaço estriado transforma-se em liso e vice-versa. Para Boulez, afirma Tafarello (2008, p. 9), um espaço estriado tornava-se liso através de um processo gradual de alisamento que atingiria uma zona não homogênea, ambígua. Para Deleuze e Guattari (Idem), porém, a possibilidade de um espaço estriado alisar-se repousa, por sua vez, na possibilidade de uma “sobrecodificação”, de um megaestriamento do próprio estriado. Tafarello considera que esse processo, diferentemente do proposto por Boulez, também obteria semelhante resultado e confundir-se-ia com o espaço liso. Tal processo pode ser concebido através, por exemplo, de uma divisão do estriado infinitamente, milimetricamente homogênea, fazendo com que essa divisão acabe perdendo sua função de dividir e confunda-se, dessa maneira, com o liso. Semelhante com aquilo que mais recentemente chamou-se de processo de granulação, termo mais comum à música eletrônica, mas aplicável também à música acústica. Como exemplo, poderíamos pensar algumas obras texturais de Ligeti. O serialismo integral bouleziano pode ser apontado como um possível exemplo de espaço hiperestriado que pode terminar se tornando, ou se confundindo, com o liso:

O serialismo integral pode ser, também, pensado em termos de uma ‘sobrecodificação’ dos seus elementos constituintes. A serialização simultânea de vários parâmetros torna o resultado sonoro final liso, pois o ouvido já não se apoia mais por não perceber o excesso de dimensionamentos do espaço estriado serial. Ou seja, quando há vários estriamentos que se combinam com ainda outros estriamentos, ocorre um processo de milimetrificação do espaço-sonoro que resulta em um alisamento que atravessa o outro polo do mapa. (TAFARELLO, 2008, p. 10).

Essa dinâmica apontada é muito frequente em obras contemporâneas cujo espaço sonoro é pensado em si mesmo, e sua ambiguidade levada ao extremo desses dois polos, estriado e liso.

Outros dois termos que completam o emaranhado de definições ligadas ao espaço são o de “espaços regulares”, aqueles que adotam sempre o mesmo temperamento, e “espaços irregulares”, aqueles que, ao contrário, permitem uso de diferentes temperamentos (porém não se trata de ausência de temperamento definido, como no caso do liso em sentido mais extremo).

Sobre essa gama de conceituações espaciais apresentada, Boulez sintetiza:

Tudo isso que acabamos de trazer ao foco sobre os espaços curvos se aplica igualmente aqui. As diversas categorias: retos, curvos, regulares, irregulares, dizem respeito aos espaços estriados. Os espaços lisos, quanto a eles, podem ser classificados de uma maneira mais geral, ou seja, pela repartição estatística das frequências em que eles se encontram.⁷ (BOULEZ, 1963, p. 98).

Na figura 2, tem-se um esquema e classificação geral dos espaços segundo Boulez:

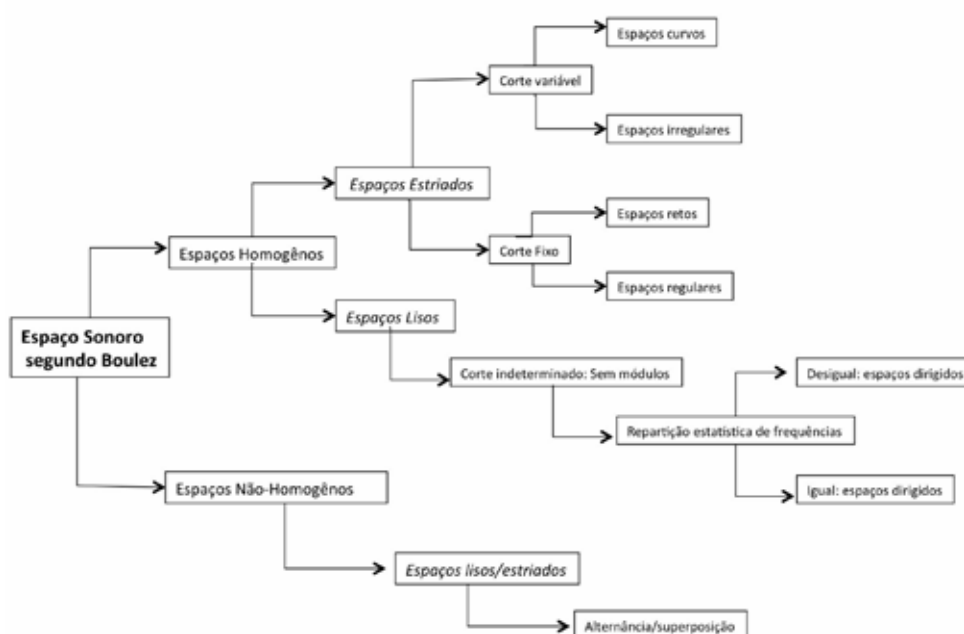


Figura 2: Categorias de espaços sonoros bouleziano. Adaptado In: BOULEZ (1963, p. 98)

2. Espaço sonoro na obra musical de Boulez: “densidade sufocante”

Para Francis Bayer, Boulez não renova no quesito espaço sonoro, pois exatamente no domínio das alturas que a aplicação do princípio serial fora já realizada de maneira sistemática por Schoenberg, Berg e Webern.

7. *Tout ce que nous venons d'annoncer sur les foyers dans les espaces courbes s'applique également ici. Les diverses catégories : droites, courbes, régulières, irrégulières, ressortissent aux espaces striés. Les espaces lisses, quant à eux, me peuvent se classer que d'une façon plus générale, c'est-à-dire par la répartition statistique des fréquences qui s'y trouvent.*

Segundo o autor, é sobre a não obrigatoriedade dos doze sons que o compositor inova, aliada à maneira particular com que ele engendra o princípio serial e sua utilização no espaço. Para que uma série seja interessante, do ponto de vista musical, afirma Bayer, é preciso que ela seja dotada de certo poder seletivo, suficiente para que o compositor possa a partir da série completa, deduzir outras séries menores. (BAYER, 1987, p. 59). Sobre essa liberdade, Boulez diz:

O compositor não é mais obrigado a se prender às regras um pouco enrijecidas e mecânicas do método posto em prática por Schoenberg, o qual repousa unicamente sobre a constituição de uma série original de doze sons e sobre a exploração mais ou menos aprofundada de suas três principais formas derivadas.⁸ (Boulez apud BAYER, 1987, p. 59).

Bayer também aponta o caráter sufocante da densidade⁹ sonora em Boulez, cujo espaço é geralmente composto por eventos sucessivos e superpostos em tamanha velocidade e quantidade (ritmo textural, no sentido de Wallace Berry), gerando tal complexidade, que torna quase impossível uma escuta analítica. Ao contrário de Webern, cujo pontilhismo é mais rarefeito, entremeado por longos silêncios, permitindo uma maior percepção das relações estruturais que compõe a obra, no compositor francês, ressalta Bayer, “o ouvinte se encontra assaltado e como que asfiziado por uma enorme quantidade de informações que ultrapassa largamente sua capacidade de assimilação imediata a qual ele não consegue mais encarar”.¹⁰ (BAYER, 1987, p. 71).

Em Webern, a rarefação do material sonoro e o papel importante do silêncio favorecem a captura pelo ouvinte, ao menos, das estruturas espaciais mais gerais e da forma da obra como um todo. Em Boulez, a sensação de completude total, sem quase silêncio, a frequência de eventos sonoros no espaço é tão elevada que torna muito difícil a percepção de características estruturais e morfológicas essenciais da partitura. Essa relação, destacada por Bayer, serve para realçar esse aparente paradoxo do compositor francês: uma música planejada e controlada em seus mínimos detalhes soa frequentemente desordenada e caótica, “os diversos eventos sonoros, por suas acumulações mesmas, se neutralizam e se aniquilam entre eles”¹¹. (Ibid, p. 72). Dessa forma, a densidade sonora atinge tal grau que o ouvinte se acha incapacitado de apreender os detalhes, restando-lhe uma percepção global e pouco diferenciada. Essa noção acaba por muitas vezes empurrando a compreensão do espaço sonoro em parte das obras de Boulez – pelo menos até a década de 1980 – como hiperestriadas, logo, ambíguas com tendência ao alisamento não apenas pela sobrecodificação de um certo parâmetro, mas pela “hiperpopulação” de eventos simultâneos, especialmente no período de serial integral (ainda que mais flexível como em *Le Marteau sans Maître*).

3. Considerações finais

Se o serialismo integral como princípio composicional contribuiu para reforçar o caráter arquitetural e organicista da composição em que todas as partes parecem integralmente unificadas por um princípio ordenador, também pode, em função de uma aplicação rigorosa desse princípio, acarretar um endurecimento do espaço sonoro e, por extensão, da textura. A partir de *Le Marteau sans Maître*, Boulez iniciou um processo de flexibilização do uso do princípio serial, que ecoa mais tarde, inclusive, em obras de caráter indeterminado como na *Troisième Sonate pour piano*. Pudemos averiguar a aplicabilidade das ideias de espaço sonoro propostas por Boulez em seus escritos em algumas de suas obras (ainda que ele o tenha feito de maneira menos rígida

8. *Le compositeur n'est plus contraint de s'en tenir aux règles un peu figées et mécaniques de la méthode mise en oeuvre par Schoenberg, qui reposent uniquement sur la constitution d'une série originale de douze sons et sur l'exploitations plus ou moins approfondie de ses trois principales formes dérivées.*

9. Densidade pensada aqui como o aspecto quantitativo da textura expressa no espaço.

10. *L'auditeur se trouve assailli et comme asphyxié par une énorme quantité d'informations qui déborde largement ses capacités d'assimilation immédiate et à laquelle il ne parvient plus à faire face.*

11. *Les divers événements sonores, par leur accumulation même, se neutralisant et s'annihilant entre eux.*

e sistemática do que seus escritos propõem). Mesmo circunscrito ao universo das alturas discretas, Boulez experimentou na prática o uso de suas concepções da relação textura-espço, especialmente na hibridação das diversas noções de espaço sonoro tal qual propôs. Embora seja possível classificar suas obras de acordo com as categorias por ele propostas, frequentemente nos vemos na incerteza ou imprecisão de classificação diante da variabilidade com que ele usa e organiza o espaço sonoro em suas peças. Essas categorias, todavia, embora não exaustivas ou “taxômicas”, permitem uma ampla compreensão das mais diversas formas de pensamento e organização do espaço sonoro na produção musical do Pós-Segunda Guerra.

Referências

BAYER, Francis. **De Schönberg à Cage**: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine. Paris: Éditions Klincksieck, 1987

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Tradução Stella Mourinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Pensé la musique aujourd'hui**. Paris: Galimard, 1963.

_____. **Le Marteau sans Maître**. Londres: Universal, 1957.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Coordenação da tradução: OLIVEIRA, A.L. 2ª reimpressão. São Paulo: 34, 2005. Vol. 4 e 5.

SENNA NETO, Caio Nelson. Textura musical: forma e metáfora. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. O espaço-sonoro como a criação de uma relação [imagem visual-tempo] – [som-espço]. **Revista Digital Art&** - Ano VI – N. 10 - nov. 2008. Disponível em: < <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/01.htm>>. Acesso em: 21.09.2013.

O ponto de Criação: John Cage e a proposta musical atual

Thiago de Almeida Menini¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O que seria o ponto de Criação? Porque uma proposta a partir de John Cage? A figura de Cage assume o espírito de um tempo que ainda mostra vigor. Neste trabalho ele será o portador da bandeira, representada também por outros compositores. O objetivo de focar em Cage deve ao fato de tentar reduzir o pensar a uma estrutura mínima, diagnosticada em sua obra *Silence* de 1961. Nesta obra está a matriz que nos interessa: a ausência do silêncio e o ruído como som; material para composição. As tecnologias tornam disponíveis novas formas de manipular, criar e difundir, entretanto operam segundo um pensamento que ainda não foi ultrapassado. É disso que se trata o ponto de Criação - ultrapassagem. A intenção do trabalho é demonstrar que Cage tornou disponível; e mais, gerou a matriz que opera no século XXI. A intenção é utilizar a metodologia da Nova Psicanálise, criada por MD Magno, e através do percurso analítico, expor o ponto de Criação e a operação de Cage. Para isso, o ponto de partida é a ideia de *pulsão*, uma pulsão que em Freud é de Morte, mas em Magno ela é modificada para o Haver que quer não-Haver. Assim, assume-se que a partir da frustrada busca pelo silêncio absoluto de dentro do seio de tudo o que Há, Cage, foi remetido à possibilidade de todos os sons. O silêncio não encontrado Cage permitiu-lhe ouvir A Música do Haver. Este instante de criação o jogou para todos os sons: as composições a serem articuladas no Haver, modo que ainda é operante atualmente.

Palavras-chave: Nova Psicanálise; Música; Criação; Comunicação.

E o real da música é o SILÊNCIO original. (MAGNO, 1982, p.220)

No dia 5 de março de 1968, dois personagens emblemáticos do século XX mediram forças em um tabuleiro de xadrez, numa sala de concertos no Canadá. As peças brancas eram movidas por Marcel Duchamp, em sua última aparição pública. As pretas pertenciam a John Cage. Havia ainda uma terceira personagem, Teeny, esposa de Duchamp. O mestre francês derrotou Cage em pouco mais de meia hora (CROSS, 1999). Mas o que houve de tão especial no encontro destes dois artistas? A resposta é inesperada, O SOM! Isto mesmo, o tabuleiro de xadrez funcionou como um instrumento musical. Preparado especialmente para a ocasião, cada espaço do tabuleiro possuía sons ou composições diferentes. À medida que as jogadas ocorriam e as peças ocupavam posições diferentes no tabuleiro, a ambiência sonora era redesenhada. Incrível que várias outras pessoas que relatam o caso, dizem que nenhum dos sons ou composições foram feitas por Cage. Como assim, o compositor é quem programou o tabuleiro? Ou quem elaborou os sons para serem inseridos nele? Onde ficam Duchamp e Cage na história? Até mesmo Teeny jogou uma partida neste dia. Quer dizer que ela não compôs também?

1. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF (2014-2016), na linha de pesquisa Estética, Redes e Linguagem sob a orientação do Professor Doutor Potiguara Mendes da Silveira Jr. Formado em Comunicação Social pela UFJF em 2011. Formação técnica em música pelo Conservatório Haideé França Americano (2009). E-mail: thiagomenini@hotmail.com

Cage é o compositor da aleatoriedade e do indeterminado. É um tanto estranho e injusto não considerá-lo compositor durante a partida. Além da grande ajuda de Duchamp e sua esposa, claro. O episódio acima serve de gancho para a perspectiva que está sendo desenhada até aqui. O encontro de dois personagens que subverteram o lugar de onde vieram e apontaram outro caminho a ser seguido. Querendo ou não já estamos nele. Isto também é válido para os que não estão cientes do acontecido. O percurso é sem volta. Cage fez na música o que Duchamp fez nas artes visuais. O francês deu a dica e Cage realizou a viagem, dos sons sagrados até o mais breve dos ruídos, em busca de Silêncio. A intenção é propor este percurso a partir da noção que a Nova Psicanálise constrói do que seja a Criação. Mas primeiramente temos de localizar tal aparelho teórico e o conceito fundamental de Revirão.

A Nova Psicanálise foi desenvolvida no Brasil, nos anos 1980, pelo psicanalista MD Magno (1938 -). É uma proposta que toma as proposições desenvolvidas por Freud e depois Lacan e produz um aparelho analítico abstrato e desconteudizado. É uma “rearrumação original do aparelho teórico clínico da Psicanálise [Freud, Lacan] para lidar com o ambiente sócio-tecnológico que se instalava no mundo” (SILVEIRA JR., 2006, p. 4). Ambiente este que se contextualiza nas previsões de pensadores como Teilhard de Chardin e McLuhan. Seria a era do *Organismo Ultra-humano* e da *Aldeia Global* (COSTA, 1995). Hoje temos uma tecnologia que interliga tudo, e permite a disseminação e o registro de conhecimentos numa escala antes nunca vista.

Para a Nova Psicanálise, nossa espécie funciona em *Revirão*², aparelho cunhado para operacionalizar a reflexão e o avessamento presentes no movimento psíquico. Tal aparelho parte do conceito freudiano de “pulsão de morte” (FREUD, 1923). É um conceito que de saída, Freud, faz a oposição entre dois tipos de pulsão, uma de vida e a outra de morte. “Mas outrora ele havia descoberto que, na relação entre prazer e realidade (que também parecia uma oposição), em última instância, é o princípio de realidade que está a serviço do princípio de prazer, ou seja, que dominância é a vontade de prazer e a vontade de gozar” (MAGNO, 2015, p.151). Assim, o movimento do psiquismo está na dependência de uma força que, em última instância, requisita sua completa aniquilação. “Todo movimento desejante não quer senão extinguir-se, desaparecer, ou seja, no fundo queremos é Paz. E Paz derradeira, só morrendo mesmo. Mais tarde, Lacan vai deixar claro que **toda pulsão é pulsão de morte, não existe outra**” (MAGNO, 2015, p.151). Como, porém, essa anulação definitiva jamais é alcançada – se o fosse tudo se extinguiria, não haveria mais qualquer movimento –, chega-se a um ponto onde o movimento se neutraliza e reinicia seu périplo constante, em eterno retorno. Isto pode ser exemplificado no percurso das formigas de Escher, que passam incessantemente por um ponto que as leva em continuidade de um lado a outro da fita de Moebius:



Figura 1: Moebius Strip II, 1963

O funcionamento do Revirão³ está inscrito num axioma assim formulado: $A \rightarrow \bar{A}$ (“Haver quer não-Haver”) (MAGNO [1999], p. 28), o qual denota que a pulsão caminha para um **Impossível Absoluto** (id., p. 38), que, mesmo sendo impossível por não haver, não cessa de ser requisitado de dentro do Haver. Ou seja, como não

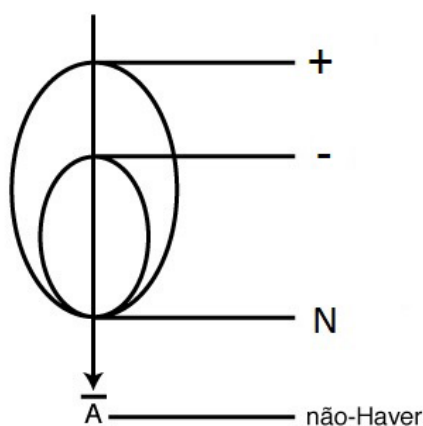
2. Para maiores informações, cf. Wikipedia: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Revir%C3%A3o>

3. Falar de Revirão é falar também de “função catóptrica”, “ponto bifido”, “exasperação”, “enantiomorfismo”, “fractalização” e outros termos, que podem ser melhor acompanhados em Magno [1999].

consegue chegar a um “fora” desejado, que seria o não-Haver se ele houvesse, acaba “retornando” – entre aspas, pois nunca saiu – ao Haver e retomando o movimento (que, este, comporta as possibilidades de criação, de construção das próteses que caracterizam nosso modo de existir).

Há uma pergunta que os filósofos repetem angustiadamente há tempo: porque há o Ser, e não antes o não-Ser? Ou melhor, porque *há*, e não antes *não há*? Para dizer do meu modo: **porque há o Haver e não o não-Haver?** Considero, por um lado, esta uma pergunta cretina à medida que o inquiridor não reconhece que o não-Haver efetivamente – isto é, concretamente – não há, como o nome está dizendo. O nome é **não-Haver**, logo não há. O nome este, há. Por outro lado, é uma pergunta fundamental, justamente porque não é uma pergunta, e sim uma *denegação*, como se diz em psicanálise. Se ele está angustiado se perguntado é porque já viu que *não há*. Se não tivesse visto, não ficaria tão angustiado com esse não-Haver que não se apresenta porque não há. É uma denegação por parte do inquiridor denegando o conhecimento do **desejo** que ele tem **de não-Haver**. (MAGNO, 2015, p.163)

O que especifica o Revirão é incluir um ponto em que cada polo pode “soltar a pressão das diferenças que o estavam acuando no momento anterior” (MAGNO [1998], p. 65), trazendo assim chances de reconhecimento e consideração de formações antes não visíveis. Não é um movimento simplesmente dialético, apenas entre formações opositivas e já reconhecidas, mas sim com a possibilidade de as oposições se neutralizarem num ponto terceiro, de Indiferenciação, e, nele, novas arrumações das formações se tornarem disponíveis. É segundo esse trajeto contínuo, em eterno retorno, que a competência operacional da mente, para além das oposições, dispõe as neutralizações e passagens que são descritas como reversões e reviravoltas na história da humanidade e da arte. Vejamos abaixo, graficamente, o percurso (em oito-interior como o da fita de Moebius) e os elementos constituintes do Revirão:



Este ponto de neutralização dos opostos (+/-), de equivalência das diferenças, chamado de *Ponto Bífido*, é básico para a compreensão de nossa proposta. Isto porque, segundo a Nova Psicanálise, só há efetivamente *Criação* quando há recurso à passagem por este ponto de **Indiferenciação**. Toda transformação, portanto, supõe o percurso por esse lugar indiferenciante no qual a heterogeneidade se vê neutralizada diante da homogeneidade do Haver (A) e de sua intransponível condição por não apresentar-se “fora” algum disponível neste momento radical de exasperação entre Haver e não-Haver (A/Ã).

Note-se que, dada nossa organização sintomática, nossas identificações, nossas alienações, cultural ou outra, embora a possibilidade de neutralização seja a vocação primordial da espécie, não é tarefa simples fazer operar o Revirão. Neste estudo, a ideia que nos interessa é: a presença da Arte em seu grau máximo só se dá quando há Criação, e não apenas criatividade (que opera as polarizações sem a passagem pela neutralização).

Importante é entender que *há* a **HiperDeterminação** que está situada de fora e determina todo o processo. Ela é este não-Haver que não *há*, mas o qual se pode conjecturar a lógica do desejo, da pulsão de Haver, que sempre requisita seu inverso. Só que há a quebra da simetria entre essas duas disposições. Ao caminharmos em direção ao que foi requisitado, esbarramos no **Impossível Absoluto** – do desejo que não pode ser saciado por completo, pela existência da HiperDeterminação. Desta forma resta o **Impossível Modal**. Este impossível refere-se às disposições que conseguimos realizar, pois são menores do que o não-Haver. São as realizações indisponíveis em dado momento, o que não quer dizer que são impossíveis. “Quando desejamos algo, sua obtenção é sempre frustrante, pois, daqui a pouco queremos novamente ou queremos outra coisa, já que não conseguimos aquilo que realmente queríamos. Se tivéssemos conseguido o não-Haver, tudo pararia”. (MAGNO, 1999, p. 38) A perspectiva é a de que o desejo, desejoso de seu inverso, que não há, assim, sede a um gozo menor. O desejo retorna ou vira outra coisa. Esta é a forma pela qual os humanos traçam suas realizações. É uma espécie inquieta, não se contenta. Se está escuro, inventa a lâmpada; se não pode voar, inventa o avião; e assim por diante. O que chamamos de obras de arte, por exemplo, são as secreções deste processo. Produtos de um mal-estar diante do Haver, sendo estes a forma pela qual o artista da conta de sua existência. “A história da humanidade não é senão a lenta e gradual transformação, pagando preços altíssimos muitas vezes, de impossíveis modais em possibilidades cada vez maiores”. (MAGNO, 1999, p.38)

Diante desta perspectiva, encaminhemos o vetor desejante para a questão Silêncio Absoluto e de sua impossibilidade. É uma epopeia que se estende por séculos, e já sacralizou o silêncio como algo pertencente à natureza em oposição aos ruídos industriais dos seres humanos. Por vezes, os sons foram escolhidos a dedo, como as vibrações de Pitágoras (série harmônica) e a exclusão das demais como não-música. Escalas foram inventadas, sistemas de sons e a noção artificial de silêncio (oposição som/pausas). Houve e ainda há preconceito aos ruídos pela falta de esclarecimento e amplitude de seu uso. Inclusive a matemática foi usada para provar que as periodicidades nas vibrações que produzem o som são música, e sua ausência ruídos/interferências/sons indesejados. Viagem que durou até Cage, que diante do ambiente tecnológico, realizou a empreitada da busca de seu silêncio. Silêncio este, de origem bastante específica, que ao introduzi-lo na música, a alterou por completo. O pressuposto para o resto do desenvolvimento, é que Cage produziu **indiferença** com este silêncio.

Como já foi dito, a Nova Psicanálise propõe um modelo de explicação bastante particular para a Criação. Ato poético, isto é o criar para ela. É a *Função Artista* que se instala como um ato poético a disponibilizar outras formas de ver. O que há nesta perspectiva é o Revirão! Criação se dá mediante a vivência da experiência de neutralidade de forças antes recalcadas. Em Cage encontramos justamente este processo. “Ao contrário de uma arte que enfatiza o “toque” pessoal e as emoções mais profundas do artista, ele tinha em mente uma arte baseada no acaso, na qual tudo era feito no sentido de excluir a personalidade do artista; diferente dos gênios criadores com poucas obras-primas, ele visava a um processo perpétuo de descobrimento artístico na vida cotidiana”. (TOMKINS, 2004, p.453) Quando observamos o trabalho de Cage sob a ótica do Revirão, percebemos o deslocamento de grandes formações culturais, neutralizando a ideia comum de música, que é presa numa tradição. Neste ponto podemos pensar na palavra CAGE, que na língua inglesa tem o sentido de JAULA. Com um sobrenome destes, ele devia entender de fugas. Assim, foi o João da Jaula quem libertou a música para todos os sons, tornando-a disponível para ser articulada como quiser. A proposta aqui é que Cage teve de partir do silêncio para isso.

Mas o que seria esta libertação na obra de Cage? Liberdade aqui se assemelha a noção já construída de ponto Neutro. Só que esta liberdade não é absoluta. O Haver é bastante determinado para que possa existir tal liberdade. O que há é a libertação das disponibilidades que nele já estão. “Assim, toda e qualquer apropriação de sobra, de excesso, todo suposto ato de criação, se dá dentro da ordem dos movimentos das formações, no “interior” do Haver. A sobra – produção, criatividade, etc. –, onde quer que apareça, é ressonância da HiperDeterminação no seio do Haver”. (MAGNO, 2000-01, p.498 – 499)

A liberdade que há, sempre esbarra na LEI do Haver (A→Ã). Só há “liberdade”, e esta, tem de estar entre aspas, pois tem de ocorrer dentro do Haver, que também não possui liberdade: dada a quebra de simetria,

ele nunca poderá não-Haver. Sob a topologia do Revirão, qualquer pulsão de *poiesis* ao lidar com o mal-estar diante do Haver, está hiperdeterminado a nunca atingir o Impossível Absoluto.

A instância criativa, produtiva, é, portanto, do escravo. Ele está de alguma forma determinado, e nesse caso hiperdeterminado, pelo não-Haver. Quando ele é sobredeterminado por algum eco menor do não-Haver, vemos a evidência de que está sobredeterminado, mas, em última instância, qualquer ato de produção e criação é hiperdeterminado. Ou seja, o dono do escravo é o desejo de não-Haver. E quando alguém se apropria desse lugar, vemos um dono presente. Então, muitas vezes pensamos que alguém está movimentado por uma sobredeterminação, mas se não tiver a HiperDeterminação, até como desejo de escapar da sobredeterminação, ele simplesmente é melancólico, e não operário. (MAGNO, 2000-01, p.506)

O ato criativo em seu movimento deseja aquilo que está para fora do percurso da banda de Moebius. Situação impossível de acontecer. Assim toda e qualquer Criação sempre se refere à HiperDeterminação, mas de forma menor, pois somente pode fazê-la de dentro do Haver.

Esquecemo-nos de que com a máquina de Revirão, se pudesse ser instalada em nível computacional, teríamos um computador com a disponibilidade de, ao que quer que se colocasse para ele, poder dizer não apenas não como também enunciar um contrário. Enunciado um contrário, a plenitude plerômica comparece como mera possibilidade. Então, isso já estava lá. Se há Haver, todas as possibilidades já lá estão. Ou seja, a idéia que temos de Criação, compatível com a idéia possível de liberdade, é criação do Novo em que termos? Que novo? Se, por exemplo, tomarmos a teoria do Big Bang e imaginarmos um átimo de explosão, uma inflação repentina na produção de um Universo, aquela fractalidade toda estava lá dentro? Aliás, para quê precisamos responder a isto? Para quê serve isto? É uma besteira, igualzinha à do velho Heidegger: "Por que há o Haver e não antes o não-Haver?" Ora, porque o Haver há e isso não é coisa para se encucar, e sim para se brincar. Portanto, sem a inclusão da HiperDeterminação para além da combinatória, nem talvez na mais refinada tecnologia haveria possibilidade de surgimento de uma Idio-Formação. E mesmo nós outros, supostamente hiperdeterminados, só repetimos besteiras de macaco o dia inteiro. Somos culturalmente animais. (MAGNO, 2000-01, p.54)

O ato criativo, portanto é este instante confuso em que o desejante tenta dar conta de que não há como não-Haver. É uma falta de uma liberdade absoluta, que pode parecer um tanto quanto decepcionante. Mas se prestarmos atenção em toda a história da humanidade, vamos perceber que dá pra fazer bastante coisa. Mas são poucos os que se prontificam a dar conta de que estão em movimento. No âmbito musical percebe-se que o gozo que aconteceu em Cage, realizou o desejo humano que há muito queria disponibilizar os sons as mais variadas articulações. A peça 4'33", de 1952, disponibiliza o fio condutor para entender a neutralidade atingida por Cage. Nela há as fagulhas da indiferença, ou seja, um ponto onde a diferença é nula.

A proposta de Cage foi a de questionar o aprisionamento dado à música ocidental. Havia um consenso do que era a música e de sua apreciação. Os concertos possuíam formatos definidos e o artista num pedestal. Noção transportada mais tarde para os discos. Acima vimos o que Cage pensava a respeito da figura do artista. Há ali a transposição da noção de subjetividade/sujeito para a de agente portador da *Função Artista*. A peça 4'33" porta estas questões, e nos coloca a questão: seria a música uma relação artista/público; mensagem/receptor? Artista é aquele que pensa a obra, ou quem participa da obra no seu ato?

Mas o que foi o 4'33"? Antes vamos entender a estrutura formal da peça. Sua primeira execução foi para piano solo em um teatro. O interprete sentou-se ao piano após os aplausos de entrada no palco e, permaneceu por quatro minutos e trinta e três segundos sem executar uma só nota. A partitura contém três movimentos, assim como a estrutura formal de um concerto para instrumento solo. Forma consagrada no período barroco,

nos concertos para violino principalmente. Muitos chamam este ato poético de *silent music*. A controvérsia começa aqui e a busca pela produção de indiferença em Cage também. Há sim silêncio na peça, mas não é uma peça de silêncio. É neste silêncio que Cage obteve sua libertação, sua neutralidade, sua indiferença. O silêncio da peça é pro-tese, ele é artificial, já que não há como havê-lo. Durante quatro minutos e trinta e três segundos as fronteiras A MÚSICA e os OUTROS SONS foram desfeitas, Cage passou a ser agente ao invés de artista, e, o interprete ao piano era só mais uma pessoa que respirava dentre todas as que estavam no teatro e fora dele. O Silêncio havia sido preenchido e um silêncio modal construído.

From Rhode Island I went on to Cambridge and in the anechoic chamber at Harvard University heard that silence was not the absence of sound but was the unintended operation of my nervous system and the circulation of my blood. It was this experience and the white paintings of Rauschenberg that led me to compose 4'33", which I had described in a lecture at Vassar College some years before when I was in the flush of my studies with Suzuki (*A Composer's Confessions*, 1948), my silent piece. (CAGE, 1989)

O que Cage fez foi muito mais do que introduzir o ruído na música. O ruído passa a ser parte da música, assim como todo o resto. Ele introduziu um silêncio que não existia. A música, anteriormente, era a constante oposição daquilo que era considerado som do não som. Por consequência, passava a ser uma sucessão de notas musicais determinada pelo artista, expressando sua subjetividade com início, meio e fim. Mas na câmara anecóica, Cage, percebeu que nunca poderia silenciar as vibrações ao seu redor. Entretanto, algo sublime aconteceu. Houve a emersão do entendimento de que há um silêncio original onde todos os sons se inscrevem.

A conclusão do 4'33' é a seguinte: se há **Som**, não há como haver **Silêncio**. Cage foi um poeta nesta matéria. A partir desta experiência, ele difundiu seu achado nas suas músicas e nos versos de seus poemas e escritos. Assim, o silêncio, enquanto aniquilação total do som é algo impossível. Sua obtenção contraria a LEI do Haver. Desejar o Silêncio Absoluto é uma requisição da ordem do não-Haver, restando apenas modos de se falar sobre ele. Como o silêncio modal em 4'33".

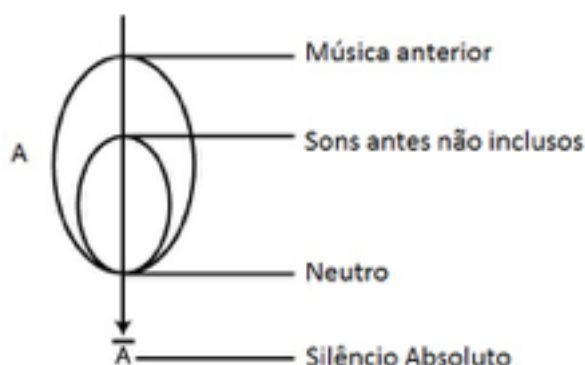
Ao introduzir um modo de se falar sobre o silêncio com a peça 4'33" e, sobretudo mais tarde em suas exposições em *Silence*, Cage, apontou para o vetor em direção a um Silêncio Absoluto, mas, ante a impossibilidade de encontrá-lo – pois ele não-Há -, o que se anula é a fronteira entre som e ruído. Ambos se indiferenciam no Ponto de Criação a partir do qual Cage é remetido à possibilidade de todos os sons. Referindo-se a este Ponto de Criação, é nele que encontramos o Silêncio, este com letra maiúscula. É um silêncio protético que se refere à Hiper-Determinação. Ele não se relaciona com a noção assimétrica de Som/Silêncio Absoluto. Este Silêncio é um estado de espírito que o criador tem de habitar no percurso do Revirão para obter a experiência necessária de Criação.

Segundo o aparelho que aqui está constituído por nós, você faz referências, você se refere à HiperDeterminação porque a experimentou, porque sacou que ela pode funcionar no mundo. Você pontilhistamente viaja ao Cais Absoluto. Lá não se pode ficar a não ser em absoluto silêncio e não se tratar de mais nada. Imediatamente, você retorna. E retorna para chafurdar de novo na lama das formações, só que com a rememoração de suspensão dessa significação e desses valores, mas retorna a esses valores. (MAGNO, 2000-01, p.190)

O que está sendo dito é que Cage ancorou por um instante neste Cais Absoluto, que é inundado de Silêncio. Como o não-Haver não há, este é o ponto máximo de aproximação que se pode ter a ele. O lugar onde há a neutralização das diferenças do Haver. Neste ponto, somos remetidos, revirados novamente ao Haver, mas agora com essa experiência de indiferenciação registrada. É neste ponto indiferenciado e indiferenciante, diante da impossibilidade de haver o Silêncio Absoluto, que abre-se a Música Absoluta e a possibilidade da Criação na produção de próteses antes indisponíveis. A Nova Psicanálise propõe a seguinte fórmula para as criações dentro do Haver: $\frac{tese \times anti-tese}{ek-tese} = pro - tese$. A parte superior da equação (tese x anti-tese), são as formações do

Haver polarizadas (+/-). A ek-tese é a HiperDetrminação, ou seja, aquilo que não-Há. O Impossível Absoluto que é requisitado a todo instante, como agente que determina o processo. O resultado é esta quebra de simetria representada pela barra divisória, à concessão que o desejo tem de fazer diante da impossibilidade, restando a Criação que é a pro-tese. Neste sentido, pro-tese é algo anterior a toda oposição existente no Haver. A Criação é a possibilidade de indiferenciar as oposições e produzir possibilidades dentro do Haver, dando conta do mal-estar, da angústia da quebra de simetria. Na música a indiferença que ocorreu foi a tentativa de morar no Silêncio Absoluto, onde Cage foi expulso, mas percebeu A Música do Haver. É a música em que todos os sons são iguais e usados da mesma forma. A organização é sem hierarquia e a aleatoriedade sua razão.

Mediante o entendimento deste Ponto de Criação é possível traçar sob a topologia da Banda de Moebius o percurso realizado. Lembrando sempre que tal conceito trabalha como um aparelho metafórico, expandindo a compreensão do que está sendo proposto. A este percurso será estipulado valores inicialmente polarizados até atingir o ponto de neutralidade. Os valores estipulados são demarcações relativas para obter o raciocínio amplo da questão. Deve-se ter em mente que as formações culturais não possuem fronteiras delimitadas. Cada ponto da polarização refere-se a um momento na cultura, que foi construído pela articulação de diversas formas de Haver. A polarização é de ordem recalcante e a neutralidade da possibilidade de ultrapassagem. A intenção é apresentar o aparelho do Revirão operando as forças até aqui discutidas. Abaixo segue o movimento por completo, que será desmembrado para facilitar o entendimento.



Neste gráfico está a operação atribuída a Cage. Como já foi dito, Cage, não é um compositor do ruído. O ruído está em sua obra pelo simples fato de que existe ruído. Querendo ou não ele invade a obra estabelecida durante a execução, pela inserção da concepção do silêncio original no âmbito da música. O método de Cage em si é o da aleatoriedade.

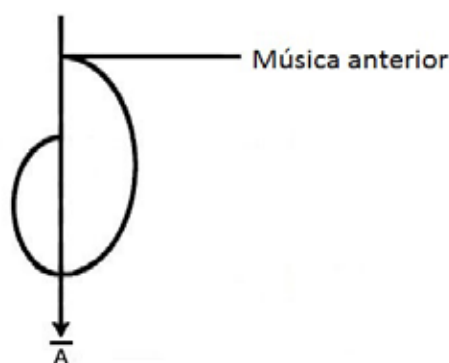
And what is the purpose of writting music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. Or the answer must take the form of paradox: A purposeful purposelessness or a purposeless play. This play, however, is na affirmation of life – not na attempt to bring order out of chãos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excelente once one gets one's mind and one's desires out its way and lets it act of its own accord. (CAGE, 1961, p.12)

Quando ele fala em “*writting*” ele se refere ao ato de se fazer música e não da música escrita, o que pode aludir às antigas formas de registro. Formas ainda válidas que hoje se inserem numa perspectiva maior. Na passagem acima, ele destaca a aleatoriedade pela qual os sons existem e, o artista como o portador da possibilidade de articular como um paradoxo (do proposito despropositado ou do proposito como brincadeira).

Esta é sua noção de música. Desta forma, vamos dizer que há dois Cages. Um pensador e o outro compositor. O pensador está no sentido ocidental dado à palavra - daquele que move o conhecimento. Já o compositor pratica o pensamento. Cage é um dos poucos músicos do século XX que compreende a necessidade de compor seu pensar em sons e em textos metodológicos. Até mesmo em prosa e poesia. Talvez pela sensibilidade de notar a necessidade de explicar a nova forma auditiva que surgia. Audição que ainda está em formação. Já que é assim, neste momento concentremo-nos no pensador, sobretudo o da obra *Silence* de 1961.

Já na primeira linha encontra-se a frase que dá a pista: *"Wherever we are, what we hear is mostly noise"*. (CAGE, 1961, p.3) (*Onde quer que estejamos o que ouvimos são principalmente ruídos*). A frase introduziu outra ordem ao discurso vigente. Cage tem o cuidado de distinguir os elementos que já existiam na música e os que passaram a existir, sobretudo na perspectiva tecnológica da época. Seu discurso quando observado pela ótica do revirão permite perceber que a visão de Cage vai além da inclusão de novos elementos de ordem tecnológica. Além da inclusão ele aponta em direção à quebra de qualquer diferença que ordene a música. Para ele há somente uma música, que engloba as antigas praticas e as novas.

Sempre existiu a percepção do ruído. Intui-se, por exemplo, que a música do ser primitivo era ruidosa. O uso da palavra ruído ainda persiste porque temos de fazer a distinção entre a origem dos sons, pois estamos dentro de uma cultura. Ao contrário do ser humano primitivo, que percebia os sons como algo disponível a seu aparelho auditivo, e assim os imitava. Foi o início da seleção do artifício espontâneo sob o regime primário, no caso, o uso da voz e do corpo como forma percussiva. O passo seguinte foi o recalque destas informações num nível secundário, ao retirar os sons desta relação direta espontâneo/primário, artificializando-os em algum uso propositado. Desde então, forma-se a cultura musical, restringindo-a a alguns sons. As viradas expostas ao longo do texto apresentaram justamente o desenrolar desta história, até a geração de Cage.

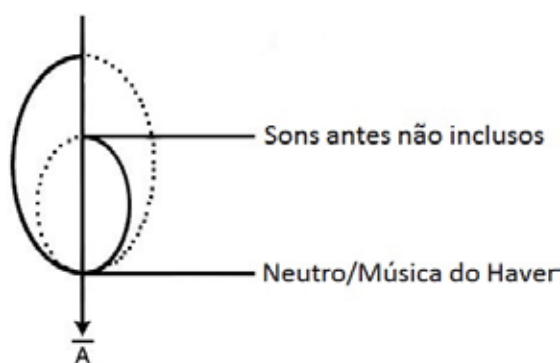


Podemos decompor a ideia da figura original nesta primeira virada. Quando Cage falou que a palavra MÚSICA era destinada aos instrumentos dos séculos XVIII e XIX, podemos agora considerá-la como um ponto (+). A música destes séculos reúne a tradição que se formou desde que o ser humano começou a sequenciar e a reger os sons. Entretanto, desde Wagner e sua obra de arte total o lado oposto da vetorização apontada vem sendo exposta. Wagner destronou o centro tonal em suas transições de um Leitmotiv para o outro. O expressionismo musical alemão cuidou de estilizar o tonalismo. Em Luigi Russolo (1885 – 1947), já há a fala do ruído, mas ainda na forma *hard* do século XIX, ligado às próteses mecânicas. Aton von Webern (1883 – 1945) tratou o som de forma atômica, relativizando-os, ao lidar com informações binárias. Cage pode aprisionar os sons e modificá-los tecnicamente. Até aí, Cage, não fez grande coisa, outros também gravaram sons e fizeram livre uso destes a partir das tecnologias. A diferença do percurso de Cage está na busca pelo silêncio.

É diante da experiência de Silêncio que surge o silêncio modal e a disponibilização da última grande matriz operante. Cage não era um analfabeto musical. Ele sabia o que era música, a música do ponto (+). Seu percurso acadêmico apesar de pouco ortodoxo prova isso. Conheceu grandes mestres e conviveu com grandes alunos, em sua autobiografia ele relata, por exemplo, a experiência com Schoenberg.

When I asked Schoenberg to teach me, he said, "You probably can't afford my price." I said, "Don't mention it; I don't have any money." He said, "Will you devote your life to music?" This time I said "Yes." He said he would teach me free of charge. I gave up painting and concentrated on music. After two years it became clear to both of us that I had no feeling for harmony. For Schoenberg, harmony was not just coloristic: it was structural. It was the means one used to distinguish one part of a composition from another. Therefore he said I'd never be able to write music. "Why not?" "You'll come to a wall and won't be able to get through." "Then I'll spend my life knocking my head against that wall".

Entretanto, sua direção foi outra. Schoenberg abriu as portas para que as perspectivas modernas da música fossem ampliadas. Mas Cage teve problemas com a forma estruturada dos sons que o mestre alemão ainda era devedor. Suas ambições foram outras. A proposta de Cage sobre o silêncio somente maturou em 1952. Schoenberg veio a falecer em 1951. Mas ele também não era tolo, só não viveu o bastante para o que viria. O que este episódio nos mostra é a crescente tensão que se firmava entre passado e futuro. Situação que não deve ser vista de modo pejorativo, mas mostra o limiar de uma fronteira que havia caído. Era necessário um modo de compreender. Podemos traduzir o encontro acima como o velho Schoenberg admitindo sua velhice e dizendo que seus passos foram até ali. Só faltou ele dizer: dai pra frente é com você – Cage - se vira! Se Schoenberg havia compreendido os sons do passado de forma planejada mediante a noção de serialismo, as próteses comunicacionais dos anos 1940-50 fizeram o mesmo com o resto dos sons. A ideia de SOM passa a ser mais ampla ao incluir qualquer vibração que exista. Não há mais a necessidade no nível cultural de distinguir os sons periódicos dos não periódicos. Pode-se dizer que estamos fazendo as operações acústicas do ser primitivo, mas por vias secundárias. O som no seu entendimento atual é o retorno de todas as formações recalçadas, dotadas desta neutralidade anunciada. O trabalho que é feito atualmente, é o de dar conta destas formações emergentes.



Seguiu-se então o impulso para que tudo pudesse revirar, dar a meia volta que faltava, além do percurso que restava. Schoenberg, quando falou do muro, falava da possibilidade de entender a angústia de viver, através do fazer musical. Se Cage não se adaptava as regras harmônicas que existiam, que ele fizesse as regras que dessem conta do que ele queria. De tanto bater a cabeça no muro, hoje podemos dizer que ele arrumou uma forma de pulá-lo. Do outro lado havia outra maneira de ver as coisas. Um modo único em que todas as possibilidades podem ser inscritas a partir da noção de indiferença.

No gráfico acima está à outra meia volta. Ele apresenta a percepção de todos os outros sons que faziam oposição à música dos séculos XVIII e XIX. Na parte inferior há o ponto de neutralização. Repetindo, por ter passado pela experiência de a neutralidade, Cage pôde incluir um silêncio modal, que não é a simples ausência de som, mas algo como uma folha em branco na qual qualquer coisa pode ser inscrita. São, portanto, disponibilidades. No gráfico primeiro não foi incluído o termo Música do Haver. Mas após o entendimento da questão é isso o que passa a existir; as disponibilidades a partir deste neutro (o ponto de Criação). Assim como o urinol,

que é originalmente receptor, mas que, com Duchamp, torna-se fonte e inunda as artes visuais trazendo novas possibilidades plásticas-sensoriais; em Cage, a escuta existente é neutralizada, o silêncio modalizado e é possível um novo ouvido para escutar o Haver.

O 4'33" é a concepção artística no empuxo da pulsão que requisita o Impossível Absoluto, mas tem que ceder ao desejo menor. Quando Cage requisita o Silêncio Absoluto e faz o movimento na tentativa de vivenciá-lo de forma *hard*, ou seja, como experiência física dentro da câmara anecóica, ele prova que não há como obtê-lo. No fundo, já devia saber disso antes de adentrar o suposto quarto do silêncio. O silêncio *não obtido* não paralisa, mas traz a possibilidade de ultrapassagem a outra perspectiva, a de ouvir a Música do Haver. Após ouvi-la, há chance para a perspectiva que vivenciamos atualmente. A partir deste ponto de Criação, esta perspectiva implica a neutralização das forças musicais do passado e, por vias tecnológicas, disponibiliza para todos os sons.

Isso é o que há a fazer. O âmbito da arte explicita-se como aquele das articulações, dos artifícios e do artificialismo. O que há atualmente é, pois, o vigor de uma *Artificialidade Total*: ART. Então, vamos articular! Foi em Cage que se deu uma importante passagem, ao transformar a história do ouvir. Antes, ouvíamos a música recalcante de inúmeros sons. Era a música de uma cultura devedora do naturalismo (do qual buscava se distanciar), do humanismo, do iluminismo, do positivismo e outros ismos que buscava implantar. Com Cage, podemos voltar a ouvir os sons, agora tecnologicamente processados. Os conteúdos com que estes sons se expressarão serão os de cada momento. Artistas e ouvintes, todos disponíveis ao que esteja disponível.

Referências

CAGE, John. [1961] **Silence**. Wesleyan University Press of New England: Hannover, 1973.

_____. **X: Writings '79 – '82**. Wesleyan University Press of New England: Hannover, 1983.

_____. [1989] **An Autobiographical Statement**. Escrito para a Inamori Foundation e deixado em Kyoto em novembro de 1986. Publicado pela primeira vez pela Southern Methodist University em 1990. Impresso pela primeira vez na *Southwest Review* 76, p 59 – 76, 1991. Publicado online em: http://johncage.org/autobiographical_statement.html. Acessado em: 19/11/2015.

COSTA, Mario. **O sublime Tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.

CROSS, Lowell. **Reunion**: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess. MIT PRESS, *Leonardo Music Journal* Vol.9, Pages 35-42, 1999.

FREUD, Sigmund. [1930] **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics / Cia. das Letras, 2011.

_____. [1923] O ego e o id. In: **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MAGNO, MD. [2000/1] **Revirão 2000/2001**: "Arte da Fuga"; Clínica da Razão Prática. Rio de Janeiro: Novamente, 2003.

_____. [1999] **A psicanálise, novamente**: um pensamento para o Século II da era freudiana: conferências introdutórias à Nova Psicanálise. 2ª ed. Rio de Janeiro: Novamente, 2008.

_____. [1998] **Introdução à transformática**. Rio de Janeiro: Novamente, 2004.

_____. [1982] **A Música**. Rio de Janeiro: Aoutra, 1986.

MAGNO, MD; MEDEIROS, Nelma. **Razão de um Percorso**. Rio de Janeiro: Novamente, 2015.

SILVEIRA JR., Potiguara Mendes da. **Artificialismo total**. Ensaios de Transformática. Comunicação e psicanálise. Rio de Janeiro: NovaMente, 2006.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

/// GT ESTUDOS INTERMÍDIA E MULTIMÍDIA

DATA: 27 DE NOVEMBRO DE 2015

COORDENAÇÃO: ROBERT ANTHONY DO AMARAL OLIVEIRA (UFJF)



Leminski e Pires: haicais fotográficos de Quarenta Clics em Curitiba

Ana Luiza Fernandes¹

João Queiroz²

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Quarenta Clics em Curitiba é um importante fotolivro de literatura brasileira. Na diversificada produção de Paulo Leminski, considerado um dos mais importantes escritores brasileiros da segunda metade do século XX, trata-se de seu único exemplo de fotolivro. A obra colaborativa, praticamente desconhecida pela crítica e historiografia, apresenta quarenta fotos de Pires “combinadas” a quarenta poemas de Leminski, podendo ser considerada um caso prototípico de intermedialidade, devido a relação entre ao menos duas mídias distintas. Isto significa afirmar que, ao menos intuitivamente, fotografia e poesia verbal são interpretados, folha a folha, como estando em uma relação de “complementariedade”, ao ponto de ambas não poderem ser interpretadas como independentes. A estrutura de folhas soltas, sem numeração, “recria” no leitor a própria procrastinação por ruas sem endereço, numa imersão em acontecimentos triviais. Os poemas, denominados haicais - gênero poético aprendido com Bashô, mestre da sucinta poesia japonesa - e as fotografias, relacionados, capturam o instante percebido, coloquial, livre, desimpedido. Quarenta Clics representa, portanto, o trajeto des-hierarquizado pela cidade de Curitiba. A questão consequente que deve ser abordada é, como descrever a relação foto-poema? Que aparato teórico e conceitual deve ser utilizado para descrever tais relações? Utilizando os estudos de intermedialidade, apresentamos este complexo fenômeno e analisamos brevemente algumas de suas folhas.

Palavras-chave: Fotolivro de literatura; Intermedialidade; Quarenta Clics em Curitiba; Haicai; Fotografia.

Um poeta Maior curitibano, louco para botar seu bloco na rua, apenas com uma hermética obra na praça por ele próprio editada (Catatau - 1974). Um famoso fotógrafo do eixo Rio/São Paulo - Jornal do Brasil, Manchete, etc - vindo morar em Curitiba, por obra do destino. Um editor/em projeto, louco pela obra dos amigos tresloucados, que se propõe a divulgá-los, a qualquer custo. (Garcêz Mello in Leminski, 1990).

Introdução

Quarenta Clics em Curitiba é um fotolivro constituído por quarenta fotos P&B, de Jack Pires, “combinadas” a quarenta poemas de Paulo Leminski, dispostos em folhas soltas de idênticas dimensões (24cm x 24cm). Trata-se de uma rara, quase sem precedentes, obra colaborativa de fotolivro de literatura brasileira. Na diversificada

1. Ana Luiza Fernandes é graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora, e cursa atualmente o Mestrado em Estética, Redes e Linguagens pela mesma instituição. Endereço eletrônico: analuizadagama@gmail.com.

2. João Queiroz é professor do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. É membro diretor da Associação Internacional de Semiótica Cognitiva (IACS), membro do Linnaeus University Centre for Intermedial and Multimodal Studies e membro do Grupo de Pesquisa em Cognição Artificial (UEFS, Brasil). Endereço eletrônico: queirozj@gmail.com.

produção de Leminski, considerado um dos mais importantes escritores brasileiros da segunda metade do século XX, trata-se de seu único exemplo de fotolivro. Publicado em 1976, é um complexo fenômeno intermidiático em que ao menos dois sistemas ou processos de linguagem (poesia verbal e fotografia) são interpretados como estando em uma relação de “acoplamento”. Isto significa afirmar que, ao menos intuitivamente, fotografia e poesia verbal são interpretados, lâmina a lâmina, como estando em uma relação de “complementariedade”, ao ponto de ambas não poderem ser interpretadas como fenômenos independentes.

Os experimentos intermidiáticos de Leminski e Pires, a relação entre os procedimentos verbais aprendidos com Matsuo Bashô³ — que envolve a compressão do instante temporal percebido, e materializado na justaposição (paratática ou coordenada) de estruturas verbais — combinado à captura fotográfica do instante, em Curitiba, fazem de *Quarenta Clics* um dos mais surpreendentes exemplos da história do fotolivro de literatura no Brasil. O fotolivro materializa o próprio princípio do haikai, o que é aparentemente insignificante, a experiência imediata, a brevidade, o aqui-e-agora. Os haicais de Leminski encontram similitude e vínculo nas fotos de Pires. Este atributo aparece sob diversas formas, com ênfase em analogias estruturais entre os dois sistemas (e.g., distribuição rítmica de diversos componentes, sonoros e gráficos; balanço sintático entre paralelismos visuais e verbais), interpretativas (e.g., metáforas direta e indireta) e qualitativas (e.g., propriedades superficiais como padrões sonoros e reflectâncias locais na imagem fotográfica). Os haicais e as fotografias, relacionados, capturam este instante, “coloquial, livre e desimpedido”, como afirma Octavio Paz, sobre a poesia de Matsuo Bashô (PAZ, 1976, p.159). É quase certo que ambos, foto-poemas, quando combinados, permitem-nos fazer novas conjecturas sobre a cidade, conjecturas que não seríamos capazes de fazer antes de suas combinações.

Em termos metodológicos, há ao menos um grande domínio especializado para abordagem de *Quarenta Clics*, e dedicaremos a ele um desenvolvimento introdutório: estudos de intermedialidade (*intermedial studies*). Como o propósito deste trabalho é apresentar *Quarenta Clics em Curitiba* como um fenômeno de intermedialidade, e como um importante caso de fotolivro de literatura brasileira, passamos a uma apresentação histórica sumária de fotolivros, para em seguida introduzir os componentes-chave da obra de Leminski, e sua adequação ao *Quarenta Clics*. Terminamos dedicando alguns parágrafos a análise de certos foto-poemas do fotolivro.

Intermedialidade e Fotolivro

Intermedialidade é um termo que define fenômenos em que duas ou mais mídias⁴/artes se relacionam. Muitos autores definem intermedialidade como “cruzamento de fronteiras midiáticas” (RAJEWSKY, 2005, p.44; 2012, p.52) e “relações intermodais nas mídias” (ELLESTRÖM, 2010, p.37). Relações intermidiáticas são descritas como fenômenos de interação entre mídias (RAJEWSKY, 2005, 2012; CLÜVER, 2006, 2011; MÜLLER, 2010, 2012; WOLF, 2002; ELLESTRÖM, 2010). Intermedialidade é, nesse sentido, como define Moser, “toda relação entre mídias/artes” (MOSER, 2006) ou ainda, relações que ocorrem entre sistemas fluidos, como “fusão e interação de processos e procedimentos midiáticos distintos” (MÜLLER, 1998, p.38). Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, ‘intermedialidade’ é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico” (RAJEWSKY, 2012, p.52) e, conforme Wolf, “capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999, p.40-41).

É uma área de estudo especialmente importante para o entendimento dos elementos — poesia verbal e imagem fotográfica — que compõe o fotolivro de literatura *Quarenta Clics em Curitiba*. No *Quarenta Clics*, os foto-poemas são processos gerados a partir de relações entre imagens fotográficas, poesia verbal — e propriedades relevantes da página, como fonte tipográfica, distribuição dos espaços gráficos vazios, margens, sangrias. Isolada, a imagem fotográfica é parte de um processo muito distinto. Como uma importante premissa, as relações entre poesia verbal e fotografia ocorrem numa relação de complementariedade.

3. Matsuo Bashô nasceu em 1644 na província de Iga e faleceu em Osaka em 1694. Foi o poeta mais famoso do período Edo no Japão. É reconhecido como o mestre da sucinta forma haikai de escrever poesia (LEMINSKI, 1983).

4. O leitor deve atentar para um problema metodológico que não vamos enfrentar diretamente neste trabalho: a definição de *mídia*. Para acessar uma bibliografia extensa sobre este problema, ver Clüver (2006, 2011), Elleström (2010) e Müller (2012).

Conforme afirma Clüver (2011, p.15), os estudos de intermedialidade (*intermedial studies*) investigam relações entre “textos” individuais e específicos, denominados por Rajewsky (2012, p.56) de “combinações midiáticas”. A qualidade desta categoria “é determinada pela constelação midiática, ou seja, o resultado ou o próprio processo de combinação de ao menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação. Ex: ópera, filmes, teatro, instalações, HQ (RAJEWSKY, 2012, p.48-49).

Essas combinações, para Clüver (2011, p.15), podem ocorrer de três maneiras distintas: “textos multimídias, que combinam ‘textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes’, textos mixmídias, que ‘contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto’” (CLÜVER, 2011, p.15) e textos intermídia ou intersemióticos, que “recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou verbais, musicais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLUVER, 2006, p.20).

Quarenta Clics em Curitiba pode ser caracterizado, portanto, como (i) um caso de “combinação midiática”, porque há ao menos duas mídias relacionadas (fotografia e poesia verbal) e, entre duas das três classes de combinação propostas por Clüver; (ii) como um caso multimídia porque ambas (fotografia e poesia verbal) são “coerentes” quando interpretadas isoladamente, e (iii) como um caso “mixmídia”, porque, ao mesmo tempo, perdem “coerência” se analisados dissociados⁵. Ele não pode ser classificado como um caso de texto “intermídia” uma vez que a mídia foto e a mídia poema podem ser abordadas separadamente.

Paulo Leminski e o quase-haikai

Poema de origem japonesa (PAZ, 1976; LEMINSKI 1983; FRANCHETTI, 2008; GUTILLA, 2009), o *haikai* desce de um processo de adaptação cultural milenar — é a soma da escrita importada da China e assumida como própria pelo povo japonês, à língua genuinamente japonesa, um misto bem sucedido que resultou numa vasta produção poética criativa. Considerado o “poeta da síntese” (BONVICINO, 1989), Paulo Leminski é apresentado como um:

Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô”, escreveu Haroldo de Campos apresentando seu discípulo. Segundo Caetano Veloso, “Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik”. Para Augusto de Campos “foi o maior poeta brasileiro de sua geração”. Em versos se auto-definiu: o Paulo Leminski/ é um cachorro louco/ que deve ser morto/ a pau e pedra/ a fogo e a pique/ senão é bem capaz/ o filhodaputa/ de fazer chover/ em nosso piquenique. Samurai futurista, pensador selvagem, agitador intelectual, meio polaco e meio caboclo, provinciano e universal, Paulo Leminski foi uma inesquecível tempestade na cena cultural brasileira, antes de morrer aos 44 anos, em 1989, no auge do sucesso, como um mito (VAZ, 2001, Contracapa).

Leminski encontra no haikai a principal moldura estético-filosófica para as suas criações: o “investimento no coloquial, no espontâneo, no improvisado, o aproveitamento mais direto dos conteúdos da própria existência individual como matéria de poesia” (SANDMANN, 1999, p.123).

Principal representante da poesia japonesa em língua portuguesa, ele relaciona sua poética à forma nipônica de maneira singular, o haikai é compreendido como uma experiência de simplicidade sensorial. O haikai funciona para Leminski, segundo Campos (1972, p.65), como “uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”. Trata-se de uma poesia com forma breve, conteúdo variado, rarefeito, sucinto e altamente tensionado, “uma representação gráfica de ideias de grande enxutez” (CAMPOS, 1972, p.63).

5. Outro problema está relacionado à definição de “coerência” da interpretação, que também não poderemos detalhar tecnicamente, dada a enorme divergência encontrada entre os comentadores (ex. ver CLÜVER, 2006, p.19).

Leminski, que utiliza elementos básicos da técnica do poeta japonês Bashô, “parte de um cenário geral para um cenário particular, sugerindo sempre uma ação que acontece no presente — o retrato de um momento de êxtase, como uma pintura de imagens” (KANEIYA, 2008). Desse modo, o primeiro verso do haikai diz respeito, em termos muito gerais, e de uma forma que não é rigorosamente normativa, a “uma circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana, normalmente, uma alusão à estação do ano, presente em todo haikai” (LEMINSKI, 1983, p.44). No segundo verso, expressa-se “a ocorrência do evento, o acaso da acontecência, a mudança, a variante, o acidente casual” (LEMINSKI, 1983, p.45). Por fim, a terceira linha, “o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento” (LEMINSKI, 1983, p.45).

Para Paz, o poema japonês “divide-se em duas partes: uma de condição geral e da ubiquação temporal ou espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou um rochedo, a lua, um rouxinol); a outra relampagueante, deve conter um elemento ativo. Uma é descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas” (PAZ, 1976, p.163).

Do ponto de vista da metrificação e da estruturação, Haroldo de Campos (CAMPOS, 1972, p.66) afirma que “o haikai é escrito numa única linha vertical, o que torna arbitraria a disposição ocidental corriqueira em tercetos, e legitima outros arranjos espaciais mais conforme a arquitetura da peça”. O haikai é, nesse sentido, uma “iluminação poética” (SOUSA, 2007, p.12), uma recriação textual de grande enxutez de um acontecimento corriqueiro, carregado de significação. Para Nakaema (2011, p.255),

diferentemente do haikai japonês da Escola de Bashô, o de Paulo Leminski possui forma breve não necessariamente correspondente a dezessete sílabas. Assim, quanto ao plano da expressão, há haikais de Leminski que possuem mais de três versos e versos com número de sílabas poéticas variadas. É possível também encontrar poemas com rimas, aliterações, assonâncias, entre outros recursos poéticos, bem como a presença de títulos. Com relação ao plano da expressão, nem sempre há nos poemas de Leminski o termo sazonal *kigô*⁶ ou o ideal zen budista de iluminação.

Quarenta Clics em Curitiba integra intermidiaticamente a objetiva portátil dos haikais de Leminski aos instantâneos fotográficos de Pires.

Quarenta Clics em Curitiba — haikais intermediáticos

Quarenta Clics, publicado um ano depois da prosa experimental *Catatau*⁷, contém quarenta foto-poemas, em folhas soltas. Dispostos em dois formatos diferentes, trinta das folhas têm seus poemas posicionados na horizontal, na parte superior da lâmina, enquanto dez folhas têm seus poemas em posição vertical, alinhados à direita da lâmina. A arquitetura do livro-caixa, sua estrutura de folhas sem numeração, impede o observador de qualquer tentativa de sequencializar a leitura, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento pela cidade. Impedido de criar focos de atenção privilegiados, ou sequências capazes de sugerir estruturas narrativas, o fotolivro “recria” no leitor a sensação de procrastinar pela cidade, imerso em acontecimentos sutis que só um olhar atento é capaz de capturar. Feito de cenas cotidianas de Curitiba, *Quarenta Clics* “recria”, através da combinação de poemas e fotografias, o deslocamento descentralizado pelas ruas da cidade.

Há, nas fotografias de Pires, um inconfundível tom de coloquialidade, registros de pessoas que executam atividades triviais na paisagem local. As fotos em preto e branco, seus jogos de sombras e planos, não permitem inferir o momento de cada instante, nem há indicações de uma ordem determinada de acontecimentos.

6. Tema da estação, em japonês, *kigô*, é tudo que faz referência ao tema das estações do ano. Estações do ano: outono, primavera, verão, inverno, e tudo o que puder ser relacionado. Ex: folhas, chuva, neve, frio.

7. *Catatau*, obra publicada em 1975, depois de oito anos de elaboração, é considerada uma das prosas mais criativas pós-Guimarães Rosa, pós-*Galáxias* de Haroldo de Campos. No *Catatau*, como em *Galáxias*, a linguagem é experimentada em seus limites extremos.

Nos poemas de Leminski, há uma grande variedade de estruturas. Para Franchetti (2008, p.266), o haicai “ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e palavras”. No *Quarenta Clics*, os poemas são feitos, quase em sua totalidade, com o acentuado tom de coloquialidade observado nas fotos, podendo ser diretamente comparados às cenas, e/ou às capturas de cenas, em instantâneos cuja trivialidade assemelha-se aos instantes fotografados.

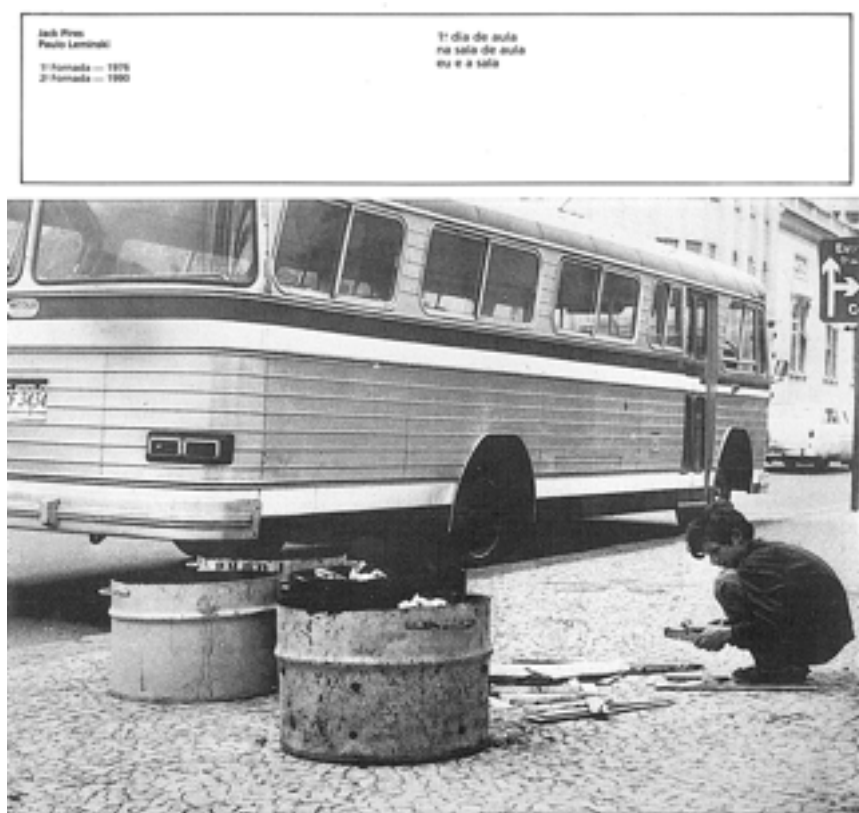
Sobre a relação entre fotos e poemas, ela baseia-se em várias formas de analogia, e distribuem-se entre similitudes (e contrastes) superficiais, estruturais, interpretativas, metafóricas. Isto significa que os elementos do cenário fotografado por Pires e a poesia de Leminski estão de tal forma relacionados, que a palavra, e diversas propriedades paralinguísticas, influenciam e são influenciadas pela fotografia em diversos níveis de organização (semântico, rítmico, etc). Vejamos alguns exemplos:



Domingo / Canto dos passarinhos / Doce que dá para por no café
Figura 1: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

A foto é uma imagem capturada sob a lei dos terços, equilibrando manchas claras e escuras no espaço fotográfico: uma mulher sentada num banco de praça, apoiando seus braços sobre sacolas de supermercado. O poema, um dos mais precisos exemplos de distribuição entre os versos do terceto, é um haicai japonês em termos estruturais, tendo o “kigô” bem demarcado: *canto dos passarinhos*, além do tema tipicamente haicaístico, o cotidiano. É claramente percebida a distribuição proposta por Leminski: na primeira linha a condição geral; a segunda, a ocorrência; a terceira, a surpresa, ou quebra da expectativa. Segundo Paz, vemos as duas primeiras linhas enunciativas, e a terceira linha inesperada, ativa. Quanto as marcações internas, observamos um interessante jogo sonoro em /domingo/doce/ e /canto/café/.

Neste foto-poema, a composição imagética textual materializada na lâmina “recria” o instante percebido pelo fotógrafo e pelo poeta. O haicai e a foto capturam o instante, e ambos parecem funcionar como legenda um do outro. Foto e poema somam-se e transformam-se, dando margem para outras interpretações, e conjecturas, ao mesmo tempo que relatam o instante que é único, imutável.



1º dia de aula / na sala de aula / eu e a sala
Figura 2: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

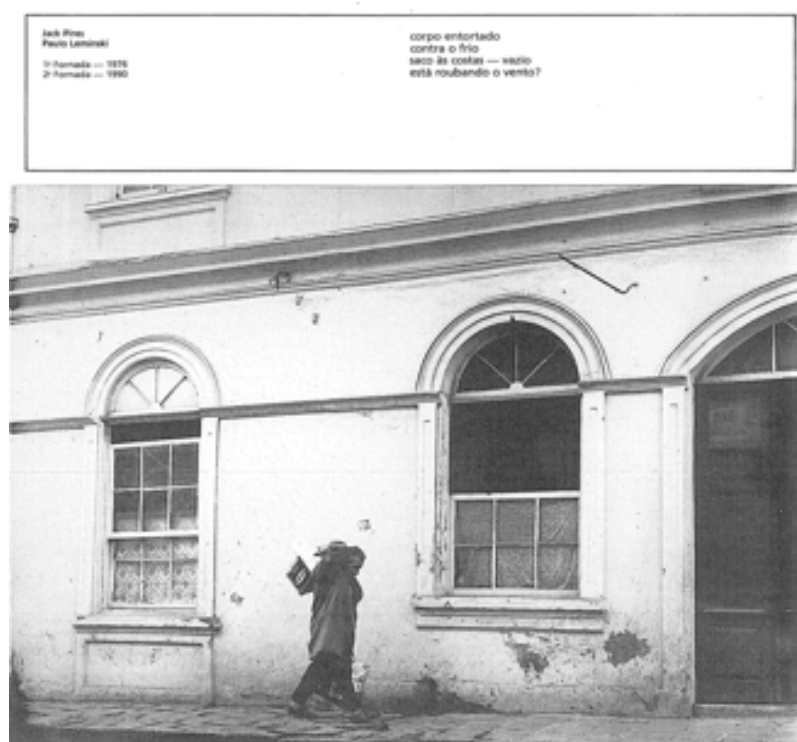
Fotografia elaborada com elementos quase simétricos no primeiro plano, três componentes de pesos e texturas similares se equilibram na imagem. No segundo plano, linhas diagonais de espessuras diferentes dão certa profundidade à fotografia — uma criança de cócoras mexe em pedaços de madeiras extraídos das duas lixeiras ao seu lado. Terceto elaborado com palavras repetidas vezes entre as linhas, /aula/sala/, o que sugere uma leitura rítmica regular. Na primeira linha, apresenta-se a condição geral, que forçosamente faz alusão ao kigô, visto que as aulas iniciam-se em fevereiro ou março, dando a marcação do tempo ou estação do ano, o verão. A segunda linha, o evento, o local onde reside o acontecimento ou o próprio acontecimento em si, “na sala de aula”. A terceira linha é o resultado do encontro das duas primeiras, uma surpresa inesperada — “eu e a sala”. De acordo com Paz, as duas primeiras linhas são enunciativas, explanatórias, e a terceira, ativa, narrando a surpresa e a quebra de expectativa em relação às duas linhas antecedentes. O poema respeita a ortodoxia métrica do haikai, elaborado em três linhas. Porém, a extração do kigô por vias interpretativas, o afastam do gradiente imaginário da forma original japonesa. O foto-poema produz difusas interpretações. Essa lâmina é, talvez, a que mais variadas interpretações pode sugerir quando foto e poema são lidos juntos e separadamente. A *sala de aula* transforma-se em rua, quando o leitor é convidado a ver a foto, e o *1º dia de aula*, a iniciação da vida na rua.

Fotografia composta de um só plano dividido em três camadas, a central em mancha escura e as demais mais acentuadamente claras. Na imagem, uma mulher de pé à esquerda numa banca de jornais, uma revista nas mãos, e um menino sentado à margem direita, a mão na boca. Ambos examinam o mesmo ponto, fora da imagem. O poema, um quarteto elaborado com recortes do cotidiano, frases e palavras soltas sobre a sensação de familiaridade com determinadas horas do dia, refeições servidas tipicamente em horários fixos, em locais tradicionais da cidade. O poema contém rimas finais na primeira e terceira linhas /gente/quente/ e na segunda e quarta linhas /horas/caçarolas/, e repetições sonoras em /ruas/cheias/horas/caçarolas/. Há também a repetição de “as” em /ruas/cheias/. De acordo com a tabela de Leminski: primeira linha, “ruas cheias de gente”, a condição geral, não-humana; na segunda e terceira linhas o evento, a ocorrência “seis horas/ comida quente”; na



Ruas cheias de gente. / Seis horas. / Comida quente. / Caçarolas.
Figura 3: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

quarta linha, a surpresa, o desfecho inesperado. Seguindo a tabela de Paz: três primeiras linhas enunciativas, e quarta linha ativa, surpreendente. O quarteto foge à regra haicai por não obedecer a métrica - três linhas - e por não conter o elemento kigô, que remete à estação do ano. Porém, o relato corriqueiro aproxima o poema do núcleo original. Foto-poema, portanto, intensificam a ideia do cotidiano trivial, corriqueiro.



corpo entortado / contra o frio / saco às costas - vazio / está roubando o vento?
Figura 4: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

A foto, cenário diagonal (“torto”) da edificação, indicado na primeira linha do haikai, uma construção rítmica regular, de composição clara e equilibrada. O poema, um quarteto altamente estruturado com paralelismos na segunda e terceira linhas /frio/vazio/ e correspondências sonoras, na primeira linha /corpo/torto/ e na quarta linha /está/vento/, /roubando/vento/ e /roubando/vento/. Mais correspondências distribuídas entre as linhas /corpo/contra/costas/ e /contra/frio/. As duas primeiras linhas fazem alusão à condição geral, invernal, proposta por ambos os autores, Leminski e Paz, além do tema da estação, ou kigô (frio). A terceira linha, a ocorrência, o elemento ativo. A quarta linha, a surpresa, a quebra da sequência do acontecimento. Por mais que, do ponto de vista da metrificação, o poema esteja afastado do original nipônico, a temática e a presença do kigô, o aproximam do gênero haikai. O foto-poema carrega de significação o “torto” do poema; o corpo torto que na análise isolada do poema podia tratar de um animal (ser vivo) torto de frio, com a foto passa a ser uma edificação, nova perspectiva que abre para outras novas conjecturas e possibilidades.

Conclusão

Quarenta Clics em Curitiba materializa intermidiaticamente o próprio princípio do haikai, a experiência imediata, a brevidade, o aqui-e-agora, percebido e capturados, des-hierárquica e aparentemente, na cidade de Curitiba. Os experimentos intermidiáticos de Leminski e Pires, a captura do instante pelos haicais e das fotografias, irredutivelmente relacionados, fazem de *Quarenta Clics em Curitiba* um dos mais surpreendentes exemplos da história do fotolivro de literatura no Brasil, e talvez uma das mais exemplares realizações de Leminski, nesta área.

Em *Quarenta Clics*, os poemas funcionam como rigorosos processos metasemióticos. Mas a metalinguagem intermidiática é exercida no fotolivro, através, portanto, do próprio material de que são feitos poemas e fotos. Sobre este irredutível acoplamento foto-poema citamos Bernard Comment, quando afirma que o haikai é o gênero que “incarnaria suficientemente bem no ato fotográfico”, já que ambos buscam apreender “pedaços do mundo em sua instantaneidade antes de desaparecer” (FONTANARI; MOTTA, 2005, p.135).

Enfim, as formas imagéticas e verbais, materializam mais que o significado de *instante*, e sim o próprio *instante*, percebido e capturado, mais que somente pelo poeta ou fotógrafo, sim pelo “composto” que é a lâmina. Especificamos, em futuras análises, mais exaustivamente, as propriedades envolvidas nas combinações foto-poemas, de um lado, e generalizamos os resultados para diversas obras de fotolivro de artista.

Referências

BONVICINO, Régis. **Morre Leminski, Poeta-síntese dos anos 70**. Folha de São Paulo. 9 jun. 1989.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. **Aletria**: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras, n. 14, p.11-41, jul./dez. 2006.

_____. Intermidialidade. **Revista de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte: UFMG. p.8-23, 2011.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, Lars. **Media Borders, Multimodality and Intermediality**. Houndmills: Palgrave Macmillan. p.11-48. 2010.

FONTANARI, Rodrigo; MOTTA, Leda Tenório. A tentação do haikai e a experiência traumática da fotografia em Roland Barthes. *Aletria: Poéticas das imagens*. n. 2. v. 24, maio-agosto. 2014.

FRANCHETTI, Paulo. **O haikai no Brasil**. Alea: Estudos Neolatinos. vol.10 no.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007. Acesso em: 12 jan. 2015.

GUTILLA, Rodolfo. *Boa Companhia - Haikai*. São Paulo: Companhia das letras. 2009.

KANEOYA, lochihiko. O haikai, haikai ou haiku. **Nipocultura**. 2008. Disponível em: <http://www.nipocultura.com.br/?p=242>. Acesso em 10 dez. 2014.

LEMINSKI, Paulo. PIRES, Jack. **Quarenta cliques em Curitiba**. Curitiba: Editora Etecetera, 1976, 1990.

_____. **Bashô**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NAKAEMA, Olivia Y. **Haicais de Paulo Leminski**: uma abordagem semiótica. *Cad. Pesq. Grad. Letr. USP*, v. 1, n.1, jan-jun, 2011. p. 252-260.

MOSER, Walter. 2006. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*.
MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thais F. N; VIEIRA, André S. **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora. p 75-95. 2012.

_____. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. **Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies**. p.15-38, 2010.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1976.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais F. N; VIEIRA, André S. **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p.51-73.

SANDMANN, M. Nalgum lugar entre o experimentalismo. 123 *Revista Letras*, Curitiba, n. 52, p. 121-141, jul.dez. 1999. Editora da UFPR.

SOUSA, Tatiane A. **Haicais de Bashô**: o oriente traduzido no ocidente. 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2007.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdã e Atlanta, GA: Rodopi, 1999.

VAZ, Toninho. **O bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2001.

/// GT PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTE E TECNOLOGIA

DATA: 27 DE NOVEMBRO DE 2015
COORDENAÇÃO: LUCIANA DE OLIVEIRA INHAN (UFJF)



Arte Contemporânea em diálogo com a educação: uma experiência no Colégio de Aplicação João XXIII

Andréa Senra Coutinho¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Extrapolar as tradicionais aulas de artes e criar outras possibilidades de aproximações entre estudantes e objetos artísticos da contemporaneidade é um dos objetivos do projeto de extensão Arte em Trânsito, que vem se destacando no cenário educativo. Realizado desde 2011 no CAp João XXIII/UFJF e coordenado pelas professoras Renata Oliveira Caetano e Andréa Senra Coutinho tem se ocupado da ideia do trânsito como um movimento poético e intelectual, levando a pensar num tipo de arte que “transita” de diferentes maneiras, em diferentes espaços e de como sua mensagem é apreendida nesse movimento dialógico. São proposições que incitam os sujeitos a construir seu próprio entendimento sobre arte, admitindo que há muitas possibilidades de leitura e/ou compreensão do acontecimento artístico. Sendo assim, os estudantes são provocados a se deslocarem da zona de conforto como meros contempladores para, de forma dinâmica, construírem o conhecimento na relação entre a prática e a teoria artística. Nessa articulação, a aprendizagem se faz pela via da experiência vivida, da observação direta e do encantamento. Diante do artista, em pleno processo criativo e poético nas dependências do colégio, estudantes são estimulados à recepção, ao hábito e ao prazer estético, minimizando as distâncias entre o “mundo” dos artistas e o deles.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Artista; Escola, Estudantes.

Introdução

Sendo professora de artes visuais em escolas, há mais de 20 anos, e nos últimos cinco, no Colégio de Aplicação João XXIII – Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), minha atuação docente esteve sempre vinculada às operações artísticas, em virtude de minha formação acadêmica e de minha própria experiência como artista visual. Essa proximidade e interlocução entre a prática artística e a prática da sala de aula constituíram meu percurso docente e, conseqüentemente, me levaram a pensar em propostas no campo da extensão e da pesquisa.

Venho experimentando, exercitando, pesquisando e sistematizando propostas pedagógicas em torno do ensino de arte contemporânea tanto para alunos do ensino fundamental (primeiro e segundo segmentos) como para os do ensino médio no Colégio de Aplicação, e dessa forma, construindo um dossiê composto por planejamentos, estratégias didáticas, publicações em congressos e revistas sobre o tema (COUTINHO, 2015, 2014, 2013, 2012, 2011, 2010, 2009, 2008, 2007, 2004).

O interesse reside nos processos educativos atualizados que gerem aprendizagem nos estudantes na perspectiva de António Nóvoa (1992, 1995, 2000, 2001, 2007), visando à ampliação do repertório artístico e

1. Doutorado em Estudos da Criança, área de Comunicação visual e expressão plástica. E-mail: andreasenra@gmail.com

cultural do alunado, em face ao que Cauquelin (2005) afirma ser indispensável na atualidade, afinal “a arte está presente aonde quer que se vá, sem escapatória, a sociedade tornou-se uma sociedade cultural”.

Dessa forma, a crença de que a arte contemporânea se configura como potência e dispositivo na educação básica parte da ideia de que a experiência precisa estar calcada pela reflexão. O que para o docente se revelará antes de tudo, uma reinvenção, uma recriação contínua de si, conseqüentemente dos objetos de aprendizagem ativados, dos procedimentos metodológicos e de ferramentas de avaliação, foragidos dos esquemas arcaicos de educação.

O projeto de extensão aqui apresentado se constitui, portanto, como mais um desdobramento de uma docência aclamada artista (Loponte, 2005, 2008, 2010, 2012, 2013, 2015), resultante dessa busca por uma reinvenção de outros modos de ser professora, em trajetos inovadores para uma atuação docente na atualidade. Afinal, reiterado por Mosé (2013), o professor não pode ser mais aquele que sabe tudo, mas aquele que se interessa por tudo, que se dispõe a conhecer e criar novas situações de aprendizagem, que adquira gosto pela política, pela estética e pela ética.

A despeito da recorrência, entre professores da educação básica, de temores ou recusas em se trabalhar as proposições da arte contemporânea em sala de aula, alheios à profusão retórica desencadeada desde as primeiras indagações, dentre elas, as levantadas por Brito (1980) sobre: “Como abordar a questão contemporânea? De que maneira encaminhá-la?”. Passadas três décadas de discussões acaloradas sobre arte contemporânea e as subsequentes relacionadas ao seu ensino, crítica e recepção, professores ao se desviarem de atualizações artísticas e pedagógicas que se revelam cada vez mais necessárias e significativas para a formação do capital cultural próprio e de estudantes na sociedade atual, estão negligenciando a expansão do que foi descrito por De Duve (2009) como sendo o tecido conjuntivo para a constituição de uma memória estética. Aquela que não fracciona o intelectual do afetivo, conquistada exatamente nas inúmeras experiências estéticas que se possa ter ao longo da vida, sobre o que argumenta Mosé (2013, p.66) diante do desgaste do modelo escolar aliado ao impacto das novas perspectivas, fará “aproximar a educação da cultura, do pensamento e da vida”.

Afinal, são tantos os percursos poéticos na arte contemporânea, em manobras conceituais, operacionais e estéticas do campo artístico, que se tornam gatilhos provocadores para se propor e transformar poeticamente os modos do “saber fazer” (Nóvoa, 2001, 2007), rompendo as amarras e engessamentos dos convencionalismos de uma prática tabulada.

Para Mosé (2013, p.34)

Pensar o múltiplo e o móvel é o desafio, ser capaz de lidar ao mesmo tempo com diversas interpretações e perspectivas. Não mais pensar de modo sucessivo, mas simultâneo, compor em vez de excluir, e retomar a difícil complexidade que é viver, pensar, criar, conhecer, querer, sentir...

Logo, uma ação docente que interliga continuamente teoria e prática, que entende o risco das experimentações, compreende que no risco se acerta e se erra, e que a ação do erro faz parte da aprendizagem, do processamento de ideias, tais condutas coadunam também com o pensamento de Nóvoa (2001, 2007), quando o teórico é enfático ao afirmar que não há experiência sem reflexão. A experiência por si só não é formadora, mas a atitude de refletir, trabalhar e saber como fazer, aprender a fazer de outro modo, faz de um professor um sujeito indagador, reflexivo. Serão essas algumas das noções para uma docência artista que escapam do “discurso pedagógico prescritivo e sensato”, como alerta Loponte (2013).

Tendo em vista as abordagens descritas acima e as motivações de fomento de teorias e práticas de atuação que podem alavancar e tirar do aniquilamento profissional, ressentido por vários professores e professoras de arte da educação básica, a senha para engrossar essa discussão será: “o que temos a aprender com os artistas” (NIETZSCHE, 2003; LOPONTE, *ibidem*).

O projeto: diante de artistas

Ao ter ampliada a visão no que diz respeito aos territórios próprios da arte, seus desdobramentos na contemporaneidade, ter revisado metodologias, métodos, critérios de escolha curricular, possibilidades didáticas, o/a docente da educação básica poderá desvendar outros espaços e tempos que também poderão ser dedicados ao ensino para além daquele na grade curricular obrigatória (lembrando que a disciplina arte costumeiramente aparece apenas um tempo ou dois na grade escolar). Ou seja, terá maiores condições de perscrutar e ousar outros modos de fazer chegar ao alunado as experiências estéticas e artísticas da atualidade. Tourinho (2005, p.113) diz que “aprender arte é necessário e exige persistência, consistência, determinação e competência. Exige integrar o lúdico e o imprevisível contrariando a lógica comum da escolarização.”

Partindo, sobretudo, da premissa de que uma prática docente que questiona e rediscuta a “sensatez pedagógica escolarizada” (JÓDAR & GÓMEZ, 2004) será um dispositivo na construção e no fortalecimento, primeiro de um repertório pessoal (do próprio professor/a), em seguida e conseqüentemente, de uma ação problematizadora e transformadora da vida de alunos e alunas.

Seja no âmbito da própria sala de aula ou ressignificando outro espaço escolar como pátios, corredores, áreas de circulação, escadarias, entre outros, transformando-os em nichos que possam abrigar as manifestações da arte, o/a professor/a poderá promover o ensinar/aprender arte significativo, criando alternativas de aproximações palpáveis com a arte contemporânea dentro da escola.

Nesta perspectiva, o projeto de extensão em interface com a pesquisa Arte em Trânsito: Colóquio e Mostras Culturais², realizado nos espaços do Colégio de Aplicação João XXIII – UFJF, tem o propósito de fazer transitar a reflexão e a produção no território da arte e da educação, a partir de uma proposta que envolve a produção artística de alunos e de artistas como zona de contato para a formação inicial e continuada.

Nesse texto será destaque o eixo que envolve a participação de artistas convidados, com o objetivo maior de transformar o espaço escolar em campo expositivo da arte contemporânea, proporcionando ao alunado e demais comunidade escolar uma experiência visual e palpável com proposições artísticas.

Na 1ª edição/2011, o projeto contou com a participação do artista Fabrício Carvalho e dos bailarinos René Loui e Jéssica. Carvalho elaborou uma instalação no hall de estrada da escola, enquanto René e Jéssica realizaram uma *performance* nos corredores.

Fabrício Carvalho é professor do Instituto de Artes e Design (UFJF) e participou de inúmeras exposições individuais e coletivas, sendo premiado em algumas delas. O artista vem trabalhando a partir de restos, principalmente de objetos do mobiliário doméstico: pedaços de cadeiras, armários, mesas e outros, com interesse especial para os objetos de madeira. Abandonados em “qualquer lugar”, fora de seu lugar de pertencimento, tais restos de objetos podem dizer algo sobre o que geralmente nomeamos “espaço”. Ao serem recolocados, acabam por questionar as propriedades dos lugares onde se instalam.

No trabalho desenvolvido no colégio, Carvalho utilizou um conjunto de carteiras que estava abandonado no subterrâneo de um palco da instituição. O material foi deslocado para hall de entrada, principal acesso de alunos e professores. O lugar é formado por uma escada e um patamar, fechado com um portão, de onde se tem uma vista da cidade que fica abaixo do colégio. O lugar é transitório por natureza, porque ali os sujeitos fazem uma primeira passagem da rua para o interior do prédio. Aquele trecho é um percurso entre o fora e o dentro da escola.

O desafio para o artista foi criar algo com materiais que pertencessem à parte interna do colégio (carteira e giz), mas que dialogassem com o lado externo (casas e prédios nas ruas da cidade). A instalação foi construída, então, com as cadeiras viradas de pernas para ar, como se tivessem sido amontoadas ali provisoriamente, formando um terreno onde foram construídas pequenas torres, empilhando e colando um giz sobre o outro em alturas diferentes, nas pernas das carteiras. A proposta foi criar com estes elementos uma espécie de paisagem, ou, pelo menos algo que conversasse com os processos geradores da paisagem urbana: construção e destruição.

2. O projeto tem o apoio do PAEP-CAPES. Para maiores informações e acompanhamento das ações do projeto, acesse: <http://www.artemtransito.com.br/site/> ou <https://pt-pt.facebook.com/artemtransito/>



Figura 1: Instalação com carteiras velhas e giz por Fabrício Carvalho

Ao ser consultado posteriormente sobre as suas impressões acerca de sua participação, o artista revelou:

Eu nunca tinha feito um trabalho como artista em uma escola, portanto estava despreparado para isso, o que é muito bom. Coincidiu que eu não estava preparado para exercer uma série de outras coisas que foram aparecendo desde então e que estão muito conectadas: passei atuar mais efetivamente como professor universitário, me tornei aluno de um programa de pós-graduação, sou pai, e ainda me considero um aspirante a cidadão (isto é, o modo como as pessoas se comportam no espaço urbano me incomoda). Desde a realização deste trabalho tenho ficado mais inquieto com certa necessidade, exigência ou vocação de alguns lugares para propor proibições, impor limites, estabelecer o regular, o cotidiano, o habitual. E neste trabalho pude perceber materialmente a escola como um destes lugares [...], mas a minha intenção quando atuo como artista num lugar como este é de tentar mexer com as questões que já estão ali. [...] lidar com o ordinário, tentando destruir sua aparência, trocando as mesmas coisas de lugar, ou mostrando os mesmos objetos de outro modo para que possam nos dizer ou revelar algo sobre este lugar, pelo menos até que alguém reestabeleça a ordem.

A proposta da *performance* realizada pelos bailarinos René e Jéssica³ teve como intenção despertar no alunado transeunte durante os intervalos de recreio (turno da manhã e da tarde) para os aspectos subjetivos nos momentos de interação e recepção do espectador/a diante da obra de arte.

Segundo os bailarinos, a *performance* "Inquietações (entre) espaciais" propôs estabelecer múltiplos diálogos entre os corpos observantes e o espaço em que se encontravam, trazendo à cena uma temática poética que transitou entre a suavidade e a tensão, potencializando então as diferentes formas de sentir e instigar cada sujeito de forma singular. Através de um observar constante das relações existentes entre o observador e a obra de arte, a ideia foi mobilizar o alunado a se perceber também como público, implicado nas produções artísticas em exposição nos corredores do colégio, em condições de usufruir sentindo, percebendo, opinando sobre e com a arte.

Na segunda edição/2012, o projeto contou com a participação do artista e professor Ricardo Cristóforo (UFJF), com a instalação "Objetos à deriva" e na terceira/2013, com a da artista performática e professora Pris-

3. Loui e Jéssica faziam parte do corpo de ballet do grupo Ekilíbrio Cia. de Dança (Associação Amigos do Ekilíbrio – Dança, Cultura e Cidadania), Juiz de Fora, MG.



Figura 2: René e Jéssica andam, param e caem enquanto os estudantes circulam durante o recreio. Alguns chegam a interagir com os bailarinos.

cila de Paula (UFJF) numa construção de um painel “lambe-lambe” que incentivou a participação voluntária do alunado.

Ricardo Cristóforo é artista e, desde 1989, desenvolve pesquisas em história da arte com ênfase em processos e técnicas escultóricas e pesquisas em arte contemporânea com ênfase em poéticas híbridas. Investiga, em sua produção poética, o processo de inserção da arte contemporânea nos espaços públicos das grandes cidades e as conseqüentes mudanças de percepção provocadas pela inscrição destas obras na paisagem urbana. São propostas artísticas que colocam em evidência o conceito de “arte como lugar”.

Sendo assim, a intervenção “Objetos à deriva” foi uma instalação composta por linhas e palavras que pontuavam graficamente o espaço arquitetônico do colégio propondo percursos poéticos por processos de reconhecimento de distâncias, lugares e objetos. Sinalizações e marcações geraram um movimento real e virtual pelos ambientes internos e externos do colégio, convidando o público a refletir sobre a mobilidade dos conceitos e significados.



Figura 3: Cristóforo fixando fitas de sinalização pelas escadarias, paredes e pisos do colégio.

Ricardo Cristófaru comentou:

Gostei muito da proposta e da abordagem, pois me interessa pela inserção da arte contemporânea nos espaços públicos e as conseqüentes mudanças que isso gera. São algumas estratégias que tencionam a percepção e o conceito de “arte como lugar”. A percepção da arte na ausência das instituições (museus, galerias de arte, etc.).

Já a artista Priscila de Paula investiga diferentes proposições artísticas que interferem no espaço urbano, no corpo, na *web*, na própria linguagem, ou em qualquer espaço que tenha a possibilidade da inscrição artística. Produz *performances* e intervenções urbanas. No projeto “Somos bichos” realizou uma ação coletiva com os alunos do colégio, propondo uma interferência em um muro de contenção, tendo como objetivo o de “brincar” com as questões da alteridade. Foram impressos e recortados em papel branco 10 personagens (humanos, extraterrestres, bicharada) divididos em cabeça, tronco e pernas. Espontaneamente ou convidados a participar no momento da ação, os estudantes puderam misturar as partes dos personagens construindo um mural divertido e plural do ponto de vista imagético.



Figura 4: Priscila de Paula produzindo o painel lambe-lambe com alunos

Priscila discorre sobre suas intenções ao realizar uma atividade aparentemente lúdica com as crianças, mas alicerçada por questionamentos e críticas sobre a vida urbana na sociedade contemporânea. A artista explica:

“Somos bichos” foi um projeto criado com base na minha experiência e apresso pelas práticas de intervenção urbana e criação coletiva. O fio condutor de “Somos bichos” é a criação coletiva e anônima de imagens e subjetividades, bem como a possibilidade de trabalhar com sistemas de comunicação espontâneos na cidade e nos espaços públicos.

Atualmente, a convivência quanto à qualidade da informação que circula na cidade contemporânea é extremamente ambígua, no sentido de que ao mesmo tempo em que vemos uma facilidade e criatividade

enormes nas imagens e no material cultural que circula [...], o espaço social de trocas e de criação de subjetividades e coletividades ainda continua aprisionado e sufocado pelas modificações que a cidade e a vida urbana vêm sofrendo desde meados do século XX. A exploração do mercado capitalista está cada vez mais interessada no estabelecimento de um espaço urbano onde há uma predominância de carros e espaços de confinamento, o que acaba isolando os sujeitos dentro de si mesmos e em torno de seus objetos.

A ação proposta em “Somos bichos” teve como objetivo mostrar às crianças que a criação pode ser coletiva e que, mesmo anônima, é também produtora de identidades.

Em 2014, outro exemplo interessante de trabalho interativo foi o proposto pela professora e artista Adriana Gomes (IAD - UFJF), que utilizou câmeras instaladas em lugares estratégicos no colégio, que capturavam o trânsito de alunos, funcionários e professores pelos corredores e essas imagens eram projetadas dentro de uma sala. Para a artista, o mais interessante no desenvolvimento do projeto “Dentro-Fora” foi a possibilidade de se apropriar de diversos espaços da escola para a intervenção multimídia interativa: a rádio, a sala de dança, o hall de entrada, o jardim lateral e o refeitório. Ver os alunos descobrindo o trabalho, através de suas imagens nas câmeras de segurança e poder também conversar com eles, deu ao projeto um caráter de integração, pois foi criado um sistema que ligava os lados de dentro e de fora da sala projetiva-sonora. Perceber que os alunos entenderam esse conceito foi fenomenal para a artista.

A artista comentou

Tive um grande apoio da equipe organizadora, primeiramente na construção da ideia, também na compra dos materiais que eu não tinha, assim como na montagem e no desenvolvimento da interface interativa do projeto no site do evento. Senti-me muito valorizada, como acontece em alguns museus, mas não todos [...]. No colégio, por uma questão de logística relacionada à proteção preventiva dos equipamentos, o trabalho não ficou aberto o tempo todo, e isso, do ponto de vista da artista que levou tempo montando o trabalho e queria vê-lo “vivo”, cria uma frustração. Digo isto do ponto de vista pessoal, porque, do ponto de vista dos alunos, o trabalho estava funcionando [...].

Gomes vem pesquisando o caráter sistêmico da obra de arte contemporânea e percebeu que o convite para criar uma intervenção na escola seria uma oportunidade de mostrar seu trabalho artístico *in loco*, além de fazer do conceito de arte interativa uma vivência concreta e significativa para os alunos.



Figura 5: Projeções dos corredores dentro de uma sala, proposta de video instalação por Adriana Gomes.

O Coletivo Transverso (Brasília- Rio de Janeiro) também esteve presente, representado pelo artista poeta grafiteiro Caué Novaes que fez diversas provocações através de pequenos cartazes espalhados pela escola. O núcleo criativo do Transverso, responsável pela criação de conteúdo e execução da maior parte das intervenções, além da elaboração de projetos, é formado por Novaes, Patrícia Del Rey (poeta e atriz) e a Patrícia Bagniewski (artista plástica). Cada intervenção tem processos diferentes de criação, planejamento, produção, execução, registro e divulgação. Mais de 300 intervenções, inclusive a do colégio, já foram realizadas utilizando técnicas como o *stencil*, o grafite, o *stiker* e a *performance*.

O principal conceito norteador é o de ataque poético, propondo uma reflexão sobre as possibilidades de utilização do espaço público a partir da arte urbana não encomendada, proporcionando uma recepção artística gratuita aos transeuntes. Foram espalhados pelo colégio vários cartazes impressos com frases inquietantes e provocativas como: “Não pise nos outros”, “O desapego é meu e isto ninguém tira de mim”, “Aqui as flores nascem no concreto!” e outras.



Figura 6: Cartazes foram fixados em colunas, paredes, portas, corredores, etc.

Em 2015, o projeto recebeu uma série de colagens do artista Afonso Rodrigues (UFJF), produzidas em 2000. Ao ser consultado sobre suas impressões de expor ao lado de trabalhos realizados pelos estudantes, o artista conta

Fui convidado a participar mais uma vez do evento Arte em Trânsito, desta vez como expositor, pois na primeira oportunidade fiz parte de uma mesa de debates.

Sabendo do intenso e sério trabalho realizado pelos professores de Artes com os alunos desta escola, senti imediatamente o peso da responsabilidade de colocar meus trabalhos e - conseqüentemente - meu raciocínio artístico à vista dos alunos e outros frequentadores do espaço, pois sabia que não só teria um olhar aguçado sobre minhas obras, mas também teria estabelecido um diálogo com as obras produzidas por eles nas oficinas artísticas.

Ao ver a exposição montada, minha expectativa se cumpriu: a seriedade com que eles se lançam ao mundo da expressão artística saiu do viés da sala de aula e os projetou no mundo do raciocínio artístico sofisticado. Me surpreendi com a qualidade do material que os alunos trouxeram para as suas mostras e, mais ainda, como me vi inserido num fluxo do conhecimento e da produção das artes contemporâneas no diálogo entre as obras, minhas e deles. Foi uma experiência potente ver como meu raciocínio teórico/prático estava em harmonia com aquilo que eles desenvolveram, dispensando possíveis limites entre uma arte produzida por um artista experiente e jovens iniciantes: tudo era coerente e igualitário.

Considerações finais

As intervenções e os depoimentos dos artistas entrevistados reafirmam a indispensável presença da arte na escola e corroboram outros modos de gerar aprendizagem a partir do contato entre público infantil e juvenil e a arte contemporânea, tendo professores/as e artistas como mediadores/as de outros modos de ensinar, ver e vivenciar a arte.

São trajetórias que visam garantir a sobrevivência do ensino de arte na dinâmica escolar cotidiana, pois ao mesmo tempo em que se desdobram em outras estratégias de formação artística e cultural, permitem uma repaginação daquilo que entendemos como ambiente de escolarização, a despeito de suas normatizações, hierarquizações, condicionamentos e condicionantes. São experiências artísticas e pedagógicas que colocam em xeque os estereótipos da tradição pedagógica, de escola e seus aparatos, os da própria arte tradicional e metodologias de ensino convencionais. Ao mesmo tempo em que proporciona aos estudantes (e comunidade escolar como um todo) oportunidades de viver a arte em seu fluxo criativo - o que de outro modo talvez não fosse possível.

Para Nóvoa (2007, p.9) a prioridade dos docentes precisa ser a aprendizagem dos alunos e que ao contrário as convicções do senso comum, nem sempre se aprende de maneira linear, do mais simples para o mais difícil, do concreto para o abstrato, “a aprendizagem é de enorme complexidade”. O teórico vai mais longe e afirma “[...] se não houver a possibilidade do professor não ser o único ensinante [...] é impossível conseguir práticas de diferenciação pedagógica”.

Os entrelaces estabelecidos pelo projeto Arte em Trânsito, portanto, envolvem arte, estudantes, docentes, artistas, demais membros da comunidade escolar, acadêmica e do meio social em geral, fazendo refletir de forma mais contundente sobre a importância da arte como área de conhecimento fundamental na formação humana e fazendo refletir sobre estratégias de ensino.

Essa proposta também coloca em evidência o papel do/a professor/a como provocador criativo, um mediador necessário nos processos de inserção e apropriação artístico-cultural de estudantes, e que ao contar com a participação de artistas em seu fluxo criativo enquanto executam as intervenções nos espaços do colégio, proporcionam a todos que por ali transitam um outro modo de aprender sobre arte. Márcia, funcionária da secretaria do colégio, nos revelou que durante o projeto reduz-se consideravelmente conflitos entre os alunos durante o recreio, e que, para além disso, ela se sente privilegiada de ter acesso e conhecer tantos artistas quanto propostas artísticas contemporâneas. Todos os anos, somos abordadas por várias crianças e jovens que querem saber quando será a próxima edição do evento. Alunos questionam os artistas diretamente e tiram suas dúvidas sobre as produções que acompanham em tempo real, quando não entendem algum termo ou ideia do artista, nos procuram e nos indagam.

Sendo assim, é possível considerar que tanto objetos de aprendizagem como os modos de aprender precisam ser revisitados e rediscutidos continuamente, pois esse processo se dá, sobretudo de modo particular. Cada sujeito acaba por apreender os conhecimentos conforme sua atenção, interesse e do como são aguçados pela curiosidade sobre determinado assunto. Nessa perspectiva, podemos hoje afirmar, que a presença de artistas e de seu ato criador são gatilhos instigantes à aprendizagem, promovendo um modo diferenciado de conhecer e aprender sobre arte dentro de espaços escolares, para além da sala de aula.

Referências

BRITO, Ronaldo. **O Moderno e Contemporâneo: O Novo e o Outro Novo**. Rio De Janeiro: Funarte, 1980.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

De DUVE, Thierry. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v.16, n.27, p. 43-65, nov. 2009.

JÓDAR, Francisco; GÓMEZ, Lucía. Experimentar o presente: sobre a conformação de novas identidades. **Educação e Realidade**, n. 29 (1), p. 139-153, 2004.

LOPONTE, Luciana G. Arte da docência, práticas curriculares e inquietações contemporâneas. **Revista Teias**, v. 14, n. 31, p. 34-45, maio/ago, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.proped.pro.br/index.php/revistateias/article/viewFile/1469/1081>

MOSÉ, Viviane (org.). **A escola e os desafios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Martin Claret, 2014.

NÓVOA, António. O Professor Pesquisador e Reflexivo. **Entrevista TVE Brasil**, 13 Set., 2001. Disponível em: http://www.tvebrasil.com.br/salto/entrevistas/antonio_novoa.htm

_____. **Desafios do Trabalho do Professor no Mundo Contemporâneo**. Sinpro. Jan., São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/2943879/desafios-do-trabalho-do-professor-Antonio-Novoa>>.

TOURINHO, Irene. Perguntas que conversam sobre educação visual e currículo. In: OLIVEIRA, Marilda O.; HERNÁNDEZ, Fernando (orgs.). **A formação do professor e o ensino das artes visuais**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2005.

Interfaces da cerâmica na arte: entre a tradição e a contemporaneidade

Daniele de Sá Alves¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

Podemos encontrar um campo bastante fértil ao buscar linguagens artísticas que exploram a potencialidade da cerâmica evocando suas múltiplas relações estéticas, plásticas e poéticas. Com um ciclo dinâmico entre elementos naturais e a ação do homem, é possível destacar interfaces da cerâmica na arte desde o início das civilizações, após a descoberta do fogo pelo homem até os dias atuais. Muitas são as técnicas e as formas de se explorar a cerâmica objetivando sua forma, função, movimento e sonoridade. A temática da cerâmica e das experimentações com o barro sempre estiveram presentes na arte e integram obras e experimentações que passeiam entre as mais variadas linguagens artísticas no decorrer de todos os tempos e, apesar de ser uma materialidade comumente ligada à antiguidade e ao artesanato tradicional como nas cerâmicas do Vale do Jequitinhonha ou do nordeste brasileiro, podemos encontra-la presente nas obras de muitos artistas que se apropriam da linguagem cerâmica em seus processos de criação artística na contemporaneidade.

Palavras-chave: Cerâmica; arte; interfaces artísticas.

Conforme um ditado popular paraibano “O primeiro artesão foi Deus, que, depois de criar o mundo, pegou o barro e fez Adão”, em consonância com esta ideia, a antropóloga Betty Mindlin (1985, p.190) conta que no povoado dos índios Suruí no estado de Rondônia, “os primeiros homens eram de barro, os ossos eram feitos de pedra, mas a carne era de barro”.

Iniciar um debate sobre a cerâmica com as citações acima já demonstra o sentido democrático, rico e dinâmico deste material. Considerando que a história da cerâmica acompanha a história das civilizações, desde que o homem descobriu o fogo, teóricos afirmam que as primeiras cerâmicas foram localizadas no século 5000 a.C na Ásia Menor, e, a partir daí, este material se fez presente em muitas culturas nas mais diversas regiões e tempos, seja em utensílios domésticos, esculturas, murais, elementos arquitetônicos e até estruturas monumentais.

Sendo a cerâmica uma prática presente em muitas culturas e objeto de pesquisa de estudiosos de todos os tempos, desperta muitos questionamentos sobre as transformações e permanência desse material presente na cultura de muitos povos desde, segundo pesquisadores acreditam, o começo da própria humanidade. Para a obtenção da cerâmica é necessário a integração dos elementos que, para os alquimistas, compõem o universo – o barro com terra e água é transformado em cerâmica pela ação do ar e do fogo, após a queima obtêm-se um material duro e inalterável à ação da água, condição contrária à situação do barro antes da queima. Dessa forma, podemos dizer que a versatilidade da cerâmica está ligada à versatilidade do próprio homem, evidências deixadas pelos nossos antepassados registram que já no período neolítico, a argila era uma atividade em desenvolvimento. Desde então encontramos, frequentemente, duas funções assumidas pela cerâmica, uma está ligada às práticas cotidianas, com a produção de utensílios domésticos e

1. Daniele de Sá Alves é mestre em museologia e patrimônio pela UNIRIO e doutoranda em artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. E-mail: danieladesaalves@gmail.com

elementos estruturais arquitetônicos, e a outra está relacionada aos rituais e manifestações da religiosidade com a produção de urnas funerárias, bonecos, cuias, objetos valorizados em culturas como as indígenas e africanas, por exemplo.

Segundo a professora e pesquisadora Lalada Dalgligh (2006, p.21), com datas diferenciadas, foram encontradas peças de barro em quase todos os continentes, sua hipótese é pelo fato de sua matéria-prima abundante e pela facilidade de moldá-la. Experimentando e evoluindo, algumas culturas chegaram, ainda, a um avançado virtuosismo estético e técnico como nos povos onde encontramos cerâmicas Maia, Inca, Marajoara, Santarém, entre outras.

Do Oriente ao Ocidente, a cerâmica como um material extremamente expressivo atravessou a história com obras incríveis testemunhando sua existência e resistência no decorrer do tempo, como exemplos de grandes feitos em cerâmica podemos citar a cerâmica Etrusca e Grega entre tantas produções ancestrais, cabe ainda citar a cerâmica pré-colombiana, renascentista e as modelagens barrocas. Um destaque especial deve ser dado para um impressionante conjunto descoberto, em 1974, por agricultores locais da Província de Shaanki é o “Exército de Terracota”, ao escavarem um poço no chão em busca de água, encontraram enterrada uma grande coleção de esculturas com data do século III a.C. em tamanho natural representando o exército de Qin Shi Huang – o primeiro imperador da China. Estudiosos afirmam que as peças teriam sido enterradas junto com o corpo do governante em 210-209 a.C. para protegê-lo após sua morte. Até o momento já foram escavadas em torno de 8100 peças, a avaliação técnica é que as figuras foram feitas em partes separadas e unidas após a queima.

A linguagem da cerâmica envolve todo um processo de interação com a natureza, o tempo é o seu grande mestre, mediando expectativas internas com o mistério da transformação do próprio material. Para Rosilda Maria Sá (2009, p.6), da Universidade Federal da Bahia:

“modelar a argila é um gesto ancestral, evoca de maneira simbólica devaneios imemoriais e involuções. Modelar é ação dirigida à matéria, é pensar profundamente sobre a relação com a matéria. Modelar requer contato corporal, manipulações, acúmulos, repetições, dentre outros procedimentos”.

Pensando na materialidade da argila, podemos percebê-la sem estrutura fixa, uma massa de composição mista, que ganhará formato pela ação do homem. Depois de modelada, conserva sua forma, e, com a queima, operam-se reações físicas e químicas concretas, transformando-a em cerâmica. Ou seja, a cerâmica é resultado de um ciclo dinâmico entre elementos naturais e a ação do homem, que se interagem e se completam produzindo dureza, resistência, variação de peso, de coloração, de dimensão e de sonoridade no corpo cerâmico resultante. A cerâmica nasce da manualidade e, também por isso, tem uma forte ligação com a produção artesanal de objetos, muitas culturas desenvolvem uma produção tradicional de artefatos domésticos e até esculturas representando o seu povo por meio da modelagem do barro, podemos citar as paneleiras de Goiabeiras no Espírito Santo, as bonecas noivas do Vale do Jequitinhonha, os personagens e cenas do cotidiano nordestino - procissões, retirantes, músicos, bandas de pífaros - do Alto do Moura em Pernambuco com grande referência na obra de Mestre Vitalino, e de outros nomes que também contribuíram com o legado das famosas cerâmicas figurativas de Caruaru: Manoel Galdino, Zé Caboclo, Manuel Eudócio e Ernestina Silva.

Para Gaston Bachelard, na obra “A Terra e os devaneios da vontade”², a ação sobre o barro desacelera a mente, provoca o encantamento, o corpo físico relaxa e a alma parece transcender para fora da realidade numa espécie de desligamento com o mundo externo e com o cotidiano caótico em que vivemos na atualidade. Para o pesquisador Rodrigo Nuñez da Universidade Federal do Rio Grande do Sul³,

2. BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

3. Laboratório de Cerâmica Artística à distância da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/lacad/>

fazer cerâmica é pensar sobre o processo, é vivê-lo intensamente, aprender com ele, observá-lo e descobri-lo. De muitos caminhos possíveis a serem descobertos neste processo, destaco aqui o tempo e o diálogo. Já de início a matéria (argila) nos impõe a iminência do tempo, o tempo de sua maturação, de seu preparo, da espera pelo melhor momento de ocar, levantar a parede, de costurar, de secagem, de queima, etc. e cada um destes tempos têm seu momento específico. Para respeitá-lo e melhor aproveitá-lo temos que vivê-lo no momento exato, nem antes nem depois. É o presente de cada etapa que nós devemos aproveitar. Em um mundo onde os acontecimentos passam tão rápido, onde temos pouco tempo para vivermos nossa própria vida, a cerâmica nos faz parar e perceber este presente que seguidamente perdemos entre a ansiedade do futuro e o arrependimento do passado.

Nesse sentido, pensar e viver o processo do fazer cerâmico requer aprender, observar e descobrir caminhos possíveis de diálogo com a cerâmica que, desde a preparação impõe o seu tempo e seu risco próprio, o contato com a cerâmica nos aviva o tempo presente, identificar e desenvolver o que é preciso em cada tempo exige uma relação de permanente diálogo com a matéria - que age e reage - e com nosso próprio eu agindo sobre ela.

Com um processo rudimentar, realizado em várias etapas e com um intenso e distinto percurso histórico, a linguagem da cerâmica é bastante explorada por diversos artesãos e artistas ao longo de toda a história, assim seguimos focados na proposta do presente trabalho que aponta o seu interesse na presença da cerâmica no contexto da arte contemporânea demonstrando que, na contramão do senso comum, há muitas obras e artistas que se valem deste potente material e de sua expressão ainda nos dias de hoje.

Mudanças conceituais importantes marcam o fim do chamado modernismo e avançam até a pós-modernidade, teóricos marcam essa passagem na década de 70, o papel do artista, da própria arte, os conceitos, as técnicas e os materiais, todos esses fatores são ressignificados e redimensionados. As fronteiras são dissolvidas e os limites alargados, resultado de uma série de experimentações e do próprio contexto contemporâneo, o que há, então, é um panorama globalizado, acelerado, tecnológico, híbrido e plural. Neste caminho, vemos surgir a Arte Conceitual, Arte Processual, Land Art, Art Povera, Artes da Ação entre outras que refletiram a hibridização das linguagens e fronteiras, onde não há mais a preocupação com a pureza da linguagem e sim uma vigorosa liberdade estética.

Desenvolvendo pesquisas e trabalhos, com a argila crua ou queimada, artistas das mais diversas áreas incorporaram e seguem incorporando na arte contemporânea, possibilidades poéticas deste material, seja em uma obra ou em toda a sua produção artística. Experimentar a argila e o amplo potencial de um repertório cerâmico permite a sua integração a um contexto expandido, interagindo com outros materiais e procedimentos formais, conceituais e poéticos. Com um terreno bastante fértil a arte contemporânea se vale da cerâmica de uma maneira plural, rica e democrática. Artistas nacionais e internacionais se destacam com uma produção sólida, ousada e mediadora entre o passado, presente e futuro na busca pela interação dos saberes tradicionais, populares, acadêmicos, artísticos e tecnológicos.

Neste contexto, a americana Jennifer Maccurdy desenvolve na porcelana formas incríveis inspiradas no movimento da natureza. São obras que transitam entre os conceitos de leveza, precisão, e delicadeza desafiando a gravidade. Seu processo inicia no torno, com as peças em ponto de couro a artista interfere nos volumes criando novos contornos e posteriormente inicia incisões precisas, momento em que torna cada peça única.

Por outra via e igualmente com uma produção muito sensível, a obra da chilena Marcela Cerda expressa uma maneira particular de trabalhar o barro, a artista esculpe suas peças valendo-se da inspiração dos volumes e texturas de pedras e árvores, geralmente uma paleta de madeira é o instrumento utilizado para compor formas orgânicas que se fundem com gestos humanos.

Com a poética "Memória de Tierra" a Mariana Canepa redefine o conceito de paisagem para além da questão geográfica. Suscitando as relações da artista com a própria terra, sua obra é um encontro profundo e quase intuitivo com suas paisagens internas, construídas pelas memórias guardadas de sua origem – o Chile. A partir de esculturas em cerâmica, argila e porcelana Mariana trabalha elementos em uma composição mo-

dular, como na obra “Entre lascas”, 2007 e também lança mão de outros elementos integrados à cerâmica para construir sua escultura “Totem”, 2007.

Em âmbito nacional, temos a obra de Francisco Brennand, com um percurso advindo do desenho e da pintura, o artista desenvolve suas esculturas em cerâmica com figuras fantásticas, místicas e reveladoras. A grande maioria de suas peças (painéis cerâmicos, esculturas, monumentos, estátuas, construções) está exposta em um grande centro de sua arte e suas esculturas ajudam a compor o cenário fantástico da antiga Fábrica de São João, em Recife - um conjunto arquitetônico monumental de grande originalidade, em constante processo de mutação, onde a obra se associa à arquitetura para dar forma a um universo abissal, dionísio, subterrâneo, obscuro, sexual e religioso. A presença do artista num trabalho contínuo de criação confere à Oficina um caráter inusitado, para Ferreira Goulart “Brennand é um inventor de mitos”.

Outro grande nome é Celeida Tostes, em sua obra, discutiu a questão do feminino, trazendo à tona o tema do corpo, trabalhando o seu próprio corpo como suporte na performance “Rito de Passagem” em 1979. Transitando do objeto à vida, uma preocupação presente no percurso criativo da artista é a questão da ruptura, rompe com os conceitos, com as dimensões das obras, rompe com a monumentalidade, com as formas, com o mito do trabalho individualizado do artista. Assim Celeida produziu cerâmica em comunidades carentes como no Projeto do Chapéu Mangueira, criou gigantescos painéis utilizando toneladas de argila e desenvolveu coletivos de trabalho produzindo obras participativas como “Amassadinhos” para a instalação “Gesto Arcaico” apresentada da 21ª Bienal de São Paulo, em 1991, entre outros.

A mineira Erli Fantini buscou inspiração nas cidades para compor sua obra, assim com nas cidades reais, a de Erli está em permanente construção. Suas esculturas cerâmicas perseguem uma forma cilíndrica e até fálica que ela denomina de torres, cada “edificação” se sustenta como objeto artístico e, ao mesmo tempo, compõe um conjunto que irá formar outra obra, uma grande instalação das suas cidades imaginárias.

Norma Grinberg é muito conhecida por trabalhar a cerâmica de forma não convencional, sua pesquisa plástica e acadêmica desconstrói fronteiras entre a cerâmica e a escultura, investindo em desenvolver uma maneira particular de expressar volumes, formas, cores e texturas. Em sua trajetória a artista cria várias obras desenvolvendo formas e trabalhando-as em módulos, como na exposição intitulada “Módulo, Múltiplo, Decomposição e Recomposição – Tridimensionais”, 1988. Grinberg apresenta, em 1994, a instalação Humanóides/ Transmutações, nesse trabalho suas formas instaladas em uma composição -ninho- de, basicamente, areia e argila, fazem referência à figura humana, embora se apresentem mais alongadas verticalmente. A partir desse trabalho, outros processos monumentais são gerados tendo como referência a forma do arco como um elemento simbólico e arquitetônico.

A obra da professora e pesquisadora Lorena D’Arc se preocupa em estabelecer relações entre o utensílio cerâmico, a cultura popular e a literatura. Em seu trabalho “A poética do pote” desenvolveu a proposta ao questionar a função do objeto utilitário interferindo em sua essência e atribuindo-lhe significado artístico. Para tais interferências utiliza recursos de impressões serigráficas, penas de animais e materiais tecidos com fibra orgânica.

Um grande nome no cenário nacional é Shoko Suzuki, desde os anos 60 no Brasil a artista faz jus à sua herança oriental. Com uma pesquisa minimalista tudo se torna passível de ser transformado em arte, Shoko desenvolveu a forma ovóide como registro de sua obra. Sua poética é caracterizada pela singularidade misteriosa e frágil, ao mesmo tempo em que evoca uma permanência. Sua produção encontra inspiração na obra de Kenji Miyazawa e nas fábulas orientais.

Grupos musicais como o “Som do Barro” de Pernambuco e o “Uirapuru – Orquestra de Barro” do Ceará se ocuparam em explorar a sonoridade da cerâmica, e possíveis variações de som nas formas escultóricas, criando instrumentos musicais diversos.

Alex Francés⁴ é um fotógrafo espanhol que produz imagens performáticas bastante inquietantes, muitas das cenas exploram corpos – evocando o que há de mais místico, filosófico e carnal no ser humano. Dentre

4. <http://alexfrances.es/alexfrances/index.php>

uma série de experimentações com o corpo em tensão com outros materiais – palha, cordas, cabelo, folhas, tecidos – em cenários dos mais inusitados até os completamente neutros, Francés também explora a argila e alguns objetos cerâmicos. Em uma de suas obras, constrói uma segunda pele de argila em seu corpo, e explora fotograficamente essa materialidade de muitas maneiras gerando a série “Materia Penetrabe” em 2001.



Figura 1: Parte da série: “Materia Penetrabe”, 2001 de Alex Francés. Acervo: <http://alexfrances.es/Barro/index.html>

As artes de ação, constituídas pelos happenings e performances integram a obra de arte na dimensão temporal, dessa forma, citamos a obra de alguns artistas contemporâneos como Ana Mendieta, Richard Long, Andy Goldsworthy e Pere Nogueira que também lançam mão da argila como meio de expressão em suas obras. Pensando nas instalações, podemos citar também artistas que fizeram grandes montagens utilizando elementos cerâmicos, como Tony Cragg, R. Koie e o londrino Anthony Gormley. Este último é muito conhecido por seu trabalho que explora o corpo humano e o espaço. O artista utiliza como modelo seu próprio corpo e sua experiência particular passa a ser referência para a experiência coletiva. Corpo e o espaço disputam e, nesse embate, o artista desenvolve suas diversas interpretações e linguagens em busca de configurar e reconfigurar esse corpo no espaço, e assim constrói sua poética. Suas obras na temática dos corpos se apresentam nas mais diversas técnicas, mas podemos citar duas, em especial, que trazem a cerâmica e a argila em sua materialidade, “Field (american)” de 1991 e “Field for the Art Gallery of New South Wales” de 1989. Segundo críticos de arte, o artista desenvolveu uma das mais coerentes pesquisas em arte contemporânea das últimas décadas (GORMLEY, 2012).

Em âmbito nacional, a poética inquietante de Rosana Paulino também utiliza formas cerâmicas para compor suas instalações. Na obra “As Amas”, criada em 2009 na senzala da Fazenda Mato Dentro em Campinas – SP, entre outros elementos, a artista utilizou mãos feitas de cerâmica para discutir o lugar da mulher negra na sociedade: escravizada, ama de leite, babá, mucama e nos dias de hoje empregada doméstica. Citamos também, a artista e professora Luciana Chagas que desenvolve um processo híbrido entre a cerâmica e a pintura inspirado no pintor expressionista abstrato Clyfford Still.

Temos ainda Celso Setogutte com a poética do encontro, Adel Souki com a obra “Mil Moradas e Uma” desenvolvendo de forma muito sensível as narrativas particulares de diferentes pessoas em relação às suas casas, Bruno Amarante desenvolve a estética da ruína como poética, Zandra Coelho que investiga a representação da natureza para discutir questões da memória, numa poética de diálogo entre a gravura e a cerâmica. Conceição Fernandes que desenvolve um movimento poético com o barro cozido intitulado “terra-Terra”.

Da Universidade de Oberá na Argentina, a professora Dora Yagas defende a cerâmica como uma experiência pedagógica, nesta interface com a educação, a cerâmica chega como uma oportunidade de vivenciar

o intenso processo – desde a coleta e preparação da argila, a modelagem, o acompanhamento da secagem, o acabamento da obra e todo o trabalho da queima. Segundo ela, cada etapa da experiência favorece a integração entre distintas áreas de conhecimento – geografia, química, física, filosofia, história, matemática, artes - em estreita relação com suas vidas cotidianas e o meio em que vivem.

Ainda aproximando arte contemporânea, cerâmica e educação, vale citar o projeto de extensão da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ chamado “Cerâmica Viva” trabalha arte coletiva e relacional com a comunidade da Mangueira no Rio de Janeiro sob a coordenação da professora Isabela Frade, tendo como base uma perspectiva de Paulo Freire, que acredita na educação como exercício de troca e ação social praticado em espaço de liberdade, a proposta de Frade (2012, p.7) é:

criar um espaço de entrosamento, de troca e de apoio mútuo entre mulheres, atentando para o fato da estratégica força que as mulheres exercem na comunidade mangueirense como líderes e arrimos familiares e, por outro lado, fazendo sentido também pela parte da constelação artística contemporânea, que incide na delicada posição das mulheres artistas, que possuem uma relativa e subordinada entrada nas instituições de arte.

Assim, o projeto Cerâmica Viva - UERJ tem o apoio de um coletivo de mulheres artistas, pesquisadoras e educadoras chamado “O Círculo de Arte da Terra”, e discute questões do feminino, da arte do barro, questões ambientais e sociais, e constante reflexão perpassando as ações e manifestações estéticas coletivas. Além de oficinas e encontros, o grupo produz e já realizou uma série de ações coletivas e exposições pelo Rio de Janeiro. Entre elas: “Habitação”, “Concepção Centenas” e “Corpo Oco”.



Figura 2: Cartaz e fotografia de instalação integrante da exposição “Concepção Centenas” do Coletivo “O Círculo” sob a coordenação da professora Isabela Frade. Acervo: o Círculo – UERJ.

Longe de alcançar todos os artistas que utilizam o barro ou a cerâmica em suas obras, levantamos um apanhado diverso de possibilidades nas múltiplas manifestações deste material na arte no sentido de exemplificar sua utilização, seja por meio da argila crua ou queimada, a potência e dinâmica deste material que, mesmo com uma expressiva produção ligada à antiguidade e ao artesanato, também se mostra potente em ricas manifestações da arte contemporânea. Assim, nas palavras do mineiro Amílcar de Castro⁵: “Antes amassar

5. Poesia “Quando a argila fala” de Amílcar de Castro. s/d.

o barro, bater (...). Depois é quando a argila fala: o melhor caminho é sempre o mais simples. Fundar o espaço sensível é inventar a forma". Então, inventando e reinventando a forma, temos a cerâmica como uma linguagem presente nos processos artísticos habitando poeticamente cada expressão da vida e da cultura de todos os povos em todos os tempos, inclusive da arte contemporânea. "Do barro viemos, ao barro voltaremos".

Referências

BARRY, M. **Guia Completa De Escultura, Modelado Y Cerâmica**. New York, Herman Blume, 1993.

CHAVARRIA, J. **Cerâmica**. Lisboa: Estampa, 1997. FRIGOLA, D. **Cerâmica**. Lisboa: Estampa, 2002.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da Seca**: cerâmica popular do vale do Jequitinhonha. São Paulo: UNESP, 2006.

DOMINGUES, C. **Dicionário De Cerâmica**. Lisboa, Caleidoscópio, 2007.

FRADE, Isabela. Arte viva na via uerj mangueira - modelagem de corpos e lugares de convivência. **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio3/isabela_frade.pdf

GORMLEY, Antony. **Corpos presentes**. Catálogo da exposição. São Paulo, Mag Mais Rede Cultural, 2012.

MINDLIN, Betty. **Nós Paiter**. Os Suruí de Rondônia. Petrópolis: Vozes, 1985.

SÁ, Rosilda Maria. A Cerâmica e a Rede Colaborativa nas obras inventário e imagens Amadas. **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/rosilda_maria_sa_goncalves_de_medeiros.pdf

VECCHIO, Mark del. **Postmodern Ceramics**. London: Thames and Hudson, 2001.

Corpo, música e imagem no jogo da Capoeira Angola

Judivânia Maria Nunes Rodrigues¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

A oficina de Capoeira Angola e Fotografia, oferecida para crianças e adolescentes do Centro Educacional Marista Lúcia Mayvorne na comunidade do Monte Serrat, é uma ação de arte-educação que tem intenção de dialogar com a cultura local para gerar processos artísticos e educativos. A Comunidade, localizada em Florianópolis, é fruto do processo de expulsão de escravos libertos do centro da cidade, no período de higienização nos anos de 1920. Esse histórico é observado a partir das manifestações culturais neste território como a fundação de uma das escolas de samba mais antigas da cidade, a Copa Lord, os terreiros de candomblé, assim como por meio do trabalho de artistas locais que dialogam com esse legado africano. Nesta perspectiva, apresento aqui uma das ações realizadas na Oficina de Capoeira Angola para celebrar um artista local, seu Gentil do Orocongo.

Palavras-chave: Arte-educação; Cultura; Capoeira Angola e Fotografia.

Introdução

A comunidade do Monte Serrat, localizada na Região do Maciço do Morro da Cruz em Florianópolis-SC, é fruto do processo de higienização, o qual expulsou do centro da cidade os escravos libertos nos anos de 1920, com o pretexto de modernizar e limpar a região. Pela proximidade entre o centro da cidade e o Morro da Caixa, como assim é chamado pela maioria da população local, esses escravos libertos ocuparam a área e criaram a respectiva comunidade, que tem nas suas manifestações artísticas e culturais a riqueza do legado africano, como a Escola de samba Copa Lord, uma das mais antigas da cidade, terreiros de candomblé e outras festas locais como a Festa de Nossa Senhora do Monte Serrat, que é comemorada no mês de setembro, celebrando também a memória dos descendentes africanos que trouxeram a imagem da santa para a igreja local. Hoje, essa área da cidade é empobrecida, onde o tráfico de drogas e a violência estão presentes no cotidiano de crianças e adolescentes que ali residem.

É neste contexto que investigo possibilidades de aprendizagem por meio da arte que dialoguem com um cotidiano marcado por uma situação de vulnerabilidade social e ao mesmo tempo com a riqueza cultural existente. A música e a dança são elementos de presença neste cotidiano. Por meio desta observação criei um formato de oficina, desde março de 2014, no período integral da Escola local, Centro Educacional Marista Lúcia Mayvorne, para crianças e adolescentes que frequentam o ensino fundamental I, baseada na linguagem da Capoeira Angola e da Fotografia.

A Capoeira como manifestação cultural que dialoga com o contexto e com a musicalidade e a expressividade corporal que os educandos apresentam. A partir dessa prática, investigo caminhos de criação artística que possibilitem aos educandos mostrarem seus talentos, suas inteligências musicais e corporais, valorizan-

1. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Área de concentração: Artes e Cultura Contemporânea, Linha de Pesquisa: Arte, Cognição e Cultura. Email: rodrigues.vania@gmail.com

do a cultural local e aprendendo com a experiência. Como nos expõe (BONDÍA, 2001), a experiência como algo que nos toca, ao invés apenas do bombardeio de informações que nos passa todos os dias nos diversos processos educativos, sem, na maioria das vezes, nos tocar. Neste processo, a fotografia se apresenta como possibilidade de ver a si mesmo e ao outro. A fotografia como possibilidade de tornar visível o invisível que faz parte do jogo da Capoeira Angola, que presa pelo jogar com o outro e nunca contra o outro. Tornar visível esse espaço de respeito pelo outro que faz parte da filosofia do jogo a partir dos ensinamentos do Mestre Pastinha (1889-1991), um dos principais mestres de capoeira da história.

A Capoeira Angola apresenta, além do expressivo diálogo corporal entre os jogadores, a musicalidade. O berimbau, instrumento símbolo da capoeira, permitiu desenvolver uma experiência com os educandos utilizando o histórico de um dos artistas locais, Seo Gentil do Orocongo, que tocou durante muitos anos de sua vida, um instrumento de origem africana, o Orocongo. Seo Gentil foi um dos poucos tocadores de orocongo do Brasil. Um instrumento muito antigo, segundo alguns autores, um precursor do berimbau. Os educandos puderam, por meio de uma oficina com estudantes do curso de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, fabricar orocongos, explorar os sons produzidos por esse instrumento, numa atividade que nomeie como “Celebrando o Mestre Gentil”. Neste processo a fotografia nos permitiu contar a experiência, colocar a dimensão do acontecido como presença educativa no campo da arte. Este processo criativo é parte da pesquisa de doutorado que desenvolvo na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que pretende investigar processos significativos de aprendizagem em arte, em contextos de vulnerabilidade social, a partir da cultura local.

Corpo e imagem no jogo da Capoeira Angola

O contexto de violência que faz parte do cotidiano dos educandos, onde a agressão física é algo muito frequente, foi o mote para que a oficina de Capoeira Angola e Fotografia apresentasse o corpo como foco nesse processo de arte e educação. Dessa forma, as atividades relacionadas à movimentação da capoeira tiveram ênfase na afirmação constante da educadora de que o jogo tem que ser sempre com o outro e nunca contra o outro. Para além da intenção de trabalhar o respeito pelo espaço corpóreo do outro a oficina também busca atuar na perspectiva de proporcionar um maior grau de concentração por parte dos educandos, pois na escola as professoras apontam a dificuldade de concentração como uma das maiores dificuldades nos processos de aprendizagens.

Nesse sentido, através da prática corporal procura-se vivenciar com os alunos as movimentações próprias da Capoeira Angola, valorizando sempre o jogar com o outro e não contra o outro. O importante é a troca, o respeito, a complementação, a harmonia, e não a competição e o enfrentamento. A partir de atividades lúdicas e trabalhos em grupo evidenciar a importância da coletividade, do respeito mútuo e do empenho de cada um para a formação de um todo harmonioso. Com a música, elemento muito intenso nesta oficina, busca-se trabalhar a sensibilidade dos alunos, bem como os elementos de repetição e concentração presentes no ritmo, auxiliando no processo de aprendizagem. Com os instrumentos musicais e as cantigas da Capoeira Angola, procura-se despertar o interesse para o fazer musical e criativo em conjunto. As cantigas também contam muito sobre a história da capoeira e a influência cultural trazida pelos africanos.

Outro ponto importante neste processo é o aprendizado dos fundamentos da Capoeira Angola e o contato com a história e o universo cultural africano e afro-brasileiro como forma de valorização e o reconhecimento da identidade das crianças e adolescentes afro-brasileiros, ajudando na compreensão do Brasil como um país pluriétnico, multicultural; para a luta contra o preconceito racial; e para o fortalecimento da Educação das Relações Étnico-Raciais, prevista pela Lei 10.639 de 2003. Seguindo esse pensamento,

Enquanto, nas nossas escolas, ficarmos produzindo pensamentos deslocados da existência, insistirmos na tarefa de dar instrução, informar, num movimento que vai sempre de fora para dentro, dando conta

apenas de trabalhar conteúdos que não têm qualquer sentido para as pessoas envolvidas no processo educativo, com vistas apenas ao “crescimento cognitivo”. Estaremos privando o ser humano de Ser, negando-lhe o seu desenvolvimento integral. Estaremos dessa forma, contribuindo para o seu adoecimento, uma vez que a pessoa não crescerá de forma integral. (SOUSA, 2009)

Vislumbrando essa conexão com a existência, as oficinas proporcionam através da música e do movimento corporal, valorizar os saberes dos educandos, que podem através dessas atividades mostrarem suas habilidades. Essas atividades fazem também um contraponto com as aulas que envolvem mais a cultura letrada, desenvolvida no espaço escolar, as quais os educandos apresentam bastante dificuldade e resistência, devido ao contexto familiar no qual estão inseridos, onde os pais na maioria das vezes, não conseguem apoiá-los em relação ao aprendizado dessa cultura letrada. Pois bem sabemos que a escola sozinha não é responsável por esse processo de apropriação, mas é uma parceira da educação desenvolvida no âmbito familiar, assim como na comunidade.

Seguindo este pensamento, as atividades contribuem para que seja possível reconhecer outras inteligências, a cinestésica-corporal e musical (GARDNER, 1993). Segundo esse autor existem oito inteligências a serem desenvolvidas: Lógico Matemática, Linguística, Cinestésica-corporal, Espacial, Musical, Intrapessoal, Interrelacional e Naturalista ecológica, com dimensão espiritual. D’Amorim (2002) enfatiza que as instituições de ensino e a própria sociedade só reconhecem e valorizam dois desses tipos, que são a inteligência Lógico-Matemática e a inteligência Linguística. As artes com suas especificidades tem um papel fundamental nos espaços educativos no que diz respeito ao desenvolvimento dessas inteligências, com a possibilidade de perpassar por todas elas.

No processo de arte e educação em questão, procura-se estimular à expressão visual através da fotografia, acrescentando mais um elemento artístico nesta atividade educativa. A fotografia como possibilidade de



Foto 1: autor: William, aluno do 5º ano



Foto 2: Photoscape, autor: Alisson, aluno do 5º ano

ver a si mesmo e ao outro no jogo da Capoeira, ressaltando a beleza plástica dos movimentos, na tentativa de construir e desconstruir o jogo da Capoeira, muitas vezes estereotipado.

Pois segundo Rouillè (2012), a fotografia abre a possibilidade de construção de mundo, mundos imaginados e desejados. A capoeira como construção de um jogo que preze pelo respeito pelo outro e não mais pela luta contra o outro, como outrora na história foi enfatizada pela necessidade de defesa frente ao processo de escravidão imposto aos africanos no Brasil. Construir a imagem de um jogo onde seja possível se colocar no lugar do outro, para respeitar esse outro, aproveitar a companhia do outro, se aproximar desse outro.

Fotografar e dialogar convergem, aqui, para a pesquisa hesitante, sempre singular, da distância conveniente com o Outro. Construir uma proximidade e uma troca, além das diferenças e a partir delas; enriquecer-se das disparidades; adaptar seus métodos e seus ritmos aos do Outro, são esses os principais elementos de uma fotografia dialógica (ROUILLÈ, 2009, P.243)

Que dialoga com o jogo da Capoeira Angola, onde o corpo é o elemento de troca relacional no processo de arte-educação. O corpo que aprende e que ensina ao mesmo tempo, que aguçá todos os sentidos, no intuito de suscitar uma pedagogia que tenha o corpo como campo educativo e de criação. “É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.250). Neste sentido, aguçá os sentidos do corpo para provocar diferentes formas de diálogo e expressão criativa, por meio de diferentes linguagens.

Celebrando o Mestre Gentil do Orocongo

No primeiro semestre de 2015 desenvolvi com os educandos o Projeto “Celebrando o Mestre Gentil do Orocongo”. A experiência buscou a linha de atuação que tenho observado fazer sentido para os educandos, ou seja, partir do contexto local para que eles se sintam parte do processo educativo, para que aprender possa significar algo real, algo que seja possível fazer relações com as vivências cotidianas e nesse processo conseguir ampliações de repertórios educativos em diferentes âmbitos.

O processo tem sido construído numa direção que dialoga com a proposta de arte-educação baseada na comunidade, bastante disseminada nos Estados Unidos, que envolve uma parceria entre arte-educadores, artistas e comunidade. Valoriza a cultura local, entendendo que

Valorizar as ligações intrínsecas entre arte e vida cotidiana constitui a base de uma arte/educação democrática, porque envolve o reconhecimento de várias práticas artísticas sem distinguir entre o erudito e o popular. (...) o conhecimento, a interpretação e valorização da arte produzida localmente podem vir a ser um catalisador para a participação crítica não só na comunidade local, mas também na sociedade maior. (BASTOS, 2005, p.228)

Como já foi abordado anteriormente, a comunidade do Monte Serrat tem uma forte ligação com o carnaval, com o samba e conseqüentemente com o ritmo e a música. Nesta perspectiva, pesquisei sobre um artista local, já falecido, Seu Gentil do Orocongo, que foi um dos poucos músicos no Brasil que se dedicou a fabricação e ao toque desse instrumento chamado Orocongo. Um instrumento rudimentar de origem africana, com uma corda só, que chegou a Florianópolis no período colonial. Sua caixa acústica é feita com cabaça e o arco de madeira tem formato de violino com vários fios esticados de rabo ou crina de cavalo, e para dar mais qualidade no som o tocador aplica breu nos fios. Esse instrumento é utilizado em diversos gêneros musicais, principalmente em músicas de roda de estilo Afro². Seu som assemelha-se ao choro humano.

2. Informações segundo o site: <http://maneoleiro.blogspot.com.br/2013/04/orocongo.html>

Seu Gentil do Orocongo, como era conhecido na comunidade e na cidade de Florianópolis, tocou esse instrumento desde muito jovem até o seu falecimento em novembro de 2009. Estava sempre com o seu instrumento, pelo qual todos diziam que era apaixonado. Tocava o instrumento na Praça XV, no centro de Florianópolis, quase todos os dias. Homem simples, sem muita escolaridade, nunca teve sua arte valorizada, somente na década de 80, Seu Gentil foi “descoberto” pelo irmão do artista plástico local Max Moura, que participava do grupo Pandorga, de outro artista plástico local Valdir Agostinho. Em 1998, Gentil Camilo Nascimento Filho, participa, aos 58 anos, do espetáculo “Orocongo, Rabeca e Violino” organizado pelo artista Antônio Nóbrega, em São Paulo no SESC Ipiranga. Na ocasião seu Gentil diz que “É uma satisfação a gente persistir por 40 anos num instrumento meio esquecido e de repente ser reconhecido”³.

Em março de 2015, a Fundação Catarinense de Cultura lança o livro Um Griot e dois Orikis, O Rei do Orocongo e O Xirê de Pedro Leite, o Pedro do Cacumbi. São dois exemplares e um deles sobre o Seu Gentil do Orocongo. Na fundação cultural me disponibilizaram alguns exemplares para que eu pudesse compartilhar com os educandos e também disponibilizar na biblioteca do Centro Educacional Marista Lúcia Mayvorne. No conto encontramos a seguinte passagem:

-Vó, e quem tocava orocongo nas festas?

- Nessas festas meu lindo erê, ainda não existiam orocongos. O pessoal tocava o que a gente pode chamar de avô do orocongo, o bisavô do berimbau. Um instrumento que era feito na terra. Eles cavavam um buraco, colocavam dois pedaços de madeira em cada ponta do buraco e esticavam o arame de uma ponta a outra. Pegavam uma vareta de madeira e ficavam batendo em cima do arame marcando o ritmo. O buraco funcionava como uma caixa de som e amplificava a vibração do arame. (Santos, 2014, p.21)

A qual, foi o elo de ligação que utilizei para fazer a conexão com a oficina de Capoeira Angola, pois o berimbau, símbolo hoje da capoeira, é um instrumento muito apreciado pelos educandos. Segundo o conto, o berimbau é um instrumento “parente” do orocongo. Essa relação fez muito sentido para os educandos, que ficaram curiosos para saber quem foi o Seu Gentil do Orocongo. Alguns educandos me trouxeram retorno de casa sobre quem foi o artista da comunidade, e outros nunca tinham ouvido falar sobre ele. Para que os educandos pudessem ter uma vivência, onde construíssem o instrumento orocongo, fiz contato com o professor

3. Informações segundo o site: <http://www1.an.com.br/1998/jul/25/0ane.htm>



Fotos 3 e 4: Judivânia Rodrigues. Oficina de Orocongo, Monte Serrat, abril de 2015.

do departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC, há pouco falecido, no mês de junho do vigente ano, Doutor José Luiz Kinceler, o qual tinha convivido com Seu Gentil e participado com seus alunos de oficinas onde o mesmo ensinou a fabricar e tocar o instrumento. O professor realizou algumas performances na cidade, onde várias pessoas colocavam máscaras do rosto do Seu Gentil do Orocongo e tocavam o instrumento e cantavam. Ele dizia que era uma espécie de celebração ao artista.

Dois alunos do professor José Luiz Kinceler, Helton Patricio Matias e Paulo Andrés de Matos, realizaram a oficina com as crianças em abril do presente ano, a qual fluiu como uma atividade extremamente prazerosa, onde observei o que se pode chamar de ancestralidade local. Uma memória do não vivido, mas do sentido deixado (PRIORE, VENÂNCIO, 2004). As máscaras e aquele instrumento rude, mas também sofisticado como um violino, encantou os educandos, que puderam fazer parte da confecção e da celebração em torno da arte e da figura do Mestre Gentil do Orocongo, como era chamado por alguns moradores na comunidade. A fotografia nessa atividade foi utilizada como forma de dar visibilidade aquele momento de festa, de aprendizado, de alegria e de emoção. A fotografia como forma de contar a experiência, de colocar a dimensão do acontecido como presença educativa no campo da arte.



Foto 5: Judivânia Rodrigues. Rodas de música. Abril de 2015.

Poucos dias antes da realização da oficina, descobri o que eu poderia chamar de “uma feliz coincidência”. A nova cozinheira da escola, a Dona Vera, era a viúva do Seu Gentil do Orocongo. Uma pessoa encantadora pelo seu sorriso e bom humor. Quando contei sobre a oficina que estava planejando, Dona Vera se mostrou muito lisonjeada e trouxe para apresentar para as crianças materiais como o cd do Seu Gentil, o programa impresso do show dele no SESC e o último Orocongo que ele usava. Durante a oficina, Dona Vera falou e respondeu questões dos alunos sobre Seu Gentil e os educandos resolveram fazer um vídeo entrevistando Dona Vera.

Os educandos se envolveram de uma forma muito intensa com a atividade, despertando o senso musical e de ritmo, os quais dominam bem. Durante a atividade, um dos educadores, nascido no morro, que conheceu Seu Gentil na comunidade, disse ficar muito emocionado no decorrer da oficina e criou uma pequena composição musical que foi acolhida e cantada com muita empolgação pelos educandos.

A atividade resultou em rodas de música, como assim chamamos, onde os educandos misturavam diferentes instrumentos da capoeira com outros instrumentos de percussão e o orocongo.

Foi um processo de criação musical interessante, onde eles misturavam ritmos e cantavam músicas que conheciam. A atividade me possibilitou buscar quais as músicas que eles cantavam e gostavam e discutir com eles sobre as mesmas. Os educandos me trouxeram uma situação de vulnerabilidade muito forte, onde sabiam muitas músicas, com a batida do funk, como eles costumam dizer, mas com letras extremamente pornográficas, onde muitos deles nem sequer tinham a real noção do que estavam cantando, e outros que tinham noção do que estavam cantando, mostravam a precocidade sexual, a qual faz parte do contexto. Outra forma de violência que acarreta inúmeros problemas para o desenvolvimento dos mesmos.

A partir destas atividades foi possível dialogar com os educandos na faixa etária entre 10 e 12 anos, sobre a riqueza musical da comunidade e como eles gostariam de ser vistos a partir do seu repertório musical, esclarecendo que o funk é um ritmo muito bom e que tem uma história forte, mas que as letras que eles cantavam não conseguiam traduzir essa riqueza do funk e nem passar a beleza musical que existe na comunidade e suas histórias, assim como fazem os enredos das escolas de samba em geral, e da Escola de samba local a Copa Lord, que eles gostam muito. Os educandos me deram uma resposta musical muito bonita, uma das educandas me trouxe escrito, letras de várias músicas que ela escuta no terreiro do candomblé onde frequenta com a sua mãe. Com essa educanda foi possível inclusive trabalhar o português através das letras das músicas, onde eu estabeleci com ela um processo de fazer correções de ortografia e ela reescrevia as letras.

Ao final do processo, o grupo decidiu apresentar três músicas no conselho de classe, onde eu iria relatar as atividades realizadas durante o trimestre. A primeira foi à composição criada pelo Educador, morador da comunidade, Rafael Nunes, em homenagem ao Seu Gentil. A segunda música, não deixe o samba morrer, de composição de Edson Conceição e Aloísio Silva e gravada pela cantora Alcione, os educandos falaram que era uma homenagem a Comunidade do Monte Serrat, e a última, foi uma sugestão da educadora, mas que os educandos acataram e buscaram a letra na internet, Mamãe Oxum, do cantor e compositor Zeca Baleiro, ensaiaram e cantaram com dedicação.

Considerações Finais

Dialogar com a cultura do território da Comunidade do Mont Serrat é a proposta de criação e construção de um processo criativo de arte e educação que tem o corpo como elemento a ser trabalhado para sensibilização dos seus sentidos, para gerar processos de troca social, afetiva, cultural e criação artística. A experiência, como já foi dito anteriormente, faz parte da pesquisa em andamento na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, no departamento de Artes, onde coloco em foco a representação dessa experiência por meio da linguagem fotográfica, a partir do olhar da educadora e dos educandos, tendo como fio condutor deste processo de arte-educação, o jogo da Capoeira Angola.

Neste processo, o corpo atua como meio de aprendizagem através da observação, ação e interação social, corporal e musical presentes na prática da Capoeira Angola. A partir desta perspectiva, procuro o máximo possível de diálogo com a cultura local para construção de repertório artístico, cultural e educativo que venha fazer sentido para educandos dessa comunidade. Celebrar seu Gentil do Orocongo estabeleceu a aproximação entre arte e vida, estimulando a percepção da arte no nosso cotidiano e as diferentes formas de se produzir arte, valorizando o contexto local e as manifestações culturais e artísticas existentes no território.

A fotografia possibilita a expressão e criação visual do processo, onde procedimentos técnicos, artísticos e teóricos estão sendo pensados a partir desse fazer fotográfico, para estabelecer o diálogo entre Capoeira Angola e Fotografia. Constituindo uma dinâmica de construção do jogo da Capoeira, assim como da produção fotográfica, sob um olhar pedagógico e artístico que permite a ação e reflexão sobre arte, linguagens, cultura e educação, em um contexto de vulnerabilidade social, no intuito de produzir conhecimento sobre a tarefa de educar e produzir arte em diversas realidades sociais, econômicas, históricas e culturais.

Neste sentido, traz à superfície a questão de que a arte e a educação precisam estar carregadas de sentido e relações de afeto. “Por outras palavras, a percepção do mundo opera-se essencialmente por meios afetivos, no sentido em que a cognição se faz sobretudo através dos afectos e do seu contágio” (GIL, 2004, p.10). O desenvolvimento do processo apresenta que os educandos em questão, por estarem vulneráveis a relações de violência, precisam, antes de qualquer coisa, de relações harmônicas, prazerosas, de valorização do ser e de afeto, para que outros valores e possibilidades de relações possam ser colocados nas suas vidas, e consequentemente, nos seus horizontes de construção de saber e de processos educativos, pois a educação e a arte não são meramente transmissões de saberes, mas construções, que necessitam significar para tornar o processo prazeroso, educativo, político e poético.

Referências

BASTOS, Flávia Maria Cunha. O perturbamento do familiar: uma proposta teórica para Arte/Educação baseada na comunidade. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas**, traduzida e publicada, em julho de 2001, disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf>

D’AMORIN, Eduardo; ATIL, José. **A Capoeira** - Uma Escola de Educação. Recife: Ed. Do Autor, 2007.

GIL, José. Abrir o Corpo. In: **Corpo, Arte e Clínica**, organizado por Tânia Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PRIORE, Mary Del. VENÂNCIO, Renato Pinto. **Ancestrais – Uma Introdução a História da África Atlântica**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: editora Senac, 2009.

SANTOS, Lau. **Um Griot e dois Orikis O Rei do Orocongo** [livro 1]. Florinópolis: FCC Edições, 2014.

SOUSA, Rosiete Costa. **Cuidado do Ser**: “Desenvolver ao ser humano o corpo que lhe falta e a palavra perdida. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/cuidar-do-ser-039-039-devolver-ao-ser-humano-o-corpo-que-lhe-falta-e-a-palavra-perdida-039-039/20895/>. Acesso em: 03/05/2015.

Análise de *affordances* em games de simulação de parques de diversão

Letícia Perani¹

Ernando Moraes²

Igor Sanches Marini³

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Neste presente artigo, descrevemos *affordances* percebidas do design de mecânica de jogo (*gameplay*) de dois simuladores de parques de diversão do final dos anos 1990 – *Rollercoaster Tycoon* e *Theme Park World*, ambos lançados em 1999 - escolhidos por sua capacidade de edição “customizada” de cenários e objetos, o que permite ao jogador construir brinquedos (por exemplo, montanhas-russas) para seus parques, gerando consequências próprias dentro do mundo do jogo. Nossa metodologia de análise de *gameplay* em jogos eletrônicos utiliza a teoria das *affordances* de J.J. Gibson (1986) como base; em nosso método, buscamos perceber *affordances* em todas as possibilidades de interação com o ambiente disponibilizadas ao jogador. A partir do mapeamento das diferentes *affordances* que compõem cada jogo, nosso objetivo é observar variações individuais dentro de um mesmo gênero de jogo e em uma mesma época (isto é, sem diferenças tecnológicas), permitindo a percepção de como os seus *game designers* pensaram a construção das mecânicas de jogo de formas diversas.

Palavras-chave: Games; *Gameplay*; *Affordances*; Game design.

Em quase 15 anos de constituição formal⁴, o campo científico dos *game studies* se dedicou a explorar praticamente todos os aspectos referentes aos jogos eletrônicos, desde questões referentes ao seu consumo e (re)significações sociais, culturais e/ou artísticas, com foco marcadamente humanístico, até a descrição de métodos voltados ao design de games. Campo interdisciplinar, surgido através de conexões entre várias ciências, e recebendo pesquisadores vindos de áreas díspares⁵, os *game studies* ainda esbarram na necessidade da construção de aportes metodológicos bem definidos, necessitando da busca de temas, hipóteses e procedimentos surgidos em outros saberes. Além desta natural dificuldade de se estabelecer métodos em um campo novo a ser explorado, os pesquisadores de jogos eletrônicos ainda enfrentam outra complicação: como avaliar todas as questões que envolvem a ação de jogar um *game*, ato este que costuma ser extremamente subjetivo e dependente de diversas variáveis. Esta dificuldade de avaliar experiências de jogo (cognitivas, psicológicas, sociológicas etc.) é um dos temas principais dos *game studies*, como podemos observar em KONZACK, 2002; AARSETH, 2003; CONSALVO; DUTTON, 2006; estas três propostas metodológicas apresentam um mesmo ele-

1. Professora Assistente do IAD/UFJF, Mestre e Doutoranda em Comunicação pelo PPGCom/Uerj. E-mail: leticia.perani@ufjf.edu.br

2. Graduando do Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design do IAD/UFJF, bolsista de Iniciação Científica BIC/UFJF. E-mail: ernandomoraes@gmail.com

3. Graduando do Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design do IAD/UFJF. E-mail: igorsanchesmarine@hotmail.com

4. O ano de 2001 é considerado o *marco zero* dos estudos de jogos eletrônicos, assim definido pelo pesquisador norueguês Espen Aarseth (2001) ao escrever um editorial para a primeira revista científica dedicada aos games, a *Game Studies*; para Aarseth, este ano possuiu tal importância porque neste período surgiram a primeira revista científica, o primeiro congresso internacional da área e as primeiras disciplinas sobre jogos eletrônicos em cursos de graduação.

5. No exterior, os *game studies* foram formados com a ajuda de estudiosos vindos da Psicologia, da Computação, do Design e da Teoria Literária. No Brasil, este campo de estudos ainda não foi plenamente constituído, mas conta com pesquisas advindas de áreas como a Computação, a Comunicação, o Design e a Educação (PERANI, 2014).

mento comum de análise: a categoria *gameplay*, um termo traduzido para o português como *mecânica de jogo*. Considerado um dos aspectos principais da experiência de jogar um *game* (JUUL, 2005; BJÖRK e HOLOPAINEN, 2006; ASSIS, 2007), o *gameplay* chama a atenção dos pesquisadores e designers de jogos eletrônicos por conter em si aspectos relacionados à imersão e engajamento do jogador nesta atividade e ao prazer proporcionado, por meio da construção das regras e desafios que constituem o jogo; porém, percebemos que o conceito de *gameplay*, embora bastante discutido pelos pesquisadores de jogos eletrônicos por mais de uma década, ainda se refere a uma experiência analisada de forma um tanto quanto subjetiva – afinal, como definir exatamente o que é uma boa vivência de um jogo, que atraia o jogador e o mantenha entretido e focado nos objetivos propostos pelos seus designers? Em uma tentativa de superar esta dificuldade metodológica, seguindo uma tendência já consolidada nas análises de interação humano-computador (GAVER, 1991; NORMAN, 1998; ROGERS, 2004), gostaríamos de então propor o uso das *affordances* como uma possível ferramenta de avaliação de aspectos de *gameplay*.

2. *Affordances*: a percepção de possibilidades de ação

As *affordances* são consideradas o conceito principal da teoria da Psicologia Ecológica (ou teoria da Percepção Ecológica, como vem sendo recentemente chamada), criada pelo psicólogo estadunidense J.J. Gibson nos anos 1960. A Percepção Ecológica traz diferenças marcantes em relação aos estudos de percepção visual que eram realizados até então; a teoria de Gibson privilegia a *percepção direta*: o estímulo em si já traz a especificação do ambiente para o animal que interage com ele. Ou seja, as qualidades de um ambiente, como a sua topologia, sons, formas, texturas etc., são apreendidas diretamente, sem a intervenção de outros processos mentais, como as memórias e as representações; mudança sensível em relação às teorias cartesianas da percepção *indireta*, ou *mediada*, nas quais a percepção visual de um ambiente sofre influências imediatas destes processos (MICHAELS; CARELLO, 1981; GOLDSTEIN, 1981; BRAUND, 2008). Como E. Bruce Goldstein (1981) destaca, Gibson cita as *affordances* como uma das mais de duas dúzias de exemplos de invariantes (*invariants*), propriedades do ambiente que permanecem constantes mesmo com o movimento do observador ou com mudanças de iluminação. Contudo, “(...) perceber essas propriedades [invariantes] é uma questão de detectar essa informação disponível no ambiente”⁶ (BRAUND, 2008: 123) – algo desempenhado pela função que as *affordances* possuem.

A teoria das *affordances* recebeu atenção especial de J.J. Gibson, que dedicou a ela um capítulo inteiro do seu último livro publicado em vida, *The Ecological Approach to Visual Perception*, de 1979. O psicólogo estadunidense define as *affordances* como as possibilidades de ação que um ambiente permite a um animal/ator, por meio de um relacionamento ecológico, no qual os atores e o ambiente são interligados e interdependentes. Como William W. Gaver nos explica,

As *affordances* implicam uma complementaridade entre o organismo-agente e o ambiente que recebe a ação (...) *Affordances*, então, são propriedades dos mundos definidos a partir da interação das pessoas com eles.⁷ (GAVER, 1991: 2)

Gibson criou a palavra *affordances* a partir do verbo inglês *to afford* (permitir, ter condições de algo), inspirado pelas ideias da Gestalt de que o significado ou o valor de algo é percebido tão imediatamente quanto as suas qualidades (GIBSON, 1986; MICHAELS e CARELLO, 1981). Porém, a teoria do psicólogo estadunidense se distancia da visão gestaltiana ao implicar que as possibilidades de ação de um objeto não são modificadas

6. Livre tradução de: “(...) perceiving these properties is a matter of detecting the information available in the environment”.

7. Livre tradução de: “Affordances imply the complementarity of the acting organism and the acted-upon environment (...) Affordances, then, are properties of the worlds defined with respect to people's interaction with it”.

de acordo com as necessidades do agente; para Gibson, “o observador pode ou não perceber ou lidar com uma *affordance*, de acordo com as suas necessidades, mas a *affordance*, sendo uma invariante, estará sempre lá para ser percebida”⁸ (GIBSON, 1986: 139). William W. Gaver (1991) aprofunda esta explicação, fundamental para o entendimento desta teoria, ao declarar que as *affordances* são independentes da percepção, ou seja, as possibilidades de ação contidas naquele ambiente/objeto estão ali sempre presentes, mesmo que elas não sejam percebidas ou que não haja nem informações perceptuais. Gaver explica ainda que há diversos fatores extraperceptivos que podem auxiliar a percepção de uma *affordance*:

É claro que a real percepção de *affordances* é determinada em parte pela cultura, padrões sociais, experiências e intenções do observador. Assim como Gibson, eu não considero estes pontos como fundamentais, mas considero cultura, experiência, entre outros, como fatores que destacam certas *affordances*⁹ (GAVER, 1991: 3).

Então, podemos considerar que as *affordances* são percebidas a partir de um processo de percepção direta, ativo e exploratório (BRAUND, 2008), sendo realizado a partir da movimentação do agente no ambiente, e que pode ser auxiliado por fatores que não estão diretamente relacionados aos sentidos. Porém, J.J. Gibson e vários outros autores que adotam a teoria da Percepção Ecológica (por exemplo, MICHAELS e CARELLO, 1981; GAVER, 1991; BRAUND, 2008) fazem questão de ressaltar que, mesmo se fatores culturais e experiências pessoais podem influenciar o modo que entendemos as possibilidades de ação para/com um objeto ou ambiente, perceber uma *affordance* independe de processos mentais de representação e memória – conforme já destacamos anteriormente. Em uma crítica às linhas filosóficas conceitualistas, Gibson afirma:

O fato que uma pedra é um míssil não implica que ela também não possa ser outras coisas. Ela pode ser um peso de papel, um suporte para livros, um martelo, ou um prumo de um pêndulo (...) As diferenças entre eles não são claras, e os nomes arbitrários pelos quais eles são chamados não valem de nada para o processo perceptivo.¹⁰ (GIBSON, 1986: 134)

2.1. *Affordances e as pesquisas em ambientes interativos*

A partir do final dos anos 1980, com o advento comercial das interfaces gráficas do usuário (em inglês, *Graphical User Interfaces* - GUIs), pesquisadores de design de interfaces descobriram a teoria das *affordances* como um possível auxiliar na construção de ambientes interativos mais simples e prazerosos de serem utilizados, já que a percepção de *affordances* envolve processos exploratórios, que exigem ação do observador envolvido - característica esta fundamental para a fruição de qualquer interface, conforme explicitamos em trabalhos anteriores (SOARES, 2008).

O primeiro autor a recorrer às ideias de Gibson foi o designer de usabilidade estadunidense Donald Norman, em seu clássico livro *The Psychology of Everyday Things*¹¹, de 1988. Nele, Norman cita as *affordances* como uma teoria utilizada no design de objetos e materiais para fornecer “dicas” aos seus utilizadores sobre suas funções:

8. Livre tradução de: “The observer may or may not perceive or attend to the affordance, according to his needs, but the affordance, being invariant, is always there to be perceived”.

9. Livre tradução de: “The actual perception of affordances will of course be determined in part by the observer's culture, social setting, experience and intentions. Like Gibson I do not consider these factors integral to the notion, but instead consider culture, experience, and so forth as highlighting certain affordances”.

10. Livre tradução de: “The fact that a stone is a missile does not imply that it cannot be other things as well. It can be a paperweight, a bookend, a hammer, or a pendulum bob (...) The differences between them are not clear-cut, and the arbitrary names by which they are called do not count for perception”.

11. Em edições posteriores, este livro foi renomeado como *The Design of Everyday Things*

Quando usado neste sentido, o termo *affordance* se refere às propriedades percebidas e reais de uma coisa, principalmente àquelas propriedades fundamentais que determinam como um objeto pode ser utilizado (...). *Affordances* nos oferecem fortes pistas para operarmos objetos¹². (NORMAN, 1990: 9)

Em 1998, exatos dez anos após a publicação de *The Psychology of Everyday Things*, Donald Norman revisitou a teoria das *affordances* em *The Invisible Computer*; neste livro, o pesquisador estadunidense faz um *mea culpa* da utilização errônea do termo por designers de interface, que passaram a se referir a uma *affordance* como uma propriedade que pode ser propositalmente adicionada aos objetos em um dado ambiente: “Eu adicionei uma *affordance* neste ícone [de uma interface gráfica] ao colocar um sombreamento nos seus cantos’, diz o designer visual. Eu tenho arrepios com o mau uso desse conceito, embora esse uso seja bem-intencionado”¹³ (NORMAN, 1998: 124). Norman então trabalha esta teoria com maior profundidade, explicando melhor o seu entendimento das ideias gibsonianas:

Uma *affordance* não é uma propriedade, é um relacionamento que existe entre o objeto e o organismo que está agindo no objeto. O mesmo objeto pode ter *affordances* diferentes para cada indivíduo. Uma pedra que me permite a ação de ser atirada não permite o mesmo para um bebê. Minha cadeira permite suporte para mim, mas não para um gigante. Minha mesa não é “atirável” por mim, mas pode ser “atirável” para outro alguém.¹⁴ (NORMAN, 1998: 123)

Em *The Invisible Computer*, Donald Norman cita pela primeira vez a sua principal contribuição para o desenvolvimento da teoria das *affordances*: a existência de *affordances* reais (*real affordances*) e *affordances* percebidas (*perceived affordances*). As *affordances* percebidas seriam as possibilidades de ação em relação a um objeto em um determinado ambiente que são percebidas por um usuário, enquanto as *affordances* reais seriam as possibilidades de ação que podem realmente ser executadas por um usuário com aquele objeto em um determinado ambiente. Embora estes conceitos estejam implícitos nos escritos de J.J. Gibson, sem ter nenhuma espécie de denominação, Norman os destaca justamente para introduzir a sua ideia central do uso das *affordances* no design de interface; ao planejar um ambiente virtual, os designers trabalhariam com *affordances* percebidas, que fornecem pistas ao usuário de como utilizar aquelas funções:

No design de objetos, as *affordances* reais não são tão importantes quanto as percebidas; são as *affordances* percebidas que mostram ao usuário quais ações podem ser realizadas com um objeto e, de alguma forma, como fazê-las (...). É muito importante diferenciar as *affordances* reais das *affordances* percebidas. O design está relacionado com as duas, mas são as *affordances* percebidas que determinam a usabilidade.¹⁵ (NORMAN, 1998: 123-124)

Após os esforços teóricos de Donald Norman, vários outros autores da área de HCI¹⁶ passaram a se interessar pelas *affordances* (por exemplo, GAVER, 1991; ROGERS, 2004; ORSUCCI, 2008). Em seu artigo *New Theoretical Approaches For HCI*, a pesquisadora Yvonne Rogers resume o porquê do interesse da HCI pelas ideias

12. Livre tradução de: “When used in this sense, the term *affordance* refers to the perceived and actual properties of the thing, primarily those fundamental properties that determine just how the thing could possibly be used (...). *Affordances* provide strong clues to the operation of things”.

13. Livre tradução de: “I added an *affordance* to this icon by putting shading around the sides,’ says the visual designer. I shudder at the misuse of the concept, however well intentioned”.

14. Livre tradução de: “An *affordance* is not a property, it is a relationship that holds between the object and the organism that is acting on the object. The same object might have different *affordances* for different individuals. A rock that affords throwing for me does not for a baby. My chair affords support for me, but not for a giant. My desk is not throwable by me, but might be by someone else”.

15. Livre tradução de: “In the design of objects, real *affordances* are not nearly so important as perceived ones; it is perceived *affordances* that tell the user what actions can be performed on an object and, to some extent, how to do them (...). It’s very important to distinguish real from perceived *affordances*. Design is about both, but the perceived *affordances* are what determine usability”.

16. Sigla de *Human-Computer Interaction*, interação humano-computador em inglês.

gibsonianas: “Para resumir, a principal contribuição da Perspectiva Ecológica para a HCI é a de ampliar o discurso da área, principalmente ao articular certas propriedades dos objetos em uma interface em termos de seu comportamento e aparência”¹⁷ (ROGERS, 2004: 11).

3. *Affordances* em games: um estudo de caso com jogos de simulação de parques de diversão

Em apresentações anteriores (PERANI, 2010; PERANI; MAIA, 2012), descrevemos uma possível metodologia de análise de *gameplay* em jogos eletrônicos utilizando a teoria da *affordances* como base, seguindo as trilhas traçadas por Donald Norman e vários outros pesquisadores da HCI; partindo do princípio que os jogos eletrônicos são implementações digitais de atividades lúdicas, sejam elas pré-existentes no mundo “físico” (por exemplo, esportes, jogos de tabuleiro ou brincadeiras infantis) ou criações originais de entretenimento digital (PERANI, 2014), os *games* também podem ser considerados como uma modalidade de interação humano-computador, compartilhando características formais com outros tipos de GUIs. Neste sentido, nossas pesquisas consistem em uma tentativa de criar análises que utilizam o conceito de *affordances* para fornecer um esquema básico do jogo – quase como um “esqueleto” das ações interativas possíveis – pois acreditamos que essa análise básica dos elementos de um *game* nos permitiriam, em teoria, análises de posteriores de níveis mais complexos, como estudos de jogabilidade (a experiência do usuário em sua interação com o jogo), de narrativa, de recepção etc.

Em nosso método, buscamos perceber *affordances* em todas as possibilidades disponibilizadas ao jogador de interação com o ambiente, inclusive destacando as ações programadas ao *avatar*, que na maioria dos jogos eletrônicos funciona como um representante da incorporação do jogador na ambiente criado em determinado sistema ou plataforma (BRESSAN; PERANI, 2009). Assim, especificamos duas categorias de avaliação das *affordances* presentes em um *game*:

- 1) Possibilidades de uso do avatar em si: suas ações e comandos possíveis;
- 2) Possibilidades de uso do ambiente (por meio do avatar): cenários e objetos fixos/móveis.

Para este trabalho específico, realizamos descrições e análises de jogos de simulação de parques de diversão, um dos diversos tipos de *Construction and management simulation (CMS)*, subgênero dos jogos de simulação que tem como característica principal a construção e o gerenciamento de locais, projetos, cidades etc; games de simulação são conhecidos pela complexidade das possibilidades de ações oferecidas aos jogadores, e essa complexidade acaba por se refletir no próprio comportamento dos jogadores no ambiente oferecido pelo game:

O mais próximo que os jogos de simulação têm de uma característica genérica de definição é a sua estrutura de final aberto, um formato de “sandbox” que dá aos jogadores uma latitude de experimentação ou de pensar nas suas próprias táticas e objetivos.¹⁸ (GIDDINS, 2014: 259)

Os dois jogos escolhidos para esta pesquisa foram *Rollercoaster Tycoon* (Hasbro Interactive/MicroProse, 1999) e *Theme Park World* (Bullfrog/Electronic Arts, 1999), CMSs para PC que também se encaixam na categoria informal dos *god games* – jogos de simulação em que o jogador possui “superpoderes” para alterar as ações que ocorrem em um determinado ambiente – e escolhidos por sua capacidade de edição “customizada” de

17. Livre tradução de: “To summarize, a main contribution of the ecological approach for HCI has been to extend its discourse, primarily in terms of articulating certain properties about objects at the interface in terms of their behavior and appearance”.

18. Livre tradução de: “The closest simulation games have to a defining generic characteristic is their open-ended structure, a “sandbox” format that gives players latitude in experimentation or in devising their own game tactics and goals.

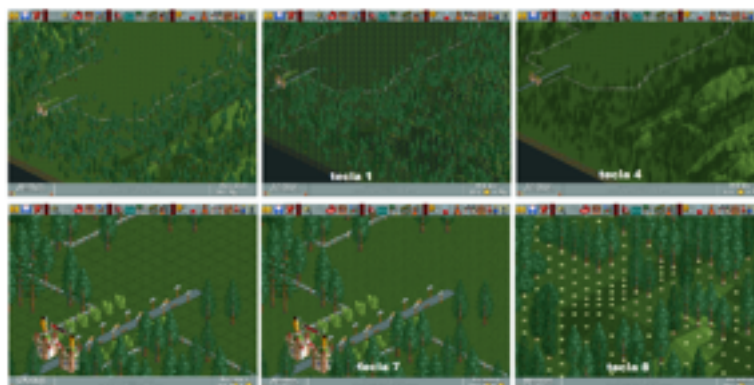
cenários e objetos, o que permite ao jogador construir brinquedos para seus parques (por exemplo, montanhas-russas), gerando consequências próprias dentro do mundo do jogo. Acreditamos que esta nossa escolha nos permite observar, a partir do mapeamento das diferentes *affordances* que compõem cada jogo, variações individuais dentro de um mesmo gênero de jogo e em uma mesma época (isto é, sem diferenças tecnológicas), permitindo a percepção de como os seus *game designers* pensaram a construção das mecânicas de jogo de formas diversas.

3.1. Rollercoaster Tycoon: construção de parques em sandbox

Rollercoaster Tycoon, o primeiro jogo analisado para esta pesquisa, foi lançado em março de 1999. Projetado pelo designer Chris Sawyer, este game tornou-se um clássico do gênero de simulação, e devido ao seu sucesso comercial e de crítica, *RCT* se tornou uma franquia, recebendo não só expansões (como *Rollercoaster Tycoon Deluxe*, de 2003), mas também novas versões ao longo das décadas de 2000 e 2010¹⁹. Ao iniciar *RCT*, o jogador possui a possibilidade de enfrentar desafios em diversos cenários, parques com graus variados de pré-construção, que apresentam objetivos diferentes para a sua conclusão, e quando o jogador completa os primeiros cenários, novas fases são disponibilizadas. Porém, na primeira vez que o jogo é iniciado, após sua instalação, o jogador é levado diretamente para o cenário *Forest Frontiers* – por isso, nossa análise de *affordances* foi realizada nesta fase²⁰.

Em relação às *possibilidades de uso do avatar em si*, nosso primeiro parâmetro de pesquisa, vale ressaltar que não existe um avatar em *RCT*, ou seja, não há uma representação gráfica do jogador neste game; neste caso, as possibilidades descritas são das ações e comandos possíveis ao jogador no ambiente do jogo, realizadas (e observadas) a partir do uso primordial da seta do mouse, ou de atalhos de teclado. Neste sentido, as ações possíveis em *RCT* envolvem opções de visualização do ambiente, construído em 2D isométrico: para gerar movimentação da câmera, e acessar outras partes do parque, basta mover o mouse para as bordas da tela, ou utilizar as setas direcionais do teclado. Clicar com o mouse sobre os ícones de lupa (+) e (-) altera o zoom disponível para a visualização, e ao clicarmos sobre o ícone de uma seta vermelha, giramos a tela em 90 graus, ação que também pode ser realizada com a tecla *Enter*. Já o ícone com formato de olho possibilita escolher modos de visão subterrânea, ocultar partes do cenário, exibir/ocultar marcações de terreno e alturas. Essas ferramentas permitem uma melhor visualização do ambiente, possibilitando a posterior edição do terreno e a inclusão de brinquedos e funcionários.

Figura 1: Opções de visualização do terreno de *Rollercoaster Tycoon*



Fonte: montagem feita a partir de telas do jogo capturadas pelos autores.

19. A última versão da franquia, *Rollercoaster Tycoon World*, tem seu lançamento previsto para o início de 2016.

20. As ferramentas disponíveis não mudam nas fases posteriores de *RCT*; as diferenças que podem ser encontradas em outros cenários são relacionadas ao terreno e brinquedos pré-construídos, além dos objetivos de conclusão.

O nosso segundo parâmetro de pesquisa, referente às *possibilidades de uso do ambiente*, por meio dos seus cenários e objetos fixos/móveis, revela a maior parte das funcionalidades de *Rollercoaster Tycoon*. Pela natureza *sandbox* de um game do subgênero CMS, estão disponíveis várias ferramentas de construção de itens, bem como de edição do próprio terreno do ambiente, e administração financeira do parque; devido a extensa lista de menus e comandos possíveis, para este trabalho nos atemos à descrição das ferramentas mais utilizadas durante os diversos cenários do jogo: a edição de pavimentos e terrenos, e a construção/personalização de brinquedos.

Para adicionar pavimentação ao terreno, o jogador deve clicar no ícone de criação de pavimentos, disponível no menu de ícone na parte superior da tela, selecionar o tipo de pavimento, no menu que é aberto no lado esquerdo, e clicar sobre o terreno do parque para inseri-los. Ao clicar no ícone de criação de pavimentos, também é possível criar caminhos personalizados com a ferramenta de “túneis e pontes”, adicionando elevações e rebaixos; essa também é a forma de inserir árvores, latas de lixo, bancos e outros objetos decorativos, disponíveis no ícone “Cenários e Jardins”. Outra opção possível em *RCT* é a mudança do padrão de terreno e da textura dos declives, bem como a possibilidade de nivelar o terreno para construções ou criar declives para construção de túneis.

Figura 2: Opções de edição de terreno de *Rollercoaster Tycoon*



Fonte: montagem feita a partir de telas do jogo capturadas pelos autores.

Para construir brinquedos (*rides*, no original em inglês), o jogador deve acessar o menu de brinquedos, representado pelo ícone “Construir novo(a) brinquedo/atração). Dentro deste menu, ícones representam as categorias dos *rides*. Para construir, é necessário escolher a atração, selecionar o terreno e construir caminhos de entrada e saída para a atração com a ferramenta de criação de pavimentos, para possibilitar a entrada de visitantes. Quando o *ride* é construído, um menu único para cada brinquedo é aberto, no qual é possível abrir, testar e fechar a atração, assim como alterar o seu nome e suas configurações de funcionamento, ver suas estatísticas de lucro e visualizar a intensidade, a emoção e a náusea provocados pelo *ride*. Em *Rollercoaster Tycoon*, a ênfase na construção de *rides* de montanha-russa é bem presente em vários cenários disponíveis; para construir uma montanha-russa, é possível escolher entre um modelo pronto ou criar um modelo personalizado, com a possibilidade da adição de elementos especiais, como *looping*.

Figura 3: Construção de montanha-russa em *Rollercoaster Tycoon*



Fonte: Captura de tela do jogo realizada pelos autores.

3.2. Theme Park World: menos sandbox, mais sofisticação gráfica

O segundo jogo analisado, *Theme Park World*, é a segunda instalação da série *Theme* da desenvolvedora britânica Bullfrog, e foi lançado em outubro de 1999, e ganhou o nome alternativo de *Sim Theme Park* nos EUA e Brasil, em uma tentativa de associação com a bem-sucedida série *Sim*, também publicada pela Electronic Arts. Com opções de visualização 3D consideradas sofisticadas para a sua época de lançamento, *TPW* alcançou um menor sucesso comercial do que *Rollercoaster Tycoon*, mas ainda assim é lembrado como um dos clássicos do subgênero CMS. O jogo se inicia com uma fase de tutorial com funcionalidades reduzidas, no mapa *Lost Kingdom*, para uma demonstração das ferramentas e objetivos de *TPW*, e quando o jogador completa as tarefas exigidas pelo tutorial (como construção de brinquedos, número de visitantes, lucro), uma chave dourada é recebida, permitindo a entrada nas fases “competitivas”; neste caso, o jogador volta para *Lost Kingdom*, com todas as funções do jogo disponíveis, para verdadeiramente iniciar sua partida – para este artigo, realizamos a análise de *affordances* nesta fase inicial.

Na avaliação das *possibilidades de uso do avatar em si*, ressaltamos que, assim como em *RCT*, não há uma representação gráfica do jogador no ambiente do game, sendo então descritas as ações e comandos possíveis ao jogador. Ao movimentar o mouse, as extremidades da tela se movem também, fazendo com que o jogador tenha uma visão panorâmica do parque; clicar com o botão esquerdo constrói pavimentações, sem a necessidade da seleção de uma ferramenta própria, ou da seleção de algum tipo de pavimento. As setas direcionais direita e esquerda do teclado giram a visão do jogador em 90 graus, e as setas inferior e superior dão *zoom out* e *zoom in* no ambiente. Várias outras teclas são atalhos para os menus de visualização e gerenciamento do parque, da compra de brinquedos, contratação e treinamento de funcionários, dentre outras opções. Segurar a tecla *Ctrl* e clicar em um brinquedo/loja/ornamento/banheiro permite duplicá-lo; já o comando *Ctrl+P* é um atalho para o modo “cartão postal” (*postcard*), no qual o jogador pode tirar um *printscreen* e enviar por e-mail. A tecla *C*, seguida de um clique do mouse, nos revela a funcionalidade mais destacada de *Theme Park World*: a visualização *camcorder* (câmera portátil), que permite ao jogador “andar” pelo mapa, entrar e andar nos brinquedos, tudo com visão em primeira pessoa, tridimensional.

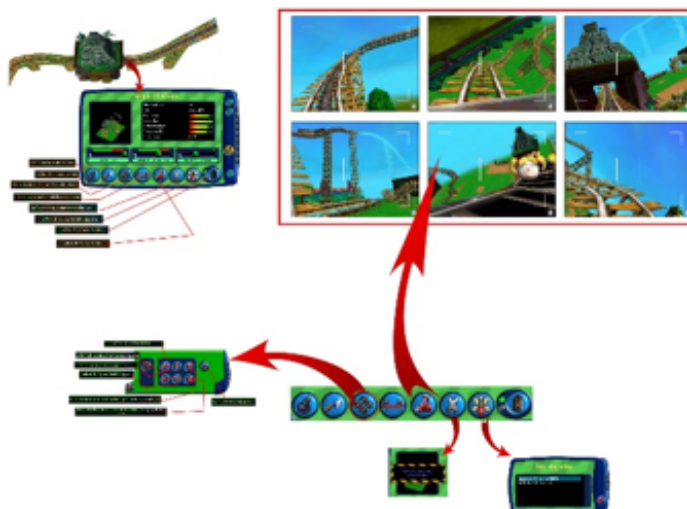
Figura 4: Modo de visualização camcorder em *Theme Park World*



Fonte: montagem feita a partir de telas do jogo capturadas pelos autores.

Com relação às *possibilidades de uso do ambiente*, também devido a sua extensa lista de menus e comandos possíveis, decidimos analisar as mesmas ferramentas que vimos anteriormente em *Rollercoaster Tycoon*: a edição de pavimentos e terrenos, e a construção/personalização de brinquedos. Ao contrário de *RCT*, que utiliza ícones na tela principal para realizar quase todas as interfaces com os jogadores, o acesso à maior parte das ações que podem ser realizadas em *Theme Park World* é por meio de menus em cascata, ou seja, que abrem novos menus com opções complementares. A exceção mais marcante é a criação de pavimentos, que como já descrito anteriormente, é realizada com um clique simples do mouse em uma área disponível, sem construções no caminho ou declive de terreno acentuado, já que não é permitido ao jogador modificar o terreno do cenário; essa construção de caminho não é interrompida até que o jogador clique novamente em outro pavimento. Já para a construção de brinquedos (*rides*), o jogador deve clicar com o botão esquerdo no ícone de Máquina Registradora, disponível no canto inferior esquerdo da tela, escolher opção *Ride* no menu presente na horizontal superior. Neste ponto, ao lado esquerdo da lista de brinquedos, estão informações sobre o número de brinquedos iguais já construídos, a capacidade de passageiros que ele comporta de maneira segura, a estimativa do tempo que o *ride* demora para dar defeitos, e também o tempo de vida útil estimada do brinquedo. Depois disso, o jogador deve clicar com o botão esquerdo do mouse para selecionar o *ride* desejado, posicionar o brinquedo no mapa, e construir os pavimentos de entrada e saída do brinquedo. Assim como em relação à edição de terrenos, a personalização de brinquedos não é permitida em *TPW* – apenas a construção de montanhas-russas permite certo grau de customização, embora apresente uma variedade de blocos de construção consideravelmente limitada em comparação a *Rollercoaster Tycoon*; por exemplo, a construção de *loopings* apresenta um grau de dificuldade muito grande, sendo realizada apenas por jogadores com um bom grau de entendimento dessa ferramenta.

Figura 5: Construção de montanhas-russas em *Theme Park World*



Fonte: montagem feita a partir de telas do jogo capturadas pelos autores.

4. Resultados finais

Os resultados apresentados pelas duas análises de *affordances* foram suficientes para demonstrar as variações individuais de design nos dois jogos analisados; mesmo pertencendo a um mesmo gênero de simuladores de parques de diversão, e com datas de lançamento muito próximas, *Rollercoaster Tycoon* e *Theme Park World* possuem grandes diferenças em suas mecânicas de jogo. Enquanto as *affordances* de *RCT* apontam para uma maior fidelidade ao estilo *sandbox* normalmente encontrados em jogos do subgênero *Construction and management simulation (CMS)*, possibilitando mais oportunidades de edição do cenário e dos objetos disponíveis, as ações permitidas em *TPW* não são tão abertas e exploráveis. Neste sentido, podemos dizer que o foco de *TPW* nos parece não tanto na construção em si do parque, mas sim na administração financeira dos cenários apresentados – isso pode ser observado no complexo sistema de menus em cascata de *Theme Park*, que apresentam mais opções de visualização de estatísticas e dados de ações. Já em *RCT*, as ações permitidas se concentram nas edições de terrenos, cenários e brinquedos, fazendo da construção personalizada o foco principal da experiência do seu jogador. No caso destes dois jogos, a análise de *affordances* nos permitiu observar com atenção elementos do *gameplay* que podem muitas vezes passarem despercebidos ao jogador leigo – análises comparativas de ações permitidas no mundo do jogo nos permitem traçar, com um bom grau de detalhamento, os objetivos e desejos pretendidos pelos game designers na elaboração de cada um destes jogos eletrônicos.

Referências

AARSETH, Espen. Computer Game Studies, Year One. **Game Studies**, v.1, n. 1, 2001.

AARSETH, Espen. Playing Research: Methodological approaches to game analysis. **Anais do Spilforskning.dk Conference**, 2003.

ASSIS, Jesus de Paula. **Artes do videogame**. São Paulo: Alameda, 2007.

BJÖRK, Staffan; HOLOPAINEN, Jussi. Games and Design Patterns. In: **The Game Design Reader: a Rules of Play Anthology**. Cambridge: The MIT Press, 2006.

BRAUND, Michael James. The structures of perception: an ecological perspective. **Kritike**, v.2, n.1, 2008. p. 123-144.

BRESSAN, Renato Teixeira; PERANI, Letícia. O avatar como experiência lúdica: Nível 1 - Da aparência à exploração do ambiente. **Anais do III Simpósio da Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciber-cultura - ABCiber**. São Paulo: ESPM, 2009.

CONSALVO, Mia; DUTTON, Nathan. Game Analysis: Developing a Methodological Toolkit for the Qualitative Study of Games. **Game Studies**, v. 6, n. 1, 2006.

GAVER, William W. Technology affordances. **Anais do CHI '91 - SIGCHI conference on Human factors in computing systems: Reaching through technology**. New York, ACM: 1991.

GIBSON, James J. **The ecological approach to visual perception**. New York: Psychology Press, 1986.

GIDDINGS, Seth. Simulation. In: WOLF, Mark J. P.; PERRON, Bernard. **The Routledge companion to Video Game Studies**. New York: Routledge, 2014.

GOLDSTEIN, E. Bruce. The ecology of J.J. Gibson's perception. **Leonardo**, v. 14, n. 3, p. 191-195, 1981.

JUUL, Jesper. **Half-Real**. Cambridge: The MIT Press, 2005.

MICHAELS, Claire F.; CARELLO, Claudia. **Direct perception**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1981.

NORMAN, Donald A. **The Design of Everyday Things**. New York: Doubleday, 1990.

NORMAN, Donald A. **The Invisible Computer**. Cambridge: The MIT Press, 1998.

ORSUCCI, Franco. Reflexing interfaces. In: ORSUCCI, Franco; SALA, Nicoletta. **Reflexing Interfaces: The Complex Coevolution of Information Technology Ecosystems**. Hershey: Information Science Reference, 2008.

PERANI, Letícia. Acerte a caixa misteriosa: evolução de affordances em três jogos da série Mario. In: REGIS, Fátima et al. 25 anos de Super Mario Bros.: reflexões sobre a natureza dos jogos eletrônicos. **Anais do IV Simpósio Nacional da ABCiber**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

PERANI, Letícia; MAIA, Alessandra. Análises de affordances em jogos eletrônicos: um estudo de caso do game Just Dance 3 para Nintendo Wii e Xbox 360/Kinect. **Anais do VI Simpósio Nacional da ABCiber**. Novo Hamburgo: Feevale, 2012.

PERANI, Letícia. Jogando para comunicar, comunicando para jogar: por um lugar dos games nas Ciências da Comunicação e na Ciberultura. **Anais do VIII Simpósio Nacional da ABCiber**. São Paulo: ESPM, 2014.

ROGERS, Yvonne. New theoretical approaches for HCI. **ARIST: Annual Review of Information Science and Technology**, no 38, 2004.

SOARES, Letícia Perani. **Interfaces gráficas e os seus elementos lúdicos**: aproximações para um estudo comunicacional. Rio de Janeiro: Uerj, 2008. Dissertação de Mestrado.

Midiografia

Rollercoaster Tycoon, Hasbro Interactive/MicroProse, 1999.

Theme Park World, Bullfrog/Electronic Arts, 1999.

Uso de referências fotográficas na pintura inspirada em sonhos

Vinicius André da Silva Appolari¹

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

Este artigo aborda questões sobre o uso de referências fotográficas em desenhos e pinturas com inspiração em sonhos. Para sustentar as discussões sobre os resultados e diferenças procedimentais do uso ou não uso de referências fotográficas, são descritos os processos criativos da obra autoral inspirada em um sonho. Onde foi usufruído de referências fotográficas, e também desenho de memória e imaginação. É discutido sobre o processo criativo e questões criadoras e técnicas do desenvolvimento desse tipo de obra. Observa-se o percurso da imagem do inconsciente até o papel. Assim como as dificuldades em representar tais imagens, devido à limitação mental que dificulta a recordação em detalhes dessas imagens. São também apresentadas as restrições das técnicas conhecidas para representação visual de imagens oriundas do inconsciente através da memória e imaginação. No processo criativo aqui apresentado, o uso de referências fotográficas para representar imagens do inconsciente foi determinante para o andamento e qualidade da obra. Pois permitiu acessar características antes inacessíveis apenas com a memória. Desde que se encare a referência como um recurso, um aparato, uma extensão da memória e imaginação.

Palavras-chave: Imaginação; Processo-criativo; Surrealismo.

Introdução

E me disse com um jeito malicioso que, se não houvesse modelo, não seria possível se afastar dele.
(ARAGON, 2009, p.177)

Vamos debater a problemática do uso de referências fotográficas em pinturas baseadas em sonhos, e se seu uso ou não uso faz com que ocorra uma perda de originalidade e expressividade da obra. Mas o assunto se estende a todo tipo de pintura com viés criativo e que usa de figuras não abstratas. Para tal debate, usaremos de conhecimentos sobre: criação artística, desenho, pintura, memória e imaginação.

Na prática do desenho e da pintura que usa como inspiração os conteúdos oníricos do próprio artista² há um sentimento de transmissão e exteriorização do inconsciente, ou, metaforicamente, da profundidade do ser. Esse sentimento pode ser confundido com a necessidade de pureza da representação da imagem do inconsciente, ou seja, o artista pode tentar isolar-se do mundo externo a fim de buscar contato mais intenso com os conteúdos do inconsciente. De fato há métodos meditativos, religiosos ou indutores de alucinações.

1. Vinicius Appolari é Mestrando em Artes Visuais pela Unicamp. E-mail: vinicius_desenhos@hotmail.com

2. Os integrantes (do surrealismo) estavam começando a se voltar cada vez mais para o sonho como o lugar de uma atividade mental que correspondia mais de perto ao maravilhoso surrealista. O resultado foram as "pinturas de sonhos", ou "pinturas oníricas", como às vezes são chamadas: quadros que representam ou refletem as condições do sonho. (BRADLEY, 2004, p. 32)

Que podem fazer com que a imagem do inconsciente fique mais próxima do artista. Porém, aqui não falamos apenas das imagens do inconsciente, mas também de sua representação.

Nesse tipo de processo criativo duas barreiras devem ser sobrepujadas. A primeira é a “barreira” do contato e interpretação das imagens do inconsciente. E a segunda é a “barreira” da representação visual de conteúdos imaginativos. Vamos então falar sobre essa segunda “barreira”. As imagens dos sonhos naturalmente carecem de nitidez ao serem recordadas. Mas, toda a imagem da imaginação que é solicitada pelo artista, com o intuito de reproduzi-la, de certa forma carecem ainda mais de delimitações precisas, como se o desejo de exteriorizar a imagem viesse acompanhado de algo que espanta a imagem que estava ali, antes aparentemente tão fácil de ser alcançada, mas que agora ficou tão distante que mal podemos enxergá-la.

Freud cita que os conteúdos dos sonhos são influenciados pela vigília³, ou seja, o sonho apropria-se das imagens que temos durante a vigília (FREUD, 2001, p. 28). Seria demasiadamente simplista dizer que já que os sonhos são inspirados pela vigília, então vamos representar os sonhos com as próprias inspirações dos sonhos. Porque Freud também afirma que os sonhos ao serem recordados não ressurgem na mente em sua totalidade onírica (FREUD, 2001, p.61).

É fato proverbial que os sonhos se desvanecem pela manhã. Naturalmente, eles podem ser lembrados, pois só tomamos conhecimento dos sonhos por meio de nossa recordação deles depois de acordar. Com frequência, porém, temos a sensação de nos termos lembrado apenas parcialmente de um sonho, e de que houve algo mais nele durante a noite; podemos também observar como a lembrança de um sonho, que ainda era nítida pela manhã, se dissipa, salvo por alguns fragmentos, no decorrer do dia; muitas vezes sabemos que sonhamos, sem saber o que sonhamos; e estamos tão familiarizados com o fato de os sonhos serem passíveis de ser esquecidos que não vemos nenhum absurdo na possibilidade de alguém ter tido um sonho à noite e, pela manhã, não estar ciente do que sonhou, nem sequer do fato de ter sonhado. Por outro lado, ocorre às vezes que os sonhos mostrem extraordinária persistência na memória. (FREUD, 2001, p. 61)

Desenho de imaginação

O desenho de imaginação⁴ usa da memória⁵ para recordar o máximo possível das imagens solicitadas. Mas, a memória imagética é limitada, principalmente em relação a detalhes e precisões. Então entra em atividade a imaginação criativa, que trabalha para preencher esses elementos faltantes.

Em seu artigo de 1924, na primeira tiragem de *La révolution surréaliste*, Max Morise valoriza o automatismo, sentido como mais surrealista por incluir o esquecimento: “a dificuldade toda não está em começar, mas também em esquecer o que acaba de ser feito, ou melhor, em ignorá-lo”. Bonita definição surrealista, esse apelo ao esquecimento, haverá quem diga. Mas também é preciso lembrar que o surrealismo não mostra originalidade alguma ao reivindicar o automatismo. Aqui, poderíamos propor um passeio pela fenomenologia da pintura clássica, do outro. A proposta surrealista converge com toda uma tradição que se empenha em dizer que espaço que medeia entre a arte e a natureza, onde pedras e nuvens tomam as

3. A mesma concepção foi adotada na Antiguidade quanto à dependência do conteúdo dos sonhos em relação à vida de vigília. Radestock (1879, p.134) relata-nos como, antes de iniciar sua expedição contra a Grécia, Xerxes recebeu judiciosos conselhos de natureza desencorajadora, mas foi sempre impelido por seus sonhos a prosseguir, ao que Artábano, o velho e sensato intérprete persa dos sonhos, observou-lhe pertinentemente que, por via de regra, as imagens dos sonhos contêm aquilo que o homem em estado de vigília já pensa (FREUD, 2001, p. 28).

4. Em geral, a possibilidade de evocar ou produzir imagens, independentemente da presença do objeto a que se referem (ABBAGNANO, 2007, p. 537).

5. "Memória" significa aquisição, formação, conservação e evocação de informações. A aquisição é também chamada de aprendizado ou aprendizagem: só se "grava" aquilo que foi aprendido. A evocação é também chamada de recordação, lembrança, recuperação. Só lembramos aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido (IZQUIERDO, 2011, p.11).

formas do belo, onde a mancha tem efeito de arte, onde a pincelada involuntária resolve as dificuldades que o ofício não pôde assumir. Tudo acontece como se o surrealismo se reapropriasse desse topos da pintura e da reflexão sobre a arte, dando-lhe uma orientação original (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p.76-77).

Na memória os elementos de uma imagem vão se encaixando como um quebra cabeça, sendo montados sobre uma mesa preta em um ambiente totalmente ausente de iluminação. As peças desse quebra cabeça emitem a própria luz e revelam as imagens. Ao fazer o esforço criativo unido com a memória as peças vão se encaixando, mas encaixam-se de maneira etérea, pois não possuem delimitações exatas nem formatos pré-moldados como um quebra cabeça comum.

A imaginação atua de maneira decisiva no esforço de recordação dos sonhos, já que o sonho já deixou de ser sonho assim que acordamos. Nosso estado de consciência também é outro, na verdade, nossa consciência agora atua e comanda. Trazendo todas as características, normativas, organizadoras e redutoras da vigília. Então, na imaginação consciente que tenta buscar a completude das imagens do inconsciente. Ocorre uma tentativa de reencontrar não apenas as imagens, mas também a sensação do inconsciente. Mesmo que apenas parcialmente, a busca pela sensação do inconsciente é uma viagem a universo conhecido apenas pelo eu inconsciente. E com algum esforço tem a capacidade de fazer emergir as imagens dos sonhos.

A crescente consciência de que a arte oferece uma chave à mente tanto quanto ao mundo exterior levou a uma mudança radical do interesse por parte dos artistas. É uma mudança válida e legítima, creio eu, mas seria uma pena se essas novas explorações deixassem de aproveitar as lições da tradição. Porque há uma reversão curiosa da ênfase nos recentes estudos críticos. Tornou-se fato aceito que o Naturalismo seja forma de convenção - esse aspecto tem sido, até, um tanto exagerado. A linguagem de formas e de cores, por outro lado, que explora os mais íntimos recessos da mente, acabou por ser tida como correta por natureza. Nossa natureza (GOMBRICH, 2007, p.305).

Porém, ao chegar ao momento cabal (a representação das imagens em forma de desenho e/ou pintura) neste processo criativo, o artista se depara com a “barreira mental” que dificulta a representação visual de conteúdos imaginativos. Neste momento a imagem foi parcialmente recordada e imaginada, é possível até mesmo descrever com brevidade essa imagem. Mas, rapidamente também surgem os desafios de transmitir essa imagem para o papel em forma de desenho. Entram nessa equação as capacidades reprodutoras de imagens da imaginação para o papel em forma de desenho. E nesse estágio, ocorre uma dor psíquica, e até um mal estar físico, pois, o esforço para representar essas imagens da maneira como elas estão no inconsciente é superior à própria capacidade da técnica, do material e das dimensões físicas do mundo exterior.

A “teoria” das manchas e da pincelada: não é por acaso que Walter Benjamin, já em 1917, escreve uma nota sobre o signo e a mancha na pintura, e com isso se sente disposto a ler o surrealismo em seu aspecto mais contundente. De fato, é como se, naqueles casos, o homem não mais tivesse domínio sobre as coisas: primeiramente, desconcertado por essa forma da ilusão que parece orquestrada por outro que não ele, passa, de repente, a adorador de uma Natureza que, por obra do acaso, fez-se mais “humana” que ele. Conhecemos as múltiplas anedotas que relatam como a obra de arte, inacabada, foi, um dia, completada pelo acaso, pelo kairós, a feliz ocorrência (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p.77).

Existem inúmeras técnicas de desenho para representar figuras humanas, arquitetura, automóveis, etc., sem o uso de referências visuais, ou seja, apenas com a imaginação, memória e técnica. Mas esses assuntos são presentes na vigília e mundo externo. Quando o tema é representar figuras do inconsciente essas técnicas ficam limitadas a representar o equivalente da imagem do sonho no mundo externo, ou seja, se foi sonhado

com uma mulher usando capa de chuva vermelha. Na representação via desenho o desenhista vai desenhar uma mulher, e depois uma capa de chuva nela, da mesma maneira que se ela estivesse no mundo de vigília.

Bridgman em seu manual técnico de desenho explica como construir o corpo humano a partir de formas geométricas básicas. Utilizar métodos construtivos para desenho de memória ou imaginação é praticamente fundamental, mesmo que com estruturas mentais e imaginativas. Fazer esboços e ir construindo as figuras pouco a pouco proporciona também uma visão adiantada do todo que está por vir quando o desenho ficar pronto (BRIDGMAN, 2009).

Desenho com referência visual

Usar uma imagem externa pra representar uma imagem interna, já faz pensar em uma inviabilidade do uso de referências para a representação do inconsciente. Porém, como apresentado anteriormente, o desenho de imaginação que usa como aparato as técnicas de construção e esboço e a memória. Não sendo também mecanismos do inconsciente, e sim resultado de um esforço consciente e da técnica.

As early as the Renaissance, artists perfected a step-by-step process designed to transform an imaginative idea into a convincingly realistic image. Sixteenth-century painter Federico Barocci (1528-1612) planned his paintings with a series of eight steps, according to his biographer, Bellori:

1. *After deciding on his idea for a picture, Barocci made dozens of loose sketches to establish the gestures and arrangement of the figures.*
2. *He then made studies in charcoal or pastel from live models.*
3. *Next he sculpted miniature figurines in wax or clay, each draped in tiny costumes to see how they would look under various lighting arrangements.*
4. *He proceeded with a compositional study in gouache or oil, considering the overall pattern of light and shade.*
5. *He then produced a full-size tonal study or "cartoon" in pastels or charcoal and powdered gesso.*
6. *He transferred this drawing to the canvas.*
7. *Before proceeding with the painting he made small oil studies to define the color relationships.*
8. *Finally he went ahead with the completed painting.*

Barocci may have been more meticulous than some of his contemporaries, but his process was not unusual, and almost every imaginative artist since has followed at least some of these steps (GURNEY, 2009, p.10-11).

James Gurney (GURNEY, 2009, p.10-11) exemplifica um tipo de processo criativo muito usufruído por artistas que desenhavam e pintavam cenas fantásticas e do imaginário. O artista antes de tudo concebe a ideia e realiza esboços. Mas então por que ele busca o auxílio das referências visuais? As referências visuais são extremamente úteis para: ampliar o repertório de detalhes; tomar conhecimento de peculiaridades históricas e culturais, vestuário, arquitetura, entre outras; criar composições com ângulos ou posições incomuns. Esse processo criativo deixa pré-definido quais serão as possíveis referências visuais.

Por que o pintor precisa de um modelo, se é para se afastar dele? Essa pergunta é levantada por toda a obra de Matisse e é um enigma por não se tratar de uma incapacidade de representar, pois qualquer pessoa que conheceu os modelos de Matisse, modelos, pode identificá-los mesmo quando o pintor se afasta deles, mesmo quando a desproporção dos traços prevalece sobre o rosto ou o corpo. Bem no final da vida, H.M. reuniu pessoalmente sob o título "Retratos" desenhos e pinturas que haviam aspirado a esse título, e escreveu um prefácio em que podemos ler, isto é, podemos entender o seguinte:

Estudei muito a representação do rosto humano pelo desenho puro e, para não dar ao resultado de meus esboços o caráter de um trabalho pessoal - como um retrato de Rafael que é antes de tudo um retrato de Rafael -, empenhei-me, por volta de 1900, em copiar literalmente o rosto de fotografias, o que me mantinha dentro dos limites do caráter aparente de um modelo. Depois retomei algumas vezes essa forma de trabalho. Sempre seguindo a impressão causada por um rosto, procurei não me afastar de sua construção anatômica.

Acabei por descobrir que a semelhança de um retrato provém da oposição que existe entre o rosto do modelo e os outros rostos, em suma, de sua particular assimetria. Cada figura tem seu ritmo próprio, e é esse ritmo que cria a semelhança (ARAGON, 2009, p.175-176).

As peculiaridades do uso de referências fotográficas em relação ao uso de referências visuais diretas (modelos, objetos, paisagens do mundo real). As referências fotográficas apresentam: enquadramento e composição pré-estabelecido, iluminação estática, impossibilidade de mudança de posição ou ângulo depois de fotografado. Ou seja, vários fatores que diferenciam a referência fotográfica da referência visual direta. Contudo, a referência fotográfica proporciona grande agilidade e praticidade. É possível usufruir de imagens de lugares exóticos, ou de poses de bailarinas profissionais, sem estar necessariamente estar nesses lugares ou contratar uma modelo. Então, apesar das notáveis diferenças, o uso de referências fotográficas, hoje em dia, potencializadas pelos mecanismos de pesquisas online, tornou-se extremamente viável. Isso tudo, tendo em mente que o ideal é o uso de referências fotográficas próprias, ou seja, fotografadas pelo próprio artista.

Hoje me sentiria tentado a explicar a questão no sentido original do termo "modelo", que não é de maneira alguma aquele ator imóvel do ateliê copiado pelo pintor, e sim o modelo também gramatical, o tipo de construção de uma máquina ou de um ser, o exemplo cujo aspecto anedótico pouco importa, tomado menos nas palavras que no encadeamento entre elas. (ARAGON, 2009, p. 179)

Obra

Agora, pensando na questão do êxito da obra⁶, apresentada por Luigi Pareyson. Porque afinal de contas a produção artística, segundo o estudioso obedece apenas às propostas do artista e da própria obra em si (PAREYSON, 2001, p.184-185). O que não torna irrelevante a discussão aqui levantada. Pois, como artistas podemos analisar, ponderar ou sentir qual caminho escolher tecnicamente ou procedimentalmente. Então, se é desejado um desenho com características e proporções, que sejam semelhantes às figuras e acontecimentos do sonho, que por sua vez foi influenciado pelos acontecimentos e figuras da vigília. Então, usar referências visuais é de grande valia para esse objetivo.

Matisse não se prende tanto ao que todos veem, mas ao que subsiste quando ele se afasta do modelo, não à imagem parecida a todos os olhos, mas a sua dessemelhança, sua dissimetria, sua dissimetria particular, que o olha comum inconscientemente anula para aproximar a aparência ao modelo, à figura de dicionário (ARAGON, 2009, p.179).

6. Podemos concluir, portanto, que a lei universal da arte é que na arte não há outra lei senão a regra individual. Isto quer dizer que a obra é lei daquela mesma atividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará; em suma, que a única lei da arte é o critério de êxito. Em todas as outras atividades uma operação é bem sucedida enquanto é conforme à lei universal: uma ação é boa pela sua conformidade à lei do dever, e uma proposição é verdadeira pela sua conformidade às leis do pensamento. Em arte, por outro lado, a obra triunfa porque triunfa; triunfa porque resulta tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, porque realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência mas necessária na sua legalidade. Desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma (PAREYSON, 2001, p. 184-185).

Na obra “Leda Atômica” (1949) (Figura 1), Dalí claramente usa a imagem de sua musa Gala, transformando-a na personagem mitológica Helen⁷. Podemos então perceber nessa pintura, que apesar da fisionomia da modelo estar nitidamente exposta, não há uma perda de potencialidade criadora, pois, Dalí mesmo usando Gala com figura central nos conduz em uma composição magnificamente planejada e cheia de conteúdo imaginário e imaginativo. Ou seja, o fato de Dalí ter utilizado uma modelo como auxílio para a representação da figura de Helena não remove a qualidade sublime dessa obra.



Figura 1: “Leda Atômica” (1949)

Fonte: Salvador Dalí Foundation. Disponível em: < <https://www.salvador-dali.org/recerca/arxiu-online/download-documents/3/mythological-references-in-the-work-of-salvador-dali-the-myth-of-leda> > Acesso em: 12/11/2015

A pintura digital “Biblioteca Sombria” (Figura 2) que teve um sonho como inspiração, teve um processo criativo semelhante ao anteriormente apresentado por Gurney (GURNEY, 2009, p. 10-11), ou seja, somente após fazer diversos esboços e planejamentos é feita a seleção e uso de referências visuais.



Figura 2: Esboço digital “Biblioteca Sombria”
Fonte: Elaborada pelo autor

7. Para mais informações sobre a mitologia de Leda e Helena: <http://www.pantheon.org/articles/l/leda.html>

O processo criativo iniciou-se com a proposta de representar sonhos pela pintura. Quando um sonho intrigante surgiu, foi feita a anotação escrita desse sonho, descrevendo as características e narrativa onírica. Com a anotação em mão e a memória ativa foram feitos diversos esboços em papel. Então se iniciou o processo compositivo, diretamente no suporte digital⁸. Após ter uma base da posição das figuras na composição, pesquisaram-se fotografias na internet para auxiliar em detalhes. As referências serviram para que a pintura seguisse mais fluidamente, e elas eram usadas como material de consulta, não como definição absoluta da figura, ou seja, ocorriam alterações das referências para a pintura. Essas mudanças ocorriam em prol da busca pela imagem do sonho.

Estes esboços digitais (Figura 3) fizeram parte da criação visual do “grifo” presente na composição. Nesse caso não foi usada nenhuma referência visual externa, apenas a memória e imaginação. O pensamento de usar a referência visual apenas como mais um recurso, faz com que também não seja absoluto e obrigatório o seu uso em todos os casos.



Figura 3: Esboços digitais “Grifo”
Fonte: Elaborada pelo autor

Observemos um exemplo de uso de referências para alcançar detalhes convincentes: O ser com semelhanças a uma caveira humana foi esboçado usando os conhecimentos anatômicos memorizados, mas alguns detalhes escapam da memória, como por ex.: o formato da chegada do úmero (osso do braço) (Figura 4) ao cotovelo. Portanto, sem o uso dessa referência o esqueleto aparentaria defeituoso. E também, no momento em que é feito o desenho, se há certa dúvida ou insegurança sobre determinado elemento, o desenho acaba não saindo fluidamente.

8. Foi utilizado o software: Adobe Photoshop CS6. E a mesa digitalizadora: Wacom Intuos 2.

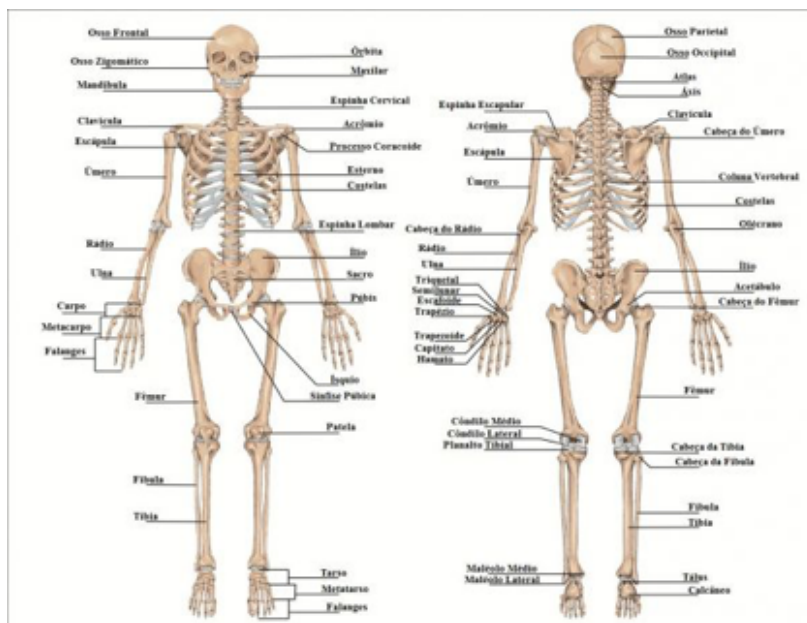


Figura 4: Esqueleto humano

Fonte: www.todamateria.com.br. Disponível em: <http://www.todamateria.com.br/esqueleto-humano/>
Acesso em: 18/05/2015.

Muitas vezes a questão não é apenas dificuldade de lembrar sobre algo que é difícil de ser alcançado pela memória. Mas, sim sobre elementos que simplesmente ainda não foram observados com atenção ou por tempo suficiente para identificar as características e detalhes. Por exemplo: a biblioteca (Figura 5) com estantes de madeira. É algo que nunca foi observado com muita concentração, tudo que estava na memória sobre uma biblioteca antiga de madeira era suposição. Então, buscar referências, alimenta a memória e também aumenta a capacidade imaginativa, pois é obtido conhecimento sobre assuntos antes desconhecidos. Proporcionando um maior repertório visual.



Figura 5: Biblioteca Queen's College, Cambridge

Fonte: IO9. Disponível em: <<http://io9.com/stunning-images-of-the-most-beautiful-libraries-across-1488601404>>
Acesso em: 18/05/2015

Conclusão

Sobre a perda de originalidade ou expressividade de uma obra que usufrui de referências fotográficas. Quando usufruídas para o propósito que foram designadas, as referências fotográficas não removem a originalidade da obra, pois, a referência fotográfica não deve ditar, a composição, conteúdo ou estética da obra, muito menos a expressividade do artista. Ou seja, se as referências não tomarem o lugar da proposta inicial da obra, por facilidade, conforto ou qualquer outra questão não haverá perda da originalidade e expressividade. Pois, assim a referência é apenas mais um recurso para atingir o objetivo.

Vimos, de fato, que o artista que copia tende sempre a construir sua imagem a partir das *schematas* com que aprendeu a lidar. Na comovente cópia de uma gravura de Millet por Van Gogh, sua maneira - seus hábitos motores - irrompe por que. É verdade que um acento forte pode, por sua vez, ser aprendido e imitado. O de Van Gogh pode ser falsificado com relativa facilidade. Mas é preciso observar que suas linhas em espirais e volutas pertencem à macroestrutura do seu estilo. É na microestrutura de movimento e formas que o *connoisseur* vai encontrar o acento pessoal, inimitável, do artista (GOMBRICH, 2007, p.309).

Sobre as limitações técnicas que no passado foram impostas pelo surrealismo principalmente pelos defensores dos automatismos⁹. Aqui é defendida a posição do irrestrito técnico, pois, entende-se que as barreiras técnicas já são suficientemente impostas pelos próprios materiais e limitações da habilidade no manuseio desses materiais, e que restringir uma poética surrealista em apenas pinceladas autômatas seria desviar-se dos objetivos da pintura com inspiração nos sonhos. Pois, uma das vertentes do surrealismo que usa principalmente o sonho como inspiração, preza por representar as emoções, personagens e histórias do inconsciente, que estão dentro de uma narrativa ilógica.

No processo criativo apresentado (Figura 6), o uso de referências fotográficas para representar imagens do inconsciente foi determinante para o andamento e qualidade da obra. Pois permitiu acessar características antes inacessíveis apenas com a memória. Usar referências visuais é interessante nesse aspecto. Desde que se encare a referência como um recurso, um aparato, uma extensão da memória e imaginação, nunca como a informação absoluta inalterável. Pois, assim não ocorrerão perdas vitais nas potencialidades imaginativas e criativas.



Figura 6: Biblioteca Sombria
Fonte: Elaborada pelo autor

9. SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 2001, p. 40).

Referências

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARAGON, L. Sobre a semelhança. In: BOOTMAN, D. **Matisse - Imaginação, Erotismo, Visão Decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 175-188.

BRADLEY, F. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001.

BRIDGMAN, G. B. **Complete Guide to Drawing from Life**. New York City: Sterling, 2009.

CHÉNIEUX-GENDRON. É Possível Falarmos em Estética Surrealista? In: GUINSBURN, J.; LEINER, S. **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 73-95.

FABRIS, A. O Surrealismo Escultórico: a Metamorfose das Aparências. In: GUINSBURG, J.; LEINER, S. **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 519-542.

FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GURNEY, J. **Imaginative Realism - How to Paint What Doesn't Exist**. Kansas City: Andrew McMeel Publishing, 2009.

IZQUIERDO, I. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.