

ISSN 1679-6748

Visualidades

Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual

V. 6, n.1 e 2
Jan-Jun/2008
Jul-Dez/2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Reitor

Edward Madureira Brasil

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Divina das Dores de Paula Cardoso

Diretor da Faculdade de Artes Visuais

Raimundo Martins

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual

Irene Tourinho

Editores

Rosana Horio Monteiro

Edgar Franco

Conselho Editorial

Irene Tourinho

José César Clímaco

Raimundo Martins

Paulo Menezes

Conselho Científico

Ana Claudia Mei de Oliveira (PUC-SP, Brasil) / *Belidson Dias* (UnB) / *Fernando Hernández* (Universidad de Barcelona) / *Flavio Gonçalves* (UFRGS, Brasil) / *Françoise Le Gris* (UQAM, Canadá) / *Juan Carlos Meana* (Universidade de Vigo) / *Kerry Freedman* (Northern Illinois University, EUA) / *Margarita Schultz* (Universidade Nacional do Chile, Chile) / *Maria Luísa Távora* (UFRJ, Brasil) / *Mauro Guilherme Pinheiro Koury* (UFPB, Brasil).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(GPT/BC/UFG)

V834	Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I Faculdade de Artes Visuais I UFG. – V. 6, n.1 e 2 (2008). – Goiânia-GO: UFG, FAV, 2009. V. :il.
Semestral	
Descrição baseada em V. 6, n.1 e 2	
ISSN: 1679-6748	
	1. Artes Visuais – Periódicos I. Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Artes Visuais II. Título.

CDU: 7(05)

Tiragem: 300 exemplares

Data de circulação: junho/2009

Créditos

Capa: Autor: Wolney Fernandes

Título da obra: "Das tramas do olhar me enxergo dali"

Formato: 25x13cm

Fotógrafo: Wolney Fernandes

Ano de produção: 2008

Programação Visual: Lucas Gomes Arantes

Projeto Gráfico Marcus H. Freitas

Editoração Lucas Gomes Arantes

Revisão Gabriel Lyra

FACULDADE DE ARTES VISUAIS / UFG

Secretaria de Pós-Graduação | Revista Visualidades

Campus II, Samambaia, Bairro Itatiaia, Caixa Postal 131 – 74001970 – Goiânia-GO.

Telefone: (62) 3521-1440

e-mail: revistavisualidades@gmail.com

www.fav.ufg.br/culturavisual/

Apresentação

Raimundo Martins

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

**Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas,
descontinuidades**

13

Luciana Gruppelli Loponte

GT1 – TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARTE E DA IMAGEM

Pedro Weingärtner e a “Nostalgia do Antigo”

35

Camila Dazzi

Integração das artes: os azulejos de Athos Bulcão

49

Bárbara Duarte

**A arte como recorte do real: a condição humana em Käthe
Kollwitz**

61

Rita Márcia Magalhães Furtado

A fotografia psiquiátrica no século XIX: Hugh W. Diamond

73

Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves

Moda, produção e consumo: a magia do criador

85

Juscelina Bárbara Anjos Matos

Miriam Costa Manso M. Mendonça

**Considerações sobre o público e o acesso às artes visuais no
Brasil**

99

Juliana de Souza Silva

GT2 – POÉTICAS VISUAIS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO	
Da tridimensionalidade para a transparência	115
Marco Aurélio Damasceno	
Notas sobre paisagem, visão e invisão	129
Karina Dias	
Em busca de um mito sincrético total: ciberarte e vida artificial	143
Edgar Silveira Franco	
corpoCasasCidade	155
Lucimar Bello P. Frange	
Arte computacional e robótica	165
Mario Maciel	
Suzete Venturelli	
Sincretismo digital: considerações sobre a construção de uma série de infografias impressas	177
Leopoldo Tauffenbach	

GT3 – CULTURAS DA IMAGEM E PROCESSOS DE MEDIÇÃO	
O cinema como mediador na educação da cultura visual	189
Adriane Camilo Costa Alice Fátima Martins	
Como e porque investigar o livro didático para o ensino de artes visuais	203
Irene Tourinho Gisele Costa	
Estéticas nômades: outras histórias, outras estéticas, outros...ou o funk carioca: produção estética, epistemológica e acontecimento	215
Aldo Victorio Filho	
Entre textos e imagens: virações de um diário de pesquisa	231
Leda Guimarães Wolney Fernandes de Oliveira	
Um olhar ‘formatado’	243
Raimundo Martins Alexandre Pereira Kelly Bianca Clifford Valença	
Imagem cinematográfica e artes visuais: possibilidades de entrecruzamentos no ensino das artes visuais	255
Marilda Oliveira de Oliveira Aline Nunes da Rosa	

Ensaio Visual	
Des-Objetos	271
Bené Fonteles	
Painéis	284
Normas para publicação	300

Apresentação

**Raimundo
Martins¹**

O primeiro Seminário de Pesquisa da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG) foi realizado em 2000 com o objetivo de divulgar e fomentar diálogos e discussões sobre a produção docente e discente da unidade. A quarta edição do seminário, em 2003, celebrou a instalação do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual (PPG/Cultura Visual) que, a partir de então, assumiu a responsabilidade de planejar e manter a continuidade do evento. Vale assinalar que naquele ano o seminário recebeu, pela primeira vez, pesquisadores convidados de fora do país, prática que se tornou freqüente nos anos seguintes.

A continuidade do seminário aglutinou projetos e interesses, intensificando a participação de mestrandos e docentes do programa. Ao mesmo tempo, a interlocução com pesquisadores convidados do país e do exterior fortaleceu o Programa de Pós-graduação e contribuiu para ampliar e configurar o evento como espaço institucional de trocas, questionamentos e crítica da pesquisa em cultura visual/artes visuais.

A oitava edição do seminário (2007) incluiu programas de pós-graduação, pesquisadores, mestrandos e doutorandos do Centro-Oeste e de parte da região Sudeste, alargando horizontes, expandindo experiências e reforçando o debate sobre questões do campo da arte e da cultura visual. Nessa trajetória de quase uma década, o Seminário de Pesquisa da FAV cumpriu metas e ideais que, em 2008, foram consolidados com a realização do I Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual.

Ao realizar o **II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual** o Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Artes Visuais abre espaço para lançar este número especial de

Visualidades – Revista do Mestrado em Cultura Visual, composto por trabalhos apresentados na edição anterior do evento (2008).

Os textos selecionados para esta publicação são representativos dos Grupos de Trabalho organizados em torno das Linhas de Pesquisa do programa: (1) História, teoria e crítica da arte e da imagem; (2) Poéticas visuais e processos de criação, e (3) Culturas da imagem e processos de mediação. Além dos textos, incluímos também um ensaio visual, com algumas obras de Bené Fonteles, que foram expostas na Galeria da FAV no evento realizado em 2008. Para finalizar a edição, publicamos os resumos dos painéis apresentados durante o seminário.

É com satisfação e prazer que convidamos Programas de Pós-Graduação, pesquisadores, mestrandos e doutorandos do país para expandir essas trocas e aprofundar discussões sobre questões do campo da arte e da cultura visual.

Notas

1. Coordenador do II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual

Conferência de abertura



The following article intends to present a small and nonlinear narrative about the presence (and absence) of women in the field of visual arts in Brazil, mainly from available publications on the subject, in particular, catalogues of expositions and a few isolated texts. The emphasis of this narrative it also intends to search a conception of woman as artist and not just as object of representation and contemplation. To this extend this writing makes an attempt to use some analytical tools from feminists studies as well as Michel Foucault's theory. Privileging the displacement provoked for some artists who transit between "radical maneuvers" and "discrete audaciousness", certain discontinuity in a discourse plenty of silence would probably be found as well as some "trails" that would modify our look to the feminine and to the proper art.

Keywords: Women and visual arts, brazilian art, discourse.

abstract

Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades¹

Luciana Gruppelli
LOPONTE²

resumo

O presente artigo pretende apresentar uma pequena narrativa não-linear sobre a presença (e ausência) das mulheres no campo das artes visuais no Brasil, principalmente a partir das publicações disponíveis sobre o tema, em especial, catálogos de exposições e textos isolados. A ênfase desta narrativa se dá na busca pela mulher como criadora, e não simplesmente como objeto de representação e contemplação. Para este fim, utilizam-se referenciais dos estudos feministas, assim como incursões teóricas em Michel Foucault. Privilegiando o deslocamento provocado por algumas artistas que transitam entre “manobras radicais” e “discretas ousadas”, percebe-se certa descontinuidade em um discurso repleto de silêncios, ao mesmo tempo de “veredas” que modificam o nosso olhar para o feminino e a própria arte.

Palavras-chave: Mulheres e artes visuais, arte brasileira, discurso.

Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

(Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas)

Riobaldo, personagem do romance *Grande Sertão: Vereda* de autoria do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, narra durante todo o livro suas aventuras e desventuras no sertão a um ouvinte letrado, que aparentemente apenas escuta as histórias do protagonista. “Viver é perigoso”, repete Riobaldo, inúmeras vezes. E ainda mais no sertão, região seca do interior brasileiro: “o sertão está em toda parte”, “o sertão é do tamanho do mundo”, “o sertão é dentro da gente”. Estar em toda parte e ao mesmo tempo pertencer a mais íntima subjetividade humana – um dos paradoxos dessa obra magistral da literatura brasileira que a torna um relato universal, em meio a regionalismos quase intraduzíveis. Na narrativa descontínua do perigoso sertão há, no entanto, a existência das veredas (*essas poucas veredas, veredazinhas*). Se vereda pode ser entendida como um caminho estreito ou um atalho, pode também ser compreendida no contexto do “Grande Sertão”, como uma clareira, cheia de palmeiras de frutos amarelos (os buritis), abrigando pequenos cursos e nascentes de água. Um oásis no seco centro-oeste brasileiro. Uma metáfora, enfim, para a longa narrativa de Riobaldo, repleta de desdobramentos.

Trago aqui esta metáfora para falar das discontinuidades de uma narrativa possível sobre as mulheres e as artes visuais no Brasil. Não há uma “história da arte das mulheres”, há histórias, recortes, fragmentos descontínuos, silêncios, ausências, algumas veredas, “veredazinhas”. As mulheres artistas no Brasil habitam as margens e as notas de rodapé de uma história da arte oficial, herdeira de uma historiografia ocidental, carregada de cânones construídos a partir de um ponto de vista masculino. Que histórias são possíveis? Quem se interessa por uma história da arte das mulheres? Quem se importa? Quem escuta?

E, mais ainda, quem quer narrar essa história? *Vou lhe falar. Do que não sei. Ninguém ainda não sabe.*

O silêncio é “ruidoso”, e também é uma forma de representação. Quando silenciarmos, acabamos por deslegitimar, marginalizar as identidades negadas: “O silêncio e o segredo significam uma tomada de posição ao lado de quem já detém a autoridade e a legitimidade. Quando se está numa guerra, a omissão sempre favorece o dominante” (Louro, 1998, p.47).

Não cabe aqui desvendar as origens, e nem falar da mulher na arte brasileira “através dos tempos”, como se pudéssemos trazer para luz a origem, essência ou a própria verdade, e que esta atravessasse em uma coerência inabalável e unidade insuspeitada uma suposta evolução ou progresso³. Aprendendo um pouco com Foucault, no entanto, podemos falar de dissonâncias, de dispersões, da raridade dos acontecimentos singulares, das verdades plurais, dos “começos inumeráveis” (Foucault, 2001, p.20).

Este trabalho pretende apresentar uma pequena narrativa não-linear ou uma espécie de cronologia arbitrária sobre a presença, e também sobre as ausências das mulheres no campo das artes visuais no Brasil. Como professora de arte, preocupada principalmente com a formação docente em arte, tenho me intrigado com certo silêncio “ensurdecido” sobre o papel das mulheres na arte brasileira, principalmente nas publicações de mais fácil acesso⁴, e aqui, pensando na mulher como criadora, produtora artística e não simplesmente como objeto de representação, desejo e contemplação. Embora seja difícil que alguém ouse falar sobre artes visuais no Brasil no século XX sem mencionar duas importantes artistas brasileiras (Anita Malfatti e Tarsila do Amaral), permanecem quase intocáveis questões mais específicas ligadas a constituição do campo e sua relação com questões de gênero. Tadeu Chiarelli (2002) argumenta que, apesar da corrente principal da arte brasileira ser herdeira da arte erudita ocidental, carregando também valores masculinos e brancos na sua constituição, a arte realizada no país teve algumas diferenciações que incluíam uma produção que integrou elementos oriundos das camadas populares, de culturas não-dominantes e “igualmente um significativo contingente

de produtores do sexo feminino” (Chiarelli, 2002, p. 13). O autor afirma ainda que: “(...) a produção realizada por mulheres, desde o início deste século, no Brasil, é fundamental para se pensar a própria arte brasileira tanto do ponto de vista de sua estruturação enquanto circuito, quanto daquele referente a certas especificidades poéticas” (idem, p.20). No entanto, é preciso questionar: tais afirmações justificariam a falta de interesse em discutir questões mais específicas sobre questões de gênero e artes visuais no Brasil? A presença de algumas mulheres na corrente principal das artes visuais no Brasil significa, por si só, que todos os debates feministas em torno da constituição das principais categorias que estruturam o campo da arte não fazem sentido no nosso país? Por que, apesar disso, a arte que continua sendo reforçada nas escolas, permanece sendo a arte masculina, branca e ocidental, como se não houvesse outras possibilidades?

Articular arte e gênero é, de alguma forma, trazer uma tensão a mais para um olhar acostumado a ver a arte através dos olhos de historiadores e críticos de arte que tratam como única verdade uma visão particular e arbitrária. A Arte, esta celebrada com inicial maiúscula e luminoso neon no mundo ocidental, tem outros adjetivos que mal vemos abaixo da palavra “Universal”. A Arte Universal ou a História da Arte, legítima e naturaliza em grande parte um olhar masculino, branco, europeu e heteronormativo.

Muitas destas questões que ligam arte a gênero originam-se de alguma maneira das provocações do artigo polêmico de Linda Nochlin (1989a), *Why have there been no great women artists?*, publicado originalmente em 1971. O artigo é considerado fundador por várias estudiosas⁵ que se dedicam ao tema e também é bastante citado em textos que articulam gênero e ensino de arte. O artigo faz mais do que simplesmente perguntar sobre as mulheres artistas esquecidas pelo discurso oficial da história da arte. Entre outras coisas, interroga sobre as condições desiguais de produção artística feminina e masculina e mesmo sobre o julgamento diferenciado de obras que pudessem supostamente apresentar alguns atributos “femininos”. Nochlin reivindica uma mudança de paradigma em uma disciplina

já estabelecida como a história da arte, desafiando categorias como a da “grande arte” feita por gênios ou por *superstars*, por exemplo (Nochlin, 1989a, p. 153).

Indagações como estas fazem parte de uma temática ainda não suficientemente explorada nas pesquisas em educação brasileiras (e também nas pesquisas sobre artes visuais): a relação entre gênero e artes visuais. Embora o interesse pelo tema comece lentamente a aumentar, ainda continua a ser pouco explorado no Brasil, tanto no campo da arte como no campo da arte e educação, ainda que esse tema mereça mais atenção em outros países, como Estados Unidos, Inglaterra, Canadá e Espanha, por exemplo.

Talvez um dos maiores desafios em relação à discussão que alia gênero e arte no Brasil seja a desmistificação da palavra “feminismo”, ainda carregada pelo radicalismo do forte movimento político empreendido a partir dos anos 60, principalmente no mundo ocidental. Muitas vezes, podemos pensar que há no Brasil algo que poderíamos chamar de “mito da democracia de gênero”, como se esta discussão não fosse tão importante em um país onde as mulheres já obtiveram tantas conquistas e não são tão cerceadas tanto quanto em outros países. Mas o que significa afinal falar em mulheres e conquistas em um país tão imenso e diverso como o Brasil? A palavra feminismo (e o próprio movimento) ainda causa certo estranhamento e “desconfiança” quando ligada à arte e à educação (ou às artes visuais em geral), embora diversos autores reconheçam a importância do movimento feminista, com grande impacto na crítica e arte contemporânea e como um dos elementos fundamentais do descentramento do sujeito moderno cartesiano, implicando em uma “verdadeira reviravolta epistemológica” (Silva, 1999, Archer, 2001, Hall, 1999).

Em 2005, um livro organizado por Ana Mae Barbosa disponibiliza aos pesquisadores e docentes brasileiros vários textos que ainda tinham acesso restrito ou não tinham tradução em português, trazendo questões contemporâneas para a discussão da área como: interculturalidade, interdisciplinaridade, gênero e sexualidade entre outros. Sobre o tema gênero e sexualidade, destaco o artigo apresentado por Belidson Dias, que

traz pela primeira vez no país, a discussão da teoria *queer*⁶ ligada a arte e educação (Dias, 2005). Nos últimos anos tenho realizado pesquisas e publicado textos que giram em torno do tema gênero e artes visuais, com um foco especial na formação docente (Loponte, 2005, 2005a, 2004, 2004a, 2002, 1998).

A emergência do tema da diferença em tempos pós-moder-nos traz a questão do “outro” (e a mulher como um “outro”) para o campo das artes visuais, embora no Brasil a produção teórica nesse sentido caminhe a passos lentos. As primeiras pesquisas feministas em torno da arte e seu ensino, principalmente nos Estados Unidos nos anos 70, se dedicaram a cumprir uma lacuna na história oficial, resgatando mulheres artistas esquecidas, passando pela busca de uma suposta “essência feminina” nas representações artísticas até ao questionamento e desconstrução das disciplinas acadêmicas tradicionais a partir da perspectiva de gênero, a partir dos anos 80. Na década de 90, começa a emergir o tema da representação do masculino e das diversas sexualidades na arte contemporânea, através da chamada teoria *queer* (Dias, 2005, p. 279). Nesse sentido, é preocupante perceber que estas discussões comecem a aparecer timidamente em publicações brasileiras somente nos anos 90. Com certeza, temos ainda um longo caminho a percorrer.

Destaco as seguintes publicações dos últimos anos: *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*, de Berenice Sica Lamas (1997); *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira*, de Cristina Costa (2002); *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*, organizado por Uta Grosenick (2003), *Mulheres pintoras: a casa e o mundo*, catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (2004), e *Manobras Radicais* (2006). As publicações tratam da relação da mulher e a arte a partir de abordagens e enfoques completamente diferentes, mas podem ser um bom subsídio para iniciar a discussão. Há ainda alguns artigos isolados que tratam do tema em língua portuguesa, resultado de traduções como a excelente discussão trazida por Garb (1998) sobre gênero e representação na pintura francesa no século XIX e os artigos que trazem resultados das pesquisas de Simioni (2002, 2005) sobre mulheres artistas acadêmicas brasileiras. Sobre a produção de mulheres artistas no Brasil encontra-se

ainda um material disperso em biografias, catálogos de exposições, apartes específicos e pontuais em alguns livros de história de arte ou que se dedicam a determinados períodos artísticos, principalmente após a Semana de Arte Moderna no Brasil, realizada em 1922, período em que se destacaram duas artistas brasileiras: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Sobre as publicações citadas é importante fazer algumas considerações. O livro de Lamas relata uma investigação e discussão sobre a trajetória de vida de mulheres que se profissionalizaram no mundo das artes, a partir de entrevistas com artistas da área de artes plásticas, música e literatura que vivem em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, sul do Brasil. O foco da autora foi o debate em torno da produção criativa feminina além do aspecto biológico⁷ (Lamas, 1997).

O livro de Costa aborda a imagem da mulher na produção artística brasileira, sem, no entanto, problematizar a sua ausência como criadora, principalmente no discurso oficial sobre artes visuais no Brasil. Os pressupostos da pesquisa apresentada basearam-se: "(...) na escolha da condição da mulher na sociedade brasileira como objeto de estudo e o uso das artes plásticas como fonte de informação a partir do desenvolvimento de uma metodologia de leitura da imagem que possibilitasse o desvendamento desse objeto" (Costa, 2002, p.24). Embora tenha o mérito de reunir e analisar a arte brasileira do ponto de vista da imagem de mulheres, a autora foca em uma análise que percorre linearmente a representação da figura feminina do período barroco ao modernismo brasileiro, afirmando, por exemplo, que esta tem um "espaço narrativo privilegiado" no universo simbólico da arte, aparentemente ignorando questões políticas ligadas a leitura de imagens de mulheres (tanto como objeto de representação como sujeitos da criação), já tão ressaltadas por estudiosas feministas como Nochlin (2006, 1989), Pollock (2003) e Garb (1998), por exemplo.

No campo da história da arte, aos poucos começam a chegar no Brasil informações mais organizadas sobre mulheres artistas, como é o caso da publicação de Uta Grosenick (2003), originalmente editada em alemão. Na compilação de 46 biografias e obras de artistas mulheres do século XX há, no entanto,

a presença apenas de uma artista brasileira: Lygia Clark. Na versão mais completa de 2005, Adriana Varejão é a única artista brasileira citada. Uma fonte de informação importante tem sido sem dúvida, os catálogos de exposições como *Mulheres pintoras: a casa e mundo* e *Manobras radicais*. O primeiro catálogo refere-se à exposição realizada de agosto a outubro de 2004, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com o objetivo de “resgatar a importância que as mulheres artistas tiveram, ao participarem dos movimentos culturais brasileiros e de Salões de Belas Artes nas principais capitais do mundo” (Pinacoteca do Estado, 2004). O catálogo reúne trabalhos de mais de 50 artistas brasileiras, com muitas obras de acervos particulares, a grande maioria completamente desconhecidas do público brasileiro.

A exposição “Manobras radicais”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo de 8 de agosto a 15 de outubro de 2006, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Holanda, trouxe a público a obra de artistas brasileiras produzidas entre 1886 e 2005. A curadoria da exposição opta por uma apresentação não-linear do tema, o que se reflete também no instigante catálogo da mostra, com textos produzidos em forma de diálogos entre os curadores ou mesmo correspondências eletrônicas e pequenas anotações sobre o trabalho das artistas. O catálogo, mais do que falar sobre uma determinada exposição, torna-se, de alguma maneira, um excelente subsídio para a pesquisa em torno das mulheres e artes visuais no Brasil e, a meu ver, um marco no campo da crítica de arte brasileira, que em geral, silencia em relação às discussões feministas:

Esta é uma exposição que fala de mulheres brasileiras artistas. De suas linguagens, estratégias, manobras. Mas sempre manobras radicais. Os curadores desta exposição são dois feministas: um homem e uma mulher: Paulo Herkenhoff, crítico de arte, e Heloísa Buarque de Hollanda, crítica literária. Nem todas as grandes artistas estão representadas aqui. A seleção por mérito ou representatividade não foi o único critério da curadoria. Historicamente, o contexto cultural brasileiro é refratário à discussão sobre as diferenças no campo das artes, ou seja, trata-se de um contexto que indicia um sistema não-democrático das artes. Cientes da especificidade desse sistema, optamos por abrir mão dos tradicionais pa-

radigmas e modelos teóricos sugeridos pela crítica de arte vigente, de valores modelados pelos cânones da historiografia oficial da arte brasileira ou mesmo de filiações e estilos referidos à série artística. Investimos, ao contrário, nas lógicas sutis de uma microfísica do poder, em busca da presença e da radicalidade com que as mulheres enfrentaram situações de silêncio forçado, opressão e exclusão (Hollanda, 2006, p.10).

Como vemos, não há ainda um “corpus” teórico organizado sobre a produção de mulheres artistas brasileiras: há fragmentos, descontinuidades, vestígios dispersos, “veredas” geralmente a margem do discurso oficial da história da arte. Como ressalta Perrot, há um “oceano de silêncio”, ligado em grande parte a uma partilha desigual da História, “este relato que, por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento” (Perrot, 2005, p.9). É o olhar que faz a história, adverte Perrot, e no coração de qualquer relato histórico, há a vontade de saber. E em relação às mulheres, esta vontade foi muito tempo inexistente (Perrot, 2005, p.14). Levar a sério uma possível narrativa sobre as trajetórias e produções de mulheres artistas brasileiras ainda é uma vontade a ser conquistada.

Manobras radicais ou discretas ousadas: deslocamentos do olhar e mulheres artistas brasileiras

Falar sobre a relação entre mulheres e artes visuais no Brasil, mais do que restaurar historicamente um lugar para as “mulheres artistas esquecidas”, é provocar deslocamentos a um olhar acostumado com um determinado modo de ver, configurado e convencionalizado culturalmente, a partir de um ponto de vista masculino tomado como universal que caracteriza a maioria das produções artísticas ocidentais e estrutura inclusive a crítica e história da arte. Estas questões, que envolvem uma trama de relações de poder, têm implicações importantes para uma educação do olhar, para a arte, para a vida, para nós mesmos, homens e mulheres:

Qual é a relação entre o poder e o ato de olhar ou ser objeto do

olhar? Quem tem o direito de olhar e como esse olhar é culturalmente legitimado e codificado? E, o que é mais importante para nós, de que modo os processos de representação e o ato de olhar para a arte – ou as elaboradas convenções pelas quais o olhar é encenado na arte – se relacionam com as condições em que os homens e as mulheres olham, na vida? (Garb, 1998, p.222).

Pensando nos deslocamentos de olhar provocados por artistas brasileiras, podemos acompanhar as realizações da artista Georgina de Albuquerque, uma das poucas mulheres brasileiras a incursionar em um gênero artístico dominado pelos homens, a pintura histórica, conforme vemos no estudo de Simioni (2002). Em uma de suas obras, a tela *Sessão do Conselho de Estado* (1922), a artista apresenta uma abordagem completamente diferente em relação às representações sobre a Independência do Brasil, marcado, por exemplo, por imagens heróicas como *“Independência ou Morte”* (1888), de Pedro Américo de Figueiredo. A obra de Pedro Américo é considerada como a representação “oficial” do evento, imagem gravada no imaginário de todos nós que algum dia estudamos história do Brasil e aprendemos em livros didáticos no ensino fundamental. A pintura de Georgina de Albuquerque sobre o tema desloca o foco da figura heróica masculina e das cenas clássicas de batalha:

Em vez de abordar um evento histórico triunfal, como uma cena de batalha, tal como o repertório acerca da pintura histórica nacional poderia lhe sugerir, apresentou um episódio diplomático dentro de um gabinete oficial. Ainda mais destoante é a figura heróica aí representada: uma mulher! Após uma leitura breve da legenda explicativa sabe-se, afinal, quem é a personagem central representada, a Princesa Leopoldina, em meio a reunião de Conselho de Estado presidida por José Bonifácio, na qual se discutiu a necessidade de o Brasil tornar-se independente de Portugal, momento esse que teria antecedido o brado do Ipiranga (Simioni, 2002, p.143).⁸

É importante lembrar que a obra de Georgina de Albuquerque surge em um contexto no qual as mulheres que ambicionavam serem artistas no Brasil enfrentavam dificuldades impostas por um sistema acadêmico excludente que, por exemplo, as impediam de freqüentar aulas de desenho e estudo do nu artísti-

co, etapa primordial exigida para a formação de artistas e com um significado simbólico na carreira daqueles que pretendiam seguir os ditames neoclássicos da época. Simioni situa a obra de Georgina de Albuquerque⁹ entre um determinado tipo de convenções artísticas que, em geral, exclui a mulher da atividade criadora, e sua iniciativa ousada, porém discreta de deslocar a figura do herói masculino do centro da representação histórica: “Se a iniciativa é ousada, a fatura indica um viés de conservadorismo ou de compromisso com linguagens que poderiam ser tomadas, se referendadas por parâmetros rígidos, como excludentes” (Simioni, 2002, p.151). Podemos fazer uma relação, por exemplo, com as análises realizadas por Garb (1998) sobre a obra de Eva Gonzáles, aluna de Manet. Algumas obras da artista como *Um camarote no Théâtre des Italiens*, de 1874, reproduzem as mesmas convenções pictóricas da representação passiva e exibição do corpo feminino: “a artista sanciona a linguagem que tem à sua disposição, e ela produz a partir dessa linguagem” (Garb, 1998, p.262).

O ano de 1922, ano da ousada obra de Georgina de Albuquerque (ainda dentro dos cânones acadêmicos), é um ano especial para a história da arte brasileira. Neste ano acontece a polêmica Semana de Arte Moderna em São Paulo, que buscava a reafirmação de uma “verdadeira” arte brasileira, menos submetida a modelos importados, marcando a emergência de um modernismo brasileiro. Como um dos principais antecedentes da eclosão deste movimento artístico brasileiro¹⁰, está a exposição de Anita Malfatti, em 1917. Depois de uma experiência na Europa e nos Estados Unidos, a artista retorna a São Paulo onde expõe 53 dos seus mais arrojados trabalhos como “A boba”, “A estudante”, “Homem amarelo”. Suas obras chocaram um público acostumado com representações clássicas e acadêmicas, gerando um belicoso e cruel artigo de Monteiro Lobato, que se intitulava “Paranóia ou mistificação?”. Lobato critica aquela “espécie” de artistas que, como Anita Malfatti, “é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva”. Estes artistas, para Lobato “são frutos de fins de estação, bichados

ao nascedouro". Compara ainda as obras modernas com "os desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios"¹¹. O ataque furioso à exposição de Anita não era apenas uma questão de não entendimento da arte moderna ou do próprio movimento que se iniciava, mas uma crítica explícita a uma mulher que ousava (mais uma discreta ousadia de mulheres?) ser moderna:

Ele [Monteiro Lobato] escolhe dois termos que tem absoluta relação com a mulher no contexto jurídico da época. Nessa época, o reconhecimento dos direitos civis da mulher era limitado pelo Código Civil, e Lobato usa os termos paranóia ou mistificação. O que é paranóia? Loucura. O louco é incapaz. Já mistificação ele relaciona com crianças, que também são incapazes. Então, uma mulher moderna só podia ser louca, situada entre loucos, crianças, ou seja, no plano dos juridicamente incapazes, para não dizermos racionalmente incapazes (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p.41).

Apesar de participar anos mais tarde da Semana de Arte Moderna de 1922, Anita Malfatti (1889-1964) perde seu impulso expressivo e o uso de cores fortes em suas obras, deixando de lado os ensinamentos modernos obtidos na Alemanha e em Nova York e preferindo uma pintura mais simples e comportada no final de sua carreira (Tarasantchi, 2004, p.22).

Outra artista que desponta após a eclosão do modernismo no país, é Tarsila do Amaral, aluna de mestres como Lhote e Léger em Paris, e que lançou, com outros artistas o movimento Antropofágico. Tarsila do Amaral (1886-1973) é atualmente uma das artistas mais conhecidas no Brasil com sua obra amplamente divulgada inclusive em produtos comerciais¹². No âmbito da arte feminina, Herkenhoff e Hollanda (2006, p.54) a situam como um "ícone emblemático da mulher tradicional", como também representação da mulher oriunda da oligarquia.

Após esse período, duas artistas merecem destaque do ponto de vista de inovação e de "manobras radicais", segundo os curadores da mostra realizada em São Paulo no ano de 2006: Lygia Clark (1920-1988) e Maria Martins (1900-1973).

A primeira artista, com bastante influência da psicanálise, toca através de suas obras em questões subjetivas, do universo privado, sobretudo na relação entre o eu e o outro, como na

sua série *Bichos* - questões que não eram tão bem vistas nos anos 60. Para os curadores Herkenhoff e Hollanda, Lygia Clark foi a primeira artista mulher radical da arte brasileira.

Maria Martins, artista ainda não suficientemente conhecida do grande público brasileiro, faz esculturas eróticas já em 1945, como a obra *O impossível*. Os curadores lembram que, na época da realização dessa escultura, o desejo era questão de higiene pública ou assunto normatizado pela religião. Não havia arte que entrasse tanto na subjetividade, como na obra de Maria Martins. Há que se destacar também sua relação privilegiada com Marcel Duchamp, que a dedicou duas de suas obras.

A intenção deste texto não é, obviamente, esgotar a questão sobre o trabalho das mulheres artistas brasileiras, e nem traçar uma linha de tempo rígida sobre o tema, mas lançar um olhar sobre algumas de suas realizações ou sobre o deslocamento de olhar provocado por algumas de suas obras. Nesse sentido, algumas artistas contemporâneas também fazem deslocamentos nas expectativas mais comuns sobre o próprio feminino. Algumas imagens criadas por mulheres artistas rompem com os lugares estereotipados destinadas a elas pela cultura, e com nossas idéias mais antigas sobre o que é (ou pode ser) o feminino¹³. Algumas artistas contemporâneas, principalmente a partir dos anos 90, surpreendem cada vez mais ao romperem com padrões chamados "femininos", reciclando e reinventando acervos materiais e simbólicos constituintes do universo feminino há muito tempo. Que sentido há então, em falar de uma linguagem "feminina" ou de lugares essencialmente ocupados pelas mulheres?

Podemos falar assim da obra de Rosana Palayzan, que constrói narrativas visuais de estupros, assassinatos, violência em delicadíssimos bordados. Seus suportes privilegiados podem ser santinhos de primeira comunhão, roupas de bebê, fronhas, fitas, meias de seda, e seu tema, a releitura de histórias infantis como *João e Maria*, *Cinderela* e *Chapeuzinho Vermelho*, histórias pessoais ou histórias relatadas por adolescentes infratores. Na obra *Irmão-irmã*, de 1997, vemos em um tule leve e branco dois bordados, um acima do outro. No primeiro, o desenho da

própria artista logo após seu nascimento no berço, recebendo a visita de seu irmão mais velho. A data bordada é 1963, ano em que ela nasceu. No desenho abaixo, a imagem da artista reconhecendo o corpo do irmão após ser atingido por uma bala perdida e a data de 1992.

Adriana Varejão reinventa, transforma, desterritorializa o barroco europeu tão presente no período colonial brasileiro a partir de intervenções pictóricas bastante originais, recriando azulejos, pele, carne, vísceras. A artista distorce nossos modelos herdados pela história da pintura e da cultura brasileira, “carnavalizando” períodos e figuras normalmente utilizados para definir a transmissão da cultura (Neri, 2001).

Continuando o percurso pelas “manobras radicais” realizadas por mulheres artistas contemporâneas podemos nos comover com a obra “Inda”, de Elida Tessler. Em uma parede, penduradas lado a lado, meias de nylon de tonalidades diversas. É um tipo de pintura reencarnada, sem tinta ou papel, apenas com a gradação cromática desta peça tão presente no vestuário feminino. Além da análise formal da obra, é preciso penetrar no universo simbólico e poético da artista: “*Inda* é advérbio de uma ação que persiste no tempo, que ainda é. A obra remete a uma ausência quase tátil. As meias pendem, vazias e inertes, mas estranhamente alegres e belas. As meias pertenceram à mãe, já falecida, da artista. Ela chamava-se Ida. Ou Inda, no dialeto ídiche” (Moraes, 2003). Como contraponto a esta homenagem delicada e materna, que sentimentos nos trazem a artista Lise Lobato e as 106 facas de seu pai¹⁴?

Muito além das imagens de corpos femininos que acostumamos a ver na mídia e nas representações passivas mais comuns da história da arte ocidental, a artista brasileira Nailana Thielly expõe o corpo feminino de uma forma surpreendente, questionando os parâmetros mais comuns de representação de mulheres. Na imagem fotográfica criada pela artista, vemos o corpo dela própria grávida e de sua mãe, nua, deixando ver os resultados de uma mastectomia. Os corpos dessas mulheres perturbam, surpreendem, justamente por serem extremamente comuns e tão distantes dos padrões de beleza corporal feminina que aprendemos através da cultura visual da época em que

vivemos.

Paula Trope apresenta a si mesma através da ampliação de um negativo, na série “Vulvas”. Como define o curador da exposição, Paulo Herkenhoff, é uma imagem quase abstrata, a “carne de uma paisagem”. Seria um auto-retrato ou o um auto-retrato de todas as artistas mulheres? – indaga o curador. Se percorrermos com cuidado os arquivos de imagens da história da arte ocidental, encontraremos outras representações da vagina, por vezes agressivas ou invasivas, em obras como “A origem do mundo”, de Gustave Courbet ou “Íris, a mensageira dos deuses”, de Auguste Rodin. Paulo Herkenhoff complementa: “As mulheres se expõem, raros são os homens que fazem o mesmo. O homem não se expõe – o homem expõe o outro gênero” (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p. 154).

Ainda podemos falar de Beatriz Milhazes e sua obra imersa em cores, com crochê, chita, embalagens, música popular, Mondrian, ou de Rosana Paulino, artista que faz auto-retratos com a boca ou olhos costurados em bastidores levantando a discussão sobre a condição da mulher negra, ou esculpe mulheres tecelãs de si mesmas em plena metamorfose. Os nomes são muitos, e aqui podemos citar mais alguns: Beth Moisés, Djanira, Edith Derdyk, Lucia Koch, Maria Leontina, Maria Tomasselli, Zoravia Bettiol, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Fayga Ostrower, Iole de Freitas, Jac Leirner, Leda Catunda, Lygia Pape, Mira Schendel, Nair de Teffé, Regina Silveira, Rosângela Rennó, Lia Menna Barreto, Tomie Ohtake... A lista é grande, e continua aumentando. Novas artistas surgindo, novas questões e provocações, novas “veredas” se abrindo. Nosso olhar pode continuar o mesmo?

Notas

1. Este texto é uma versão da conferência apresentada no Congresso Internacional de Mujeres en el Arte, realizado em Madrid, Espanha, em novembro de 2007.
2. Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Educação, Mestre em Educação e Licenciada em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas.
3. No entanto, é preciso afirmar que há, com certeza, uma grande lacuna no Brasil em relação a um levantamento histórico mais organizado sobre a participação das mulheres como criadoras nas artes visuais. Nesse sentido, ressalto o trabalho de pesquisadoras como Simioni (2002, 2005).
4. Cito por exemplo coleções como “Os Grandes Artistas”, “Pinacoteca Caras”, ou “Gran-

des Mestres da Pintura”. Todas essas coleções estiveram disponíveis a preços acessíveis em bancas de revista nas principais cidades do Brasil. Esta última coleção é uma publicação da Folha de São Paulo, um dos principais e influentes jornais brasileiros, e foi lançada em abril de 2007. Os artistas apresentados nesta coleção não são diferentes das demais: Van Gogh, Cézanne, Leonardo da Vinci, Monet, Goya, Picasso, Velázquez, Matisse, Michelangelo, Gauguin, Miro, Caravaggio, Salvador Dali, Delacroix, Munch, Renoir, Rembrandt, Degas e Klimt. Todos artistas homens, brancos, ocidentais (e com exceção de Kandinsky, todos europeus). Nenhum brasileiro. Ver o site: <http://mestres.folha.com.br/pintores/>

5. Ver Mayayo (2003), Porqueres (1994), Chadwick (1992), Pollock (1998).

6. Segundo o autor: “(...) é importantíssimo ressaltar que teoria queer não é uma teoria, mas um complexo e distinto corpo teórico abstrato que se esforça em desafiar e em minar qualquer tentativa de conferir à identidade aspectos de normalidade, singularidade e estabilidade. De fato, a teoria queer representa o efeito do pensamento pós-estruturalista e das filosofias da diferença francês (...) na cultura anglo-americana, especificamente na política feminista e de sexualidade ao dismantelar todas as noções essencializadas de gênero e da identidade sexual e substituí-las com identidades que contingentes na negociação cultural e social” (Dias, 2005, p.279).

7. Segundo Lamas (1997, p.15): “A criação feminina tende a permanecer na esfera biológica/doméstica e não se expressa na área cultural nem se transforma em profissão. O reconhecimento público do trabalho artístico da mulher costuma ser demorado. Meu trabalho busca um aprofundamento da compreensão desse fenômeno a partir da análise do papel histórico da mulher. Este é reposto continuamente pelos agentes socializadores - família e escola -, criada uma condição cultural adversa a qual a mulher tem que romper para tornar-se artista profissional”.

8. Segundo nota explicativa da autora: “Percebe-se que a pintora escolhe como marco para a Independência o momento de seu engendramento, no qual a princesa toma papel ativo, e não o de sua realização simbólica levada a cabo pelo governante [Dom Pedro I]. Ao que parece, o regente foi um mero executor das decisões tomadas em sua ausência, pelos ‘intelectuais’ de Estado, dentro os quais a sua própria consorte” (Simioni, 2002, nota 3, p.154).

9. É importante levar em conta outras informações sobre a autora e o contexto de surgimento da obra em questão. Segundo nos informa Simioni, Georgina de Albuquerque recebeu a medalha de ouro na Exposição geral de Belas-Artes de 1919, e graças a esse fato, foi a primeira artista mulher a participar de um júri de pintura no ano seguinte, o que de alguma maneira, consolidava sua sólida base institucional, sua posição na academia, a carreira bem-sucedida, o matrimônio com um também condecorado pintor, Lucílio de Albuquerque (cf, Simioni, 2002, p.153).

10. Ver <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/semana/index.htm>

11. Ver texto integral em http://www.artelivre.net/html/literatura/al_literatura_para-noia_ou_mistificacao.htm

12. Para Herkenhoff e Hollanda (2006), a obra de Tarsila é a expressão de um estamento tradicional, não sendo incluída no que os curadores entendem por “manobras radicais” das mulheres artistas brasileiras. Para saber mais sobre essa artista, ver o site oficial: http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm

13. As mesmas indagações poderiam ser remetidas para a busca por uma essencialidade feminina no campo da literatura. Ao pensarmos em uma suposta “escrita feminina” talvez possamos ouvir os sopros da voz de Clarice Lispector, as pequenezas domésticas da intimidade de Adélia Prado e de Cora Coralina, as vozes complexas e dispersas de Marguerite Duras e Virgínia Woolf. Mas, e o que, por exemplo, explicaria a autoria feminina de Mary Shelley do primeiro romance de horror que se tem notícia, o famoso Frankstein,

de 1817? O que há de “feminino” em um romance como esse? A própria autora na introdução do livro tenta responder a pergunta de espanto que a faziam freqüentemente: como ela, então uma jovem pode pensar e discorrer sobre um assunto tão horrível? (Shelley, 1985).

14. “Falar sobre as facas de meu pai é falar de parte da minha vida. Meu pai, fazendeiro em Marajó, passou parte de sua vida confeccionando essas facas e suas bainhas. Fazia da sala um ateliê. Mamãe achava um absurdo a bagunça que ele fazia. Tinha facas para todas as suas utilidades: cortar carne, coco, couro, fruts, plantas, enfim, todas eram bem cuidadas e ele não as emprestava a ninguém. Penso que minha relação com meus trabalhos de linha e agulha vem de suas bainhas costuradas. (...) A utilidade de uma faca para um marajoara é incrível, todos os vaqueiros têm facas. Hoje, não consigo me ver sem uma faca de meu pai na minha vida, uso, mas todas as vezes que uso, penso no meu pai e quanto tenho dele” (Depoimento de Lise Lobato a Paulo Herkenhoff, Herkenhoff, Hollanda, 2006, p.124). As obras “Inda” de Elida Tessler e “As facas do meu pai” de Lise Lobato estavam em paredes opostas na exposição “Manobras Radicais” (ver nota anterior).

Referências

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. *Arte-educação: leitura no subsolo*. 2. ed. revista. São Paulo: Cortez, 1999.
- _____. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- CHIARELLI, Tadeu. Arte brasileira ou arte no Brasil? In: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
- COLLINS, Georgia, SANDELL, Renee. *Gender issues in art education: Content, Contexts, and Strategies*. Virginia: NAEA, 1996.
- COLLINS, Georgia. Explanations owed my sister: a reconsideration of feminism in art education. *Studies in Art Education*, Virginia, USA, v.36, n.2, p. 69-83, winter 1995.
- CONGDON, Kristin, ZIMMERMAN, Enid. *Women art educators III*. Indiana: NAEA, 1993.
- COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.
- CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.
- DIAS, Belidson. Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria *Queer*. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p.277-291.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001. p. 15-37.
- GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.
- GROSENICK, Uta (ed.). *Mulheres artistas*. Köln: Taschen, 2005.
- _____. *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Köln: Taschen, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Manobras radicais: artistas brasileiras (1886-2005). In: HERKENHOFF, Paulo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006. p. 9-11.

HERKENHOFF, Paulo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.

LAMAS, Berenice Sica. *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 207 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. Gênero, educação e docência nas artes visuais. *Educação e Realidade*, UFRGS, Porto Alegre, v. 30, p. 243-259, 2005a.

_____. Gênero, artes visuais e educação: outros modos de ver. *ENSINARTE - revista das artes em contexto educativo*, Univ. do Minho - Portugal, n. 4 & 5, p. 7-21, 2004.

_____. *As vidas dos "artistas famosos" educam? Produção de discursos sobre arte, artista e gênero*. In: Ayrton Dutra Corrêa. (Org.). *Ensino de artes: múltiplos olhares*. Ijuí - RS, 2004a, p. 337-356.

_____. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 283-301, 2002.

_____. *Imagens do espaço da arte na escola: um olhar feminino*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998. 176 p. Dissertação (Mestrado em Educação).

LOURO, Guacira Lopes. Segredos e mentiras do currículo. Sexualidade e gênero nas práticas escolares. In: SILVA, Luiz Heron. (org.) *A escola cidadã no contexto da globalização*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p. 33-47.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

MORAES, Angélica de. Tempo de viver, tempo de lembrar. In: *Elida Tessler: vasos comunicantes*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003.

NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: NERI, Louise, HERKENHOFF, Paulo (org.). *Adriana Varejão*. São Paulo: O Autor, 2001.

NOCHLIN, Linda. *Bathers, bodies, beauty: the visceral eye*. Harvard: Cambridge, 2006.

_____. *The politics of vision: essays on nineteenth-century art and society*. Colorado, USA: Westview, 1989.

_____. Why have there been no great women artists? In: _____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989a.

_____. Women, art and power. In: _____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989b.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PINACOTECA DO ESTADO. *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge, 2003.

_____. Modernity and the spaces of femininity. In: Mirzoeff, Nicholas (ed.). *Visual culture reader*. London, New York: Routledge, 1998. p.74-84.

PORQUERES, Bea. Reconstruir uma tradição: las artistas em el mundo occidental. *Cuadernos Inacabados*, n.13, Horas y Horas, Madrid, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

SACCÁ, Elizabeth J., ZIMMERMAN, Enid. *Women art educators IV: herstories, oursto-*

ries, future stories. Quebec: CSEA, 1998.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v.17, n.1, p.343-366, jun. 2005.

_____. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n.50, p.143-159, out. 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SHELLEY, Mary. *Frankstein*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

TARASANTSKI, Ruth Spring. *Mulheres pintoras no Brasil*. In: PINACOTECA DO ESTADO. *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 9 -33.

LUCIANA GRUPPELLI LOPONTE

licenciada em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas, com Mestrado e Doutorado em Educação. É professora adjunta da Faculdade de Educação da UFRGS, atuando na graduação e no Programa de Pós-graduação em Educação. Atualmente é coordenadora do GT Educação e Arte da ANPED – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação. E-mail: lucianagl@terra.com.br

Teoria, história e crítica da arte e da imagem

Gt 01

What relations could be established between the Brazilian artist Pedro Weingärtner and Lawrence Alma-Tadema, one of the most celebrated painters of 19th century? To answer this and other questions we need to understand the artistic context in which both were immersed: the Italy of the end of the '800'. Descendant of Germans, Weingärtner establishes himself in Rome in 1885, subsidized by the emperor D. Pedro II. The present paper - that focuses only one small parcel of his Italian production, consisting of paintings of regional types, landscapes, pictures and history paintings - tries to understand the insertion of the artist in a significant group of painters, sculptors and men of letters, Italians and foreigners as Alma-Tadema, that, operating in Rome and Naples in the middle of 19th century, turned their attentions to Pompeii and, more generically, to the old Rome, in search of subjects for their so-called neo-pompeian productions.

Keywords: Pedro Weingärtner, neo-pompeian paintings, Italian art-Brazil.

abstract

Pedro Weingärtner e a “Nostalgia do Antigo”

Camila
DAZZI

resumo

Que relações nós poderíamos estabelecer entre o artista brasileiro Pedro Weingärtner e Lawrence Alma-Tadema, um dos mais celebrados pintores do século XIX? Para respondermos a essa e a outras perguntas precisamos compreender o meio artístico no qual ambos estiveram imersos: a Itália de finais do oitocentos. Descendente de alemães, Weingärtner se estabelece em Roma em 1885, com uma bolsa concedida pelo imperador D. Pedro II. O presente trabalho, - que enfoca apenas uma pequena parcela da produção italiana do artista, constituída de pinturas de camponeses, paisagens, retratos e pinturas de história - busca compreender a sua inserção em um significativo grupo de pintores, escultores e literatos, italianos e estrangeiros como Alma-Tadema, que, atuantes em Roma e Nápoles a partir de meados do século XIX, se voltaram para Pompéia, e mais amplamente para a antiga Roma, em busca de temas para as suas produções artísticas, conhecidas genericamente como neo-pompeianas.

Palavras-chave: Pedro Weingärtner, pintura neo-pompeiana, relações artísticas Brasil-Itália.

1. A mostra

Em janeiro de 2008 ocorreu, no Museu Arqueológico de Nápoles, uma significativa mostra sobre a obra do artista de origem holandesa Lawrence Alma-Tadema¹. O caráter único da exposição estava, no entanto, não na quantidade de suas obras expostas, que eram significativamente poucas, mas na busca de apresentar o contexto artístico italiano de finais do século XIX no qual elas estavam imersas. A exposição, que ocupou um dos maiores salões do antigo palazzo do museu de arqueologia, apresentava uma coletânea de obras de pintores italianos, que como Alma-Tadema, foram buscar em Pompéia, e mais amplamente na antiguidade romana, inspiração para as suas obras. Ao percorrer os inúmeros corredores da mostra, em meio a pinturas e esculturas cuja qualidade dificilmente poderiam ser contestadas, íamos nos lembrando dos artistas brasileiros que completaram as suas formações artísticas na Itália da segunda metade do oitocentos, como Henrique Bernardelli, Zeferino da Costa, Rodolpho Bernardelli e Pedro Weingärtner.

Se dos primeiros conseguíamos lembrar de obras que poderiam estar perfeitamente inseridas no contexto da mostra, sem nada deixar a desejar às demais, de Pedro Weingärtner de nada recordávamos. Qual não foi a nossa surpresa, portanto, durante o *I Colóquio Nacional de Estudos Sobre Arte Brasileira do Século XIX*, ocorrido em fevereiro de 2008², quando foram mostradas algumas imagens de pinturas realizadas pelo artista quando de sua estadia na Itália, retratando cenas pompeianas, que em tanto nos faziam lembrar, não só a produção de Alma-Tadema, mas a de muitos daqueles artistas italianos presentes na mostra napolitana, e ainda tão pouco conhecidos dos estudiosos brasileiros. Tais obras de Weingärtner, no entanto, não mereceram maiores comentários por parte dos comunicadores, o que não seria possível no irrisório tempo que lhes havia sido concedido³.

No presente artigo, buscaremos apresentar, ainda que brevemente, essa pequena parcela do conjunto de obras de Pedro Weingärtner, - que produziu pinturas de tipos regionais, paisagens, retratos e pinturas de história - buscando contex-

tualiza-la tanto no cenário artístico brasileiro, como naquele internacional, e mais especificamente o italiano da segunda metade do século XIX.

2. Pedro Weingärtner

Um dos mais significativos artistas de finais do século XIX e início do XX, Pedro Weingärtner ainda não mereceu, por parte dos historiadores da arte brasileira, a devida importância, não figurando no mesmo patamar de celebridades do nosso oitocentos, como Rodolpho Amoedo, Belmiro de Almeida e Almeida Jr. Nascido no Rio Grande do Sul⁴, descendente de alemães, muito pouco se sabe sobre a sua iniciação nas artes: é possível que tenha aprendido os fundamentos do desenho com o tio ou com os irmãos mais velhos, todos litógrafos. Diferentemente de grande parte de seus contemporâneos, não frequentou a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, viajando, em fevereiro de 1878, para a Alemanha por conta própria, matriculando-se primeiro na *Kunstgewerbeschule* de Hamburgo, mudando-se depois para a cidade de Carlsruhe, onde foi aluno de Theodor Poeck, e, estabelecendo-se, em 1880, em Berlim, onde frequentou a *Königliche Akademie der Bildenden Künste* local. Em 1882, encontrava-se em Paris, onde recebeu do imperador Dom Pedro II uma pensão oficial que garantiu a continuidade de sua permanência na Europa. O artista opta por montar, em 1884, seu ateliê em Roma, o que não se é de estranhar. Naquele ano viviam em Roma alguns artistas brasileiros, como Zeferino da Costa e os irmãos Bernardelli, com os quais ele poderia manter contato, como de fato o fez. Além disso, ao contrário do que se afirma comumente, o ambiente artístico romano estava longe de ser "destituído de ebulição cultural", sendo a arte italiana contemporânea considerada, então, possuidora de grande modernidade, seja pela crítica de arte internacional, como por aquela brasileira⁵. Apesar de voltar ao Brasil em 1891, Weingärtner fez contínuas e demoradas viagens à Itália, mantendo, portanto, assídua troca artística com a cultura figurativa daquele país.

Passemos então a tratar do objeto do presente artigo: as pinturas com temas da antiguidade clássica, conhecidas como neo-pompeianas, realizadas pelo artista quando de suas longas estadias na Itália, entre 1884 e 1920. Essas obras nos revelam a inserção de Weingärtner em um significativo grupo de artistas, italianos e estrangeiros, que a partir de meados do século XIX se voltam para Pompéia, e de um modo mais geral para a antiga Roma, em busca de temas para as suas produções artísticas.

3. Pintura neo-pompeiana

Os sítios arqueológicos de Roma, Pompéia e Herculano, desde os primeiros achados ocorridos há mais de dois séculos, foram fonte de inspiração e matéria de elaboração para o movimento artístico e intelectual europeu, revelado através de cenas do cotidiano das cidades destruídas pelo Vesúvio, até pinturas de caráter mais histórico, representando personagens inspiradas nas evidências documentárias e arqueológicas do mundo clássico. Tornada moda em toda Europa graças às então recentes escavações arqueológicas conduzidas em Pompéia pelo italiano Giuseppe Fiorelli, e à obra de artistas como Gêrome e Alma-Tadema⁶ e a literatos como Bulwer-Lytton⁷, na Itália, este gênero de pintura de história teve, sobretudo em Nápoles, grande sucesso, encontrando igualmente adeptos em um mercado de arte de amplitude internacional⁸. A tal difusão podemos atribuir, - além de um certo sentimento nacionalista do público italiano - , à vontade de adornar as casas, por parte de uma elite cultural e burguesa, que amava se reconhecer nas telas, enobrecendo assim os próprios vícios e virtudes, nos ritos e nos costumes de uma sociedade remota, e, no entanto, bastante presente graças as empreitadas arqueológicas cujas descobertas eram largamente noticiadas.

Tal *pittura antica di genere*, tendo como objetivo recuperar os testemunhos da vida cotidiana antiga, ambientava, em telas de pequeno formato, cenas pompeianas – ou mais genericamente romanas – em lugares como banhos, lojas, termas e casas, com um estudo acurado da arquitetura e de outros

elementos históricos. A escolha das cenas e das suas ambientações era determinada pelos critérios de cotidianidade e verdade humana⁹, o que acabou por determinar, em grande parte, um afastamento de interesse pela Roma imperial ou republicana, e da sua vida política, expressa na linguagem monumental da sua arquitetura, na nobreza dos sentimentos e das ações ideais, que respondiam, só em parte, as necessidades da sociedade de fins do oitocentos¹⁰. Era necessário passar da esfera do *ethos* ao território vivo e prosaico da realidade humana, e Pompéia constituía a palavra chave, que permitia à imaginação de restaurar ao fluir vibrante da vida aquela dimensão cotidiana que os monumentos romanos, na sua magnífica imponência, não puderam conservar. Pompéia permitia entrever a vida privada dos antigos, enquanto os restos dos monumentos públicos da antiga Roma só permitiam conhecer a sua história política.

O interesse de Weingärtner por essa pintura de gênero neo-pompeiana não é um caso isolado no cenário artístico brasileiro, e mais precisamente fluminense das últimas décadas do oitocentos. Vários dos nossos artistas que complementaram suas formações artísticas na Itália, sobretudo Roma e Nápoles, demonstraram igual interesse por temáticas a antiga Roma. Obra que inaugura essa tendência por parte dos nossos artistas é a *Pompeiana* (1876) de Zeferino da Costa, ganhador do Prêmio de Viagem da Academia Imperial de Belas Artes em 1868. A tela representa uma mulher de Pompéia na intimidade de um *interiér* vermelho "pompeiano", cujo refinamento e luxo são simbolizados pela pele de onça e pelo gracioso mosaico que reveste o chão. Vamos a jovem no momento em que se despe – ou se veste, é difícil precisar –, tendo a nudez parcialmente coberta por uma fita azul que lhe desce dos longos cabelos negros. O quadro, que não possui os princípios veristas/realistas defendidos por artistas como Domenico Morelli, demonstra, no entanto, grande aproximação com a obra de pintores como Federico Maldarelli¹¹, também esse realizador de telas como *La Pompeiana* (1871) e *La vestizione* (1864), cuja estética em muito se aproxima com aquela empregada por Zeferino.

Outro artista em cuja obra vemos reflexos dessa tentativa de reconstituição artística do antigo é Rodolpho Bernardelli, pensionista da Academia Imperial de Belas Artes em Roma, entre 1877 e 1885¹². Neste sentido, o Museu Nacional de Belas Artes possui dois de seus envios de pensionista, ambos bronzes em baixo relevo, nos quais fica demonstrada o favoritismo do artista por personagens de reconhecimento histórico, são eles: *Julio Cesar* e *Fabíola* (1878). Para a execução desse último, o artista parece ter buscado, como era de praxe, inspiração em um romance histórico. Trata-se da *Fabíola* do Cardeal Wiseman, publicado em 1854¹³, livro teve grande repercussão no ambiente italiano daquele momento. A história, que se passa em meio a sociedade romana antiga, particularmente entre os cristãos de Roma, conta a paixão de Fabíola, nobre romana opulenta, autoritária e imperiosa, por São Sebastião¹⁴. No romance, o cenário de Roma Antiga é tratado com veracidade, buscando o escritor reconstituir os costumes, a arquitetura e as vestimentas daquela época, entre outros dados.

Alguns trabalhos de Henrique Bernardelli, que escolhe Roma como lugar de estudos entre 1879 e 1888¹⁵, como *Dicteriade*, *Bachanal*, *Depois da Bachanal*, *Profano e Sacro* e *Depois da orgia*, apresentadas em telas de pequeno formato ou sob forma de estudo, (aquarelas e pastéis), datadas da década de 1880, seguiam igualmente esse modelo específico de pintura histórica, com personagens anônimas da história antiga de Roma, e com clara ambientação pompeiana. A mais famosa de suas telas, é *Messalina* (c.1891), pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes/RJ. A tela de grande formato, diferente das demais, representa um personagem bastante divulgado na literatura de finais do século XIX, por encarnar o tipo da *femme fatale*: trata-se da esposa do Imperador Romano Cláudio (40 d.C.), da qual se sabe a respeito somente imoralidades e delitos, incluindo vários amantes provenientes de todas as classes sociais¹⁶. A tela, não estando destinada, devido as suas proporções, a embelezar a parede da casa de algum membro da elite intelectualizada brasileira, mas sim de figurar nas paredes de um museu, se encaixa em um viés da pintura

neo-pompeiana, de caráter "histórico", ao qual era conferido um status mais elevado. Tal partido, assumido por alguns artistas, não era de todo incomum na Itália, basta lembrarmos de telas igualmente significativas e de grande formato, como os belíssimos *La vendetta de Poppea* (1876) e *I Funeralli di Britanni* (1888) de Giovanni Muzzioli.

Weingärtner, portanto, está imerso em uma tendência internacional bastante ampla: a paixão por Pompéia, a possibilidade de repovoar através da arte as suas ruas de vida, encontrava, também aqui no Brasil, os seus adeptos. E não nos referimos somente aos artistas, pois se as obras eram realizadas em grande parte na Itália, era o público Brasileiro que elas vi-savam, sendo enviadas para figurarem em exposições públicas onde podiam ser admiradas e adquiridas por particulares. Outra possibilidade era elas serem, se fosse o caso, compradas pela própria Academia, vindo a fazer parte de uma coleção de caráter didático, cujo propósito era servir como modelo e fonte de estudos aos jovens artistas que ingressavam na Academia - como é o caso de *Messalina*¹⁷ e *Pompeana*.

4. As obras de Weingärtner

Certamente que as sucessivas estadias na Itália realizadas por Pedro Weingärtner ao longo de sua vida, foram ocasiões importantes para visitar as coleções museológicas, os sítios arqueológicos, e ter uma aproximação direta com a antiguidade. Mas, para além disso, devemos nos indagar com quais artistas ele dialogou, à quais tendências estéticas se vinculou. Nesse sentido, Domenico Morelli é o pintor italiano que mais relações podemos estabelecer com Weingärtner, basta compararmos as telas do artista rio-grandense, como as suas *Banhistas*, *Gênero 2* e *Gênero 1*, com o *Bagno Pompeiano* de Morelli para notarmos as semelhanças.

Em sua tela, Morelli apresentava uma versão verista/realista da antiguidade clássica, empregando uma luminosidade que, longe de ser difusa, fria e abstrata, como em obras de temática similar realizadas por artistas de uma geração anterior, procurava dar uma ambientação naturalística à cena. Sua bus-

ca por uma reconstituição de uma antiguidade clássica que se mantinha viva, destituída, portanto, de uma sempre presente áurea de idealização, o distanciava de produções anteriores, e o tornava, aos olhos dos críticos e demais artistas, no mesmo patamar com que demais moderno havia no cenário artístico europeu.

Para entendermos melhor as mudanças defendidas por Morelli, basta compararmos o seu *Bagno Pompeiano* com uma tela como *Tepidarium* (1853) de Théodore Chassériau. A tela do artista francês vemos um ambiente demasiado grandioso para ser real, tendo ao centro uma *Venus genitrix*, rodeada por um significativo número de mulheres e servas que nos remetem a um harém, estando estas banhadas por uma luz difusa e imaginária. Já a tela de Morelli nos apresenta algo muito mais aceitável como real. De fato, o artista napolitano retrata um lugar real, as *Terme Stabiane*, que haviam sido escavadas apenas dois anos antes, respeitando sobretudo, as sua proporções arquitetônicas¹⁸.

Assim como Morelli, Weingärtner parece ter ido pessoal-



Imagem 1: Pedro Weingärtner: Gênero 2, 1900. Rio Grande do Sul: Coleção APLUB (esq.). Domenico Morelli: Bagno Pompeiano, 1861. Milão: Fondazione Internazionale Balzan (dir.)

mente a Pompéia, não se baseado, portanto, unicamente em relatos literários, como atestam as pinturas que realiza das ruas da cidade arqueológica, como *Banco na Via Sacra* (1896) e *Rua de Pompéia* (1889). Os seus quadros de cenas de banho, no entanto, possuem um uso mais restrito de cor, se comparados ao de Morelli, onde predomina o "vermelho pompeiano" nas paredes e o azul do teto. Nos quadros de Weingärtner, *Gênero 1* (1897), *Banhistas* (1918) e *Gênero 2* (1900), se impõe certa tendência "classicizante", expressa em um ambiente termal frio, poderíamos dizer que pouco acolhedor se tivermos em mente aquele criado por Morelli. Em *Gênero 1*, datado de 1897, o artista acentua, mesmo, esse gosto ao adornar as paredes da terma feminina com baixos relevos de um "branco-neoclássico", retratando cenas de batalha entre centauros e homens. Parece-nos ser uma tentativa do artista de aproximar o ambiente pompeiano da cultura grega, ou, pelo menos, de dotar a cena de um caráter mais clássico. Não por acaso, os relevos representados por Weingärtner possuem grande similaridade com as métopas do Pártenon de Atenas.



Imagem 2: Pedro Weingärtner: Figura tocando flauta. Óleo sobre cartão, 31,5 x 21 cm. s/d. Rio Grande do Sul: Coleção APLUB (esq.). Lawrence Alma-Tadema: Safo e Alcaeus, 1881 (sup. dir.) e Uma leitura de Homero, 1885 (inf. esq.). Ambos Pertencentes a coleções privadas.

Nesse sentido, as pinturas do artista rio-grandense nos remetem muito mais aquelas realizadas por Alma-Tadema, que em sua busca pelo mito no cotidiano, fazia, em suas telas, reviver o antigo por um viés finamente estetizante. De fato,

Weingärtner em seu estudo *Figura tocando flauta (s/d)* demonstra uma forte afinidade com a obra do artista de origem holandesa.

A jovem de beleza idealizada, de cabelos alourados e pele clara, - distante da beleza morena dos tipos mediterrâneos -, a estrutura arquitetônica marmórea, o oceano visto ao longe, nos remetem as pinturas realizadas por Tadema a partir dos anos setenta, que, se contrapondo as realizadas anteriormente, em que as paredes das habitações eram do vermelho típico de Pompéia, possuem vistas externas, onde são incluídas estruturas arquitetônicas em mármore branco, muitas vezes tendo como pano de fundo o mar mediterrâneo. A fonte de inspiração, aqui, não são as cidades vesuvianas, mas os seus arredores, sobretudo a costa ao longo de Nápoles. Em época romana, o golfo era um lugar conhecido pelas espetaculares *villae marinae*, situadas na encostas de penhascos. A mais famosa delas era a Villa de Iovis, do Imperador Tibério, na ilha de Capri, da qual hoje só restam alguns traços.

Tal aproximação à obra de Lawrence Alma-Tadema não causa estranhamento, sendo bastante plausível que Pedro Weingärtner tenha entrado em contato com a suas pinturas na Itália, uma vez que Tadema esteve inúmeras vezes naquele país. Sabe-se que ele esteve em Nápoles pela primeira vez em 1863, em viagem de lua de mel, tendo sucessivamente retornado, graças à amizade com o mestre napolitano Domenico Morelli, com o qual se correspondia regularmente. Esteve também em contato com a Academia de Belas Artes de Nápoles, sendo nomeado professor honorário, como nos indica o catálogo *Reale Istituto di Belle Arti. Premiazione dell'anno 1877-1878, 1878*. Alma-Tadema, além disso, foi amplamente conhecido na Itália, sobretudo após a Mostra Internacional de Roma de 1883. No mesmo ano, o pintor visita Roma e se demora em Pompéia, expondo no *Palazzo delle Esposizioni* duas aquarelas *Una domanda* e *La scalla*, e três óleos, amplamente popularizados através de gravuras, *As festas "vendemmiali"*, *O estúdio do pintor* e *O gabinete de escultura*. Tais obras de Tadema não se apresentavam, no entanto, exatamente como uma revelação, visto que o artista esteve repetidamente na Itália (1863-1875-1878) sempre expondo em inúmeras mos-

tras napolitanas¹⁹.

O que tornava Tadema singular e tão ao gosto dos italianos era o fato de que, diferentemente de artistas contemporâneos como Frederic Leighton ou Albert Moore, cuja fonte de inspiração era uma Grécia fabulosa e depurada, filtrada por uma visão apolínea da antiguidade clássica, na obra de Tadema prevalece um, por vezes controlado, componente dionisíaco, ocupando, os elementos do cotidiano, lugar de destaque. Se o diálogo com o antigo, nos primeiros, se traduz na rarefação atmosférica e na beleza mítica dos corpos, na pureza do desenho, nos ambientes e nas fisionomias de claro cunho pré-rafaelita, tanto Weingärtner, como Alma-Tadema e Domenico Morelli, se distanciam do antigo atemporal proposto por Leighton e Moore, e se voltam, cada uma ao seu modo, a um repertório de esculturas, detalhes decorativos e arquitetônicos calcados em uma dimensão cotidiana, criando a ilusão de uma "história recuperada".

Notas

1.O título da presente comunicação é uma homenagem à mostra napolitana, intitulada Alma Tadema e La nostalgia dell'antigo. A exposição ocorreu entre outubro de 2007 e março de 2008, no Museu Arqueológico de Nápoles. Para maiores detalhes consultar o catálogo: QUERCI, Eugenia, DE CARO, Stefano. *Alma Tadema e la nostalgia dell'antigo*. Napoli: Electa, 2007.

2.O I Colóquio Nacional de Estudos Sobre Arte Brasileira do Século XIX, promovido pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, ocorreu entre os dias 25 e 29 de fevereiro de 2008, na Fundação Casa de Rui Barbosa. A publicação com os trabalhos apresentados está em processo de editoração e deverá ser lançada ainda esse ano pelos organizadores: CAVALCANTI, Ana, DAZZI, Camila, VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

3. Faço referência, aqui, a mesa "Pedro Weingärtner". Aproveito para agradecer aos seus participantes a oportunidade de melhor conhecer a obra do artista. São eles Alfredo Nicolaiewsky, Neiva Bohns, Paulo Gomes, Ana Albani e Suzana Gastal.

4. A fonte usada para conseguir os dados da biografia do artista foi o site Dezenove-Vinte – Arte Brasileira do Século XIX e Início do Vinte. Endereço do site: www.dezenovevinte.net.

5. Uma revisão historiográfica sobre o papel da arte italiana no século XIX tem sido realizada nas últimas décadas por vários estudiosos estrangeiros. No Brasil, uma fonte para aprofundamento é o artigo: DAZZI, Camila. *As relações Brasil- Itália no segundo oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890)*. **19&20**. Volume I, n. 2, agosto de 2006 ou ainda DAZZI, Camila. *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - questionando o "afrancesamento" da cultura brasileira no início da República*. **19&20**. Volume I, n. 3, novembro de 2006.

6. Alma Tadema tinha uma forte relação de amizade com Domenico Morelli. O artista esteve em Nápoles pela primeira vez em 1863, em viagem de lua de mel. Sucessivamente retornou inúmeras vezes, graças à amizade com o mestre napolitano, com o qual se escrevia regularmente. Esteve também em contato com a Academia de Belas Artes de Nápoles, sendo nomeado professor honorário, como nos indica o catálogo Reale Istituto di Belle Arti. *Premiazione dell'anno 1877-1878, Napoli 1878*. Alma Tadema, além disto, expôs em inúmeras exposições napolitanas. Sobre o assunto ver: PICONE, Mariantonietta. "La pittura dell'Ottocento nell'Itália meridionale dal 1848 alla fine secolo". In: *La pittura in Itália. L'Ottocento*. Milano:Electa, 1991. nota 56.
7. Estes textos literários serviam como guias para essas pinturas que procuravam reconstituir a vida na antiguidade. Além do livro de Edward G. Bulwer (1834), havia o conhecido *A história de Roma* desde os tempos mais antigos até a constituição do Império, de H. G. Liddelle.
8. Estes quadros eram, via de regra, feitos para colecionadores americanos, que dominavam e de certa forma determinavam o gosto do mercado de arte italiano, através da figura de importantes marchands internacionais. O mais famoso é Adolphe Goupil, que comercializou a obra de vários artistas italianos de renome, como Domenico Morelli e Francesco Paolo Michetti.
9. VALSASSINA, Caterina Bom. *La pittu*.
10. UERCI, Eugenia. *Nostalgia dell'antico*. Alma-Tadema e l'arte neo-pompeiana in Itália. **Alma Tadema e la nostalgia dell'antigo**. Napoli: Electa, 2008. (catálogo da mostra). P. 21-39.
11. Sobre o verismo italiano ver: MALTESE, Conrado. **Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento**. Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.
12. SILVA, Maria do Carmo Couto da. **A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli**. Campinas: Programa de Pós-graduação em História FCH/UNICAMP, 2005. (dissertação de mestrado).
13. Esse romance alcançou imensa popularidade durante o século XIX e um resumo do livro consta inclusive como verbete do *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle*. Paris: Larousse et Boyer, 1866.
14. Catálogo das obras expostas na Academia de Belas Artes, em 15 de março de 1879. Rio de Janeiro: Typ. do Pereira Braga & Cia, 1879. p.45. O momento escolhido por Rodolfo Bernardelli consta no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879: Desfalecido pela perda de sangue, e julgado morto, foi o corpo entregue aos escravos de Santa Irene, que o reclamara para dar-lhe sepultura. Na ocasião destes o levantaram do chão, são surpreendidos por Afra que, aproximando-se deles, diz-lhe: 'Ainda está vivo'."
15. Erroneamente datada como tendo ocorrido em 1886, a volta de Henrique Bernardelli ao Brasil só ocorre em 1888. Para maiores detalhes consultar: Dazzi, Camila. **As relações Brasil-Itália na arte do último oitocentos: estudo aprofundado sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)**. Campinas: Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, 2006. (dissertação de mestrado).
16. Enciclopédia **Italiana di Scienze, Lettere ed Arti**. no 22 , Milano: Rizzoli & C, 1934. s/p..
17. A compra da tela é registrada em um ofício de Rodolfo Bernardelli, diretor da instituição, em que esse pede ao Governo dinheiro para pagar a aquisição de algumas obras, dentre elas a tela "Massalina" e o pastel "Modelo em repouso" de Henrique Bernardelli. Livro de Correspondências Enviadas, da ENBA, p. 95, ofício datado de 17 de novembro de 1892. A mesma data da compra aparece no Inventário de 1921, realizado pelo MNBA. (MNBA – pasta 57) . **ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES**. Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes. p. 4447,53-54.
18. MARTORELLI, Luisa. I valori dell'Antico: tra medievo e classicità. **Domenico Morelli**

e il suo tempo: 1823-1901, dal romanticismo al simbolismo. Napoli: Electa, 2006. p. 57-69.(catálogo da mostra).

19. Sobre as passagens de Alma Tadema pela Itália ver: PICONE, Mariantonieta. *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine secolo. La pittura in Italia. L'Ottocento.* Milano:Electa, 1991. nota 56.

Referências

Domenico Morelli e il suo tempo: 1823-1901, dal romanticismo al simbolismo. Napoli: Electa, 2006. (catálogo da mostra)

QUERCI, Eugenia, DE CARO, Stefano. *Alma Tadema e la nostalgia dell'antigo.* Napoli: Electa, 2008. (catálogo da mostra)

PIANTONI, Gianna, PINGEOT, Anne. *Italiens: 1880-1910, l'art italien a l'épéuve da la modernité.* Paris: RMN, 2001. (catálogo da mostra).

La pittura in Italia. L'Ottocento. Milano:Electa, 1991

DAZZI, Camila. As relações Brasil- Itália no segundo oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890). *19&20*, Volume I, n. 2, agosto de 2006

MALTESE, Conrado. *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento.* Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

CAMILA DAZZI

Doutorado em História e Crítica da Arte. EBA/UFRJ. Mestrado em História da Arte. IFCH/UNICAMP. Professora contratada do departamento de História da Arte do Instituto de Arte – UERJ.Email: camiladazzi@yahoo.com.br

This paper presents an analysis of the work of Athos Bulcão with ceramic tiles in the public spaces of Brasília. The main focus of this piece is the integration of art and architecture, a concept of modern architecture. For such purpose, Nikolaus Pevsner's idea of the amalgamation of Fine Arts, Industrial Arts and Decorative Arts as an essential part of the conception of modern architecture will be used. Aspects of the education of the artist, regarding a conception of art as a social activity, as well as the social and political apparatus that contributes to the establishment of a programme that privileges the integration of the arts over a specialised artistic activity, will be discussed.

Keywords: Ceramic tiles, Art History in Brazil, Athos Bulcão.

abstract

Integração das artes: os azulejos de Athos Bulcão

Bárbara
DUARTE

resumo

O artigo apresenta uma análise do trabalho de Athos Bulcão como azulejista em espaços públicos de Brasília. Tratamos especificamente de uma característica fundamental das obras analisadas, a integração entre arte e arquitetura, sendo esta um conceito da arquitetura moderna. Para tanto, far-se-á uso da idéia desenvolvida por Nikolaus Pevsner que define a fusão das belas artes com as artes industriais e as artes decorativas, sendo essa essencial para a concepção da arquitetura moderna. Serão levantados os aspectos da formação do artista em relação a uma concepção de arte como atividade social, bem como o aparato sócio-político que contribui para o estabelecimento de um conjunto de ações, um programa, que privilegia a integração das artes em detrimento de uma atividade artística especializada e desarticulada. Este trabalho está vinculado à pesquisa desenvolvida para a obtenção do título de mestre em arte, e ao laboratório processos de significação das imagens nas artes visuais.

Palavras-chave: Azulejaria, História da Arte no Brasil, Athos Bulcão.

Entender como a obra de Athos Bulcão aparece nos espaços públicos de Brasília, ou seja, parques, hospitais, escolas, interiores e fachadas de prédios públicos, é uma tarefa que pode ser encarada de diversas maneiras. O caminho desenvolvido por esta análise visa alinhar as obras com uma maneira de conceber o objeto de arte como uma atividade que existe conforme seu contexto, uma construção e não um modelo, ou, em outras palavras, um jogo de relações. A relação desenvolvida entre Athos Bulcão e a cidade de Brasília começa já durante a construção da cidade, em 1957, quando o artista, a convite de Oscar Niemeyer, integra-se a NOVACAP (Companhia Urbanizadora da Nova Capital). Já a relação entre o artista e o arquiteto deu-se a partir de 1943, quando da encomenda feita por Niemeyer à Bulcão para o painel externo de azulejos do Teatro Municipal de Belo Horizonte, obra que não foi concretizada. Assim, o primeiro trabalho realizado por Bulcão sob encomenda de Niemeyer foi o painel de azulejos do Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro. O azulejo também é o material usado em seu primeiro trabalho em Brasília, o painel da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em 1958, ano em que se transfere para a cidade, juntando-se à equipe de Niemeyer.

Bulcão utilizou diversos materiais e técnicas – mármore, granito, vidro, madeira, cerâmica – em soluções empregadas nos locais públicos mais diversos, embora sejam os azulejos os que refletem melhor a superposição entre arte e decoração. O trabalho de integração entre arte e arquitetura compartilha de um ideal que vê o suporte como elemento da linguagem, e o objeto artístico construído em função de uma estrutura. Integrar a arte arquitetura significa que o objeto artístico fará parte da estrutura do projeto arquitetônico, diferenciando-se, assim, da decoração. O espaço é criado relacionando sua forma à sua função, com a contribuição de cada especialista em harmonia com o conjunto.

Em Brasília, os trabalhos mais freqüentes de Athos Bulcão foram com Niemeyer, e, mais recentemente, João Filgueiras Lima. Para efeitos deste artigo, vamos nos concentrar na época em que Athos Bulcão trabalhou com Niemeyer, com quem o artista começou a desenvolver o trabalho com azulejos.

Em 1939, Athos Bulcão, inspirado pela leitura de “Cartas a um Jovem Poeta”, de Rainer Maria Rilke, abandona a Faculdade Federal de Medicina, na qual havia ingressado aos 18 anos. Sua biografia ressalta seu envolvimento com outros artistas, e não cita um possível ingresso em uma academia ou curso de arte. No mesmo ano em que deixa a faculdade de medicina, conhece Carlos Scliar e, através do amigo, começa a se relacionar com artistas e intelectuais da época; Enrico Bianco o apresenta a Burle Marx, em cuja casa reuniam-se muitos modernistas. Em 1942, faz parte do grupo “Os Dissidentes”, de artistas que se opunham ao ensino na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1945, Portinari o convida para participar do grupo que trabalha no painel São Francisco, da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, projeto parte do Complexo Arquitetônico da Pampulha, concebido por Niemeyer, e, retornando ao Rio de Janeiro, permanece na casa de Portinari de maio a dezembro. Pode-se entender que foram essas reuniões e relações traçadas com outros artistas que determinaram sua educação artística inicial. Sua educação acadêmica viria através de uma estada em Paris, entre 1948 e 1950, quando estuda desenho e gravura, graças a uma bolsa concedida pelo governo francês.

Com Portinari, Athos Bulcão entendeu os princípios de construção de quadros impressionistas, como os de Cézane e Seurat, baseado no jogo entre cores complementares.

Athos assimilou essas lições para sempre. Antes de pintar, planeja as cores que vai usar. Raramente muda a cor do trabalho. O resultado final é um mistério. Mas insiste na convicção de que o artista tem de saber o que quer fazer. Ele não acredita na noção romântica de inspiração que baixa e soluciona todos os problemas estéticos. Acredita em muito trabalho. Athos é um dos que assina embaixo do lema formulado por Leonardo da Vinci: ‘arte é cosa mentale’.¹

Na década de 50, Bulcão se sustenta com o trabalho com a criação de capas e ilustrações de revistas, livro e catálogos, além de decoração de cenários de peças de teatro e de interiores. Em 1952, ingressa no serviço público, no Ministério da Educação e Cultura, e, em 1955, realiza seu primeiro projeto de azulejos com Oscar Niemeyer, no Hospital Sul América, que

hoje se chama Hospital da Lagoa.

O Pannel do Hospital é formado por um módulo de 15x15cm, decorado com um disco azul, vazado por um retângulo branco, sob um fundo branco, e outro módulo, numa versão em negativo do primeiro. A composição estabelece uma alternância de positivo/negativo e de direção do corte transversal ao disco central dos módulos, de forma ritmada e lógica. Este painel não se parece com as soluções posteriores concebidas pelo artista; apesar do jogo de figura/fundo, ainda se trata de uma composição rígida. À distância, as porções de branco e azul são proporcionais, e causam o efeito visual semelhante à retícula gráfica, e clareando a tonalidade do azul. Ainda que a intenção da integração com a arquitetura – função de “sumir” com a parede, dar leveza, luz pelo material e pela composição – esteja presente, este painel pouco difere de uma produção industrial anônima. A presença da explosão das formas-cor, que dão a alegria característica de seu trabalho subsequente, não é visível, o que também acontece ao painel da Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima. O painel da Igreja, raro trabalho em que usa desenhos ilustrativos, possui dois módulos, representando a estrela e a pomba, símbolos da Igreja, num arranjo regular e tradicional, em azul e branco.

É certo que, por outro lado, cada local demanda uma composição específica, principalmente se o objetivo é integrar arte à arquitetura. Cada tiragem de azulejos é feita em um ateliê particular, chamado Azularte, por um processo de “terceira queima”, ou seja, a pintura é executada sobre um azulejo branco, industrial, que já passou por dois processos de queima: um para transformar o barro em cerâmica, outro para a pintura.

A arte tem que refletir ao seu tempo, não é isso? Então esse azulejo que eu faço é o azulejo industrial. Não inventei uma maneira de fazer azulejo. Apenas faço o azulejo com chapadas de silkscreen. O que vai contar é a cor (...)²

Athos Bulcão realiza outros projetos de azulejos para o revestimento exterior de edifícios em parceria com Oscar Niemeyer, em Belo Horizonte (Edifício Niemeyer, 1960), Rio de Janeiro (Fundação Getúlio Vargas, 1962; Edifício Manchete, 1966). Em

Brasília, a produção de painéis de azulejo em escolas e outros locais públicos é realizada com outros arquitetos. O Artista voltaria a trabalhar com Oscar Niemeyer em 1968, quando realiza o Painel de azulejos Interno do Anexo I do Palácio do Itamaraty, uma composição em que dificilmente o olhar pode ignorar os desenhos em negativo formados a partir de quatro módulos: caminhos tortuosos que não levam a lugar nenhum, deixando o olhar sem saída; formas cheias isoladas, desconectadas.

Pode-se fazer um paralelo entre a composição deste painel e as fotomontagens de Athos Bulcão, em preto-e-branco. Nelas, o artista rompe a lógica de imagens conhecidas, reconfigurando-as com resultado anedótico. O humor vem da ironia provocada pela justaposição de elementos figurativos fora de contexto. As novas relações criadas, no entanto, criam uma lógica nova, particular da obra. Para combinar os elementos, suas qualidades são analisadas: tamanho, proporção, tonalidade. Ao final do trabalho, ocorre a unificação da superfície da obra através de uma fotografia do conjunto.

As regras para os azulejos de Athos Bulcão, – novas relações, lógica nova, combinar os elementos por tamanho, proporção, tonalidade; unificação da superfície – entretanto, parecem estar em função de um objetivo importante: dar cor ao muro arquitetônico.

A noção de integração das artes tem na arquitetura seu vértice. O objetivo final da escultura, da pintura e das demais artes plásticas seria a construção de espaços: só assim a arte faria parte da vida, e teria propósito dentro de uma sociedade. Kandinsky via uma relação entre as diversas expressões artísticas, aparentadas pelo impulso criativo. Para ele, todos os sentidos são envolvidos pela apreciação de qualquer expressão, que, além disso, causa diversos efeitos psicológicos. O objeto não é importante, pois os efeitos no espírito do espectador são causados pelos elementares, que, na pintura, são a forma e a cor. Este tipo de pintura seria não abstrata, mas concreta. É assim, pois, como expressão total do apelo aos sentidos e à psique, que se concretiza como auto-referente, pura.

Theo van Doesburg, que, com Piet Mondrian, desenvolveu teorias sobre a arte abstrata dentro do De Stijl, escreveu que

a Arte Concreta possibilita uma pintura como forma de tornar sua matéria prima, a cor, também um pensamento. A construção de um quadro deveria ser relacionada à sua própria superfície ou àquela criada pelo espaço que as cores estabelecem, seguindo o “pensamento-cor”. A construção, portanto, difere da decoração, que é criada a partir do arranjo, e da composição, que segue o gosto³. Van Doesburg acredita, assim como Mondrian, na nova unidade das artes, participando das formas do mundo moderno. Os pintores, no entanto, não entravam em acordo sobre como se daria tal unidade. Para Van Doesburg, o espaço construído é definido em conjunto, pelo arquiteto, o pintor e o escultor, resultando numa arquitetura moderna e progressista. Já Mondrian acreditava que o pintor qualificaria o espaço arquitetônico convencional. Para os dois pintores, contudo, o espaço é determinado por relações entre seus elementos constitutivos.

É preciso ressaltar a aproximação de Athos Bulcão com a cor. A noção de forma-cor, a qual referiu-se anteriormente, é aqui vista como uma unidade que confere autonomia ao uso da cor numa composição. A relação entre ‘espaço com cor’ e ‘azulejo nu’ resulta em variações tonais que garantem que o jogo de relações cromáticas proporcione uma composição em sintonia com o espaço do qual partilha. Assim como suas fotomontagens, a lógica modular é rompida; porém o resultado aqui é puramente óptico e sensorial. Os painéis de azulejos de Bulcão são uma construção, não de desenho – linha e ponto formando planos – mas de pintura, mesmo que não de cavalete, porque focada na cor.

A visão da obra de arte não como resultado de elementos em separado, mas como totalidade de uma força criadora, não é desenvolvida independentemente por Kandinsky e pelo De Stijl. Para Nikolaus Pevsner, a distinção entre duas visões – arte como soma de detalhes minuciosos e como “totalidade orgânica”⁴ é relacionada à diferença na forma como se configurou o ensino da arte segundo o modelo francês da Academia de Belas Artes, e aquele desenvolvido na Alemanha, cujos exemplos são a Bauhaus e a escola de Ulm.

Segundo Pevsner, a institucionalização das academias ocor-

re conjuntamente à ascensão da idéia de que a verdadeira arte, sendo um desígnio do homem superior, era aquilo que o artista exemplar fazia. Portanto, quem quisesse fazer arte, deveria seguir à risca esse exemplo. Até a natureza deve curvar-se a esses dogmas e cânones⁵. O apego do maneirismo, no século XVII, à recuperação de tudo que concernia as obras dos grandes mestres, que se tornou cúmplice do desenvolvimento dessas primeiras academias, determinaria o perfil e o destino de academias de arte até o séc. XX. Na prática, os efeitos do classicismo no ensino de arte são refletidos na primazia do desenho sobre a cor. O investimento do Estado nas instituições de ensino deveria estar relacionado à expectativa de um retorno na prática. A academia, como divulgadora de um bom gosto, contribuiria para a promoção do comércio através de sua influência sobre as indústrias nacionais, que se daria diretamente sobre a aprendizagem industrial. Assim, haveria uma preocupação com uma arte aplicada, e o academicismo divulgar-se-ia pela sociedade através de sua presença nas artes tipográficas, tapetes, papéis de parede, bordados, porcelana e vidros. A preocupação é secundária do ponto de vista da academia, certamente, como fica exemplificado pela visão de que os alunos que não atingem a excelência ao menos satisfazem a demanda de bom gosto nas artes aplicadas. A visão comercial via na arte um papel primordial no aperfeiçoamento da indústria e florescimento comercial de uma nação. Muitas escolas de arte têm essa visão partilhada, vendo o apoio aos ofícios como objetivo exclusivo. Porém, em geral, os artesãos eram educados de acordo com o método medieval, puramente técnico, enquanto as academias voltavam-se exclusivamente para as belas-artes tal qual o modelo francês.

Quando se criavam escolas de “artes e ofícios”, que levavam em conta a demanda da indústria, as aulas não se baseavam em materiais empregados e processos de trabalho, sendo, na realidade, aulas de desenho, indistintamente à pintores e artesãos. O desenho era, tanto para a arte quanto para o ofício, o espírito da produção das obras, e as técnicas e materiais não tinham relação com a representação dos objetos.

Assim, no século XVIII, na visão de Pevsner, as academias

contribuíram para a elevação do status social dos artistas, enquanto ajudaram os artesãos a acompanhar a demanda por um gosto clássico o qual não possuíam, e, garantiram ao cliente em potencial um acesso facilitado à arte e à decoração ao gosto de sua época. Contudo, em meio o século das luzes, a academia, a pesar de toda sintonia com as idéias da época, era uma instituição do Antigo Regime. Quando este é consumido pela Revolução Francesa, o ensino de arte como até então havia se institucionalizado entra em crise. O recém formado cidadão de 1789 via como inconcebível um sistema que forma artistas para a corte e a nobreza, quase que exclusivamente, enquanto artistas e escritores românticos rejeitam qualquer forma sistematizada de educação. A arte dos românticos libertava-se dos condicionantes das motivações do Estado em subsidiar academias que produziam em quantidade e qualidade a arte conforme o gosto das cortes e governos. O artista acreditava portar uma mensagem superior à do Estado e da sociedade, e via sua independência como algo sagrado. Esta doutrina de liberdade, que via a academia como uma fábrica onde o artista sucumbia como tal, é que constitui o alicerce principal da estética do século XIX. O Estado, por sua vez, aceitava apoiar a arte, sem perceber que ela não lhe oferecia nada em troca. Para Pevsner, as academias perderiam toda a sua força, não fosse a renovação das mesmas a partir do renascimento da arte industrial.

Até o final do século XIX, permaneceu a idéia de superioridade do desenho sobre o conhecimento de materiais e processos. Tanto nas belas-artes quanto nas artes decorativas, a preocupação excessiva com a decoração revelava-se na indiferença pela formação tradicional no ateliê. Nenhuma proposta acadêmica dentro das artes decorativas ou industriais atentava para a relação entre material, processo, objetivo e forma estética, redescoberta por William Morris. Calcadas no romantismo que influenciou os Nazarenos, numa nostalgia pela idade medieval, avançava em relação àquele grupo de artistas, no momento em que deixava de lado a idéia do gênio criador para dar lugar a um artista como "gente comum"⁶. Não se chegava ao ideal estético do medievo pela mera cópia formal ou pela reforma de metodologia educacional. Morris entendia que o exercício da

arte medieval calcava-se principalmente nas relações sociais dos artesãos. A arquitetura guiaria todas as artes, de modo que a pintura, a escultura e as demais artes decorativas, por ele chamadas menores, se tornariam parte de um todo.

Para Pevsner, a educação na academia de arte impossibilita aos artistas de encontrarem seu lugar na sociedade, pois eles não são educados com vista a relacionar realidades materiais, técnicas e econômicas. O ideário de Ruskin, Morris e Van de Velde via uma oposição à arte de salão, cujos representantes eram as pinturas “para enfeitar a sala”, uma arte “sem nenhuma relação com o princípio superior de unidade estrutural”. A Bauhaus nasceria deste ideário. O programa elaborado por Gropius buscava “associar” “uma formação prática aprofundada nos ateliês de produção com uma doutrina precisa dos elementos da forma e de suas leis estruturais.” Assim, a escola teria como objetivo “unir todos os ramos da arte industrial “numa nova arquitetura”⁷. A Educação do artista buscava evitar o individualismo promovido pelo ensino das academias, que separava o artista de talento do trabalho prático, apoiando-se numa formação que contribuísse para a “cooperação coletiva na construção”⁸.

A Alemanha era, para Pevsner, entre todas as nações européias, o país que conseguiu chegar mais longe em matéria de educação artística no século XX depois de 1918. Isto porque, para o autor, a questão mais importante no século, dentro do ensino da arte, foi a fusão “numa unidade orgânica” das escolas de artesanato, de arte industrial, e academias de belas artes. Essa unidade permite pensar-se na fusão das artes na arquitetura, num complexo jogo de relações entre formas, materiais e concepções específicas de arte. Este pensamento, por sua vez, necessita de um aparato político que possibilita que as realizações artísticas se aglutinem num propósito, ao invés de constituírem uma “miscelânea de realizações individuais”. Na percepção de Pevsner, o liberalismo impede a construção de uma “unidade de estilo de educação artística”, e só um estado intervencionista, que atua acima das liberdades individuais, pois o estado se preocupa mais com a sociedade de forma qualitativa do que com a geração de capital, de forma quantitativa,

e pouco a iniciativa privada investirá na educação.

Para Mário Pedrosa⁹, a situação política do Brasil na primeira metade do século XX foi importantíssima para a possibilidade de renovações estilísticas na nossa arquitetura, simbolizadas pelo Complexo Arquitetônico da Pampulha e pelo prédio do Ministério da Educação, o Edifício Gustavo Capanema. Os arquitetos envolvidos nos dois projetos, voltando-se contra o ensino acadêmico que existia no país, de tradição francesa, alinham-se às novidades trazidas pelas escolas alemãs, personificadas nas obras de Gropius e Le Corbusier.

A obra de Athos Bulcão que aparece nos espaços públicos de Brasília foi desenvolvida em relação ao espaço arquitetônico construído, num jogo de relações criadas entre materiais, planos, volumes e formas-cor, no espírito da Arquitetura Moderna Brasileira. A tarefa de Bulcão consiste na construção de um jogo de relações em função da estrutura. O contraponto aqui explicitado entre a visão da arte como criadora de modelos, baseada principalmente no desenho, e na arte como articulação de materiais, métodos e processos, baseada na integração, permite observar, dentro do campo das artes plásticas, como a obra do pintor se insere no panorama do Modernismo Brasileiro. Seria interessante aprofundar a investigação a respeito do conjunto da obra do artista, para entender melhor o processo construtivo de suas obras.

É preciso assinalar que não se quer, por meio deste trabalho, estabelecer um julgamento de valor para a participação do Estado no fomento da arte. Entretanto, neste tipo de atividade na qual Athos Bulcão se investe, é claro o papel decisivo da ação do Estado. A integração das artes é o corolário do Estado brasileiro desenvolvimentista, positivista, ansiando o futuro. O conjunto de ações, que incluem a escolha de projetos urbanísticos e arquitetônicos modernistas para empreendimentos estatais, favorece a integração das artes e dá condições para a existência da obra azulejar de Athos Bulcão em espaços públicos.

Notas

1. Francisco, Severino. Habitante do Silêncio. In: Athos Bulcão. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.
2. Depoimento de Athos Bulcão no vídeo Artecultura.
3. Van Doesburg, Theo. Arte Concreta. In Amaral, Aracy. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
4. Expressão de Carstens, citada por Pevsner, Nikolaus. Academias de Arte: Passado e Presente, São Paulo: Companhia das Letras, 2005 p. 249.
5. Idem, p. 151.
6. Idem, p. 302.
7. Idem, p. 318.
8. Idem, p. 319.
9. Pedrosa, Mário. Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

Referências

- DEICHER, S. Piet Mondrian. Köln: Taschen, 2006.
- HERKENHOFF, Paulo. Para Ver Melhor Athos Bulcão. Apresentação da Exposição Individual Pinturas, Máscaras e Objetos Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987.
- KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte. São Paulo: Martins fontes, 2000.

BÁRBARA DUARTE

Bacharel em Desenho Industrial, com Habilitação em Programação Visual, pela Universidade de Brasília. Atualmente é Mestre em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Em sua pesquisa analisa a integração entre Arte e Arquitetura a partir da análise do Painel de Azulejos de Athos Bulcão no Salão Verde da Câmara dos Deputados. Email: duarte.bp@gmail.com

This study is the result of a theoretical research and it aims to analyze the work of German artist Käthe Kollwitz from the perspective of engaged art. The techniques used by Kollwitz were etching, lithography, and woodcut, as well as some incursions into sculpture. All of these reveal the characteristics of clarity and of simple and unrefined strokes. Such features are linked to her wish of making art more popular and accessible to those unable to enjoy it in other spaces such as museums. Furthermore, such features are linked to her coherent belief that art should “be an event between the artist and the people”. Kollwitz was inserted within the dynamics of social life and thus her commitment with the proletariat cause was attuned with art situated in the entangled daily life of workers, which was a mixture of pain, suffering, violence, and hardship. Kollwitz’s refusal of conventional artistic beauty shows her vigor in contesting contrasting social inequalities, especially in Germany. She never revealed any links with political parties but her concern with the human condition was evident and it still arouses reflection regarding the future directions of contemporary art.

Keywords: Käthe Kollwitz, condição humana, arte social.

abstract

A arte como recorte do real: a condição humana em Käthe Kollwitz

Rita Márcia Magalhães
FURTADO

resumo

Este trabalho, fruto de uma pesquisa teórica, tem por objetivo analisar a obra da artista alemã Käthe Kollwitz sob o viés da arte engajada. As técnicas utilizadas por Kollwitz, são a água-forte, a litografia e a xilogravura e algumas incursões pela escultura. Quaisquer delas apresentam as características da clareza, dos traços simples, sem rebuscamentos. Isso respondia a seus anseios de tornar a arte mais popular, acessível àqueles que dela não poderiam fruir em outros espaços, como os museus. Respondia também à coerência daquela que acreditava que a arte deveria “ser um acontecimento entre o artista e as pessoas”. Inserida na dinâmica da vida social, seu comprometimento com a causa operária afina-se com a arte no emaranhado da vida cotidiana dos operários, mesclada pela dor, o sofrimento, a violência e a privação. A recusa da beleza da arte convencional explicita o vigor de Kollwitz em contestar a contrastante desigualdade social, especificamente na Alemanha. Sem jamais ter registrado sua vinculação a um partido político, sua preocupação com a condição humana era evidente e suscita ainda hoje em nós, o questionamento acerca dos rumos da arte na contemporaneidade.

Palavras-chave: Käthe Kollwitz, condição humana, arte social.

A época atual parece representar a síntese de todos os paradoxos possíveis: nunca valorizamos tanto a beleza e nunca a fealdade do mundo foi tão exacerbada; nunca antes visualizamos tantas imagens e nunca nos sentimos tão cegos; nunca nos comunicamos tanto e nunca nos sentimos tão mudos; nunca ouvimos tantos ruídos e nunca nos sentimos tão surdos; nunca nossa sensibilidade esteve tão aflorada e nunca nos sentimos tão insensíveis; nunca tivemos tanto acesso a informações e nunca exercitamos tão pouco o nosso pensar. Mikel Dufrenne caracteriza esse momento contemporâneo como “deteriorização do humano” que incorre numa “perda de substância” na qual “o homem se esvazia e se aliena”. No entanto assinala que as próprias causas dessa deteriorização “sugerem-nos que ela é transitória e traz em si o seu antídoto.” (1998, p.217). Talvez tenha sido essa a crença de Käthe Kollwitz no exercício de sua arte, de que por ela o humano explorado se reconhecesse como capaz de mudar as condições em que vivia e o humano explorador se desse conta dos horrores de seus atos.

Passados tantos anos de distância no tempo de sua produção artística, em suas imagens, nossa visões ainda articulam sentidos e percorrem, pelo sentimento, os mesmos lugares de Kollwitz. A experiência estética não é aqui, a experiência da beleza, mas a experiência do gesto.

Nascida em Königsberg em 1867, com uma educação que se configuraria como uma exceção para os moldes da classe média alemã da época, Kollwitz foi incentivada pela família a tornar-se artista. Inicia seus estudos na Escola das Artistas em Berlim, entre 1884 e 1885. Em 1888 vai para Munique e retorna a Königsberg em 1890, ano em que produz suas primeiras águas-fortes.

A dúvida sobre a técnica e o estilo eram uma constante nesse período de formação. Negava-se a participar diretamente dos movimentos estilísticos, apesar da reconhecida influência dos trabalhos de Max Klinger. Nesse sentido, seu trabalho é de uma autenticidade ímpar, que reflete suas concepções políticas, sociais e de gênero. Como diz Pedrosa, não tem apuros de sentimento nem requintes intelectuais. É simples e banal, mas é imensa.” (1949, p.32)

Curiosamente Kollwitz é catalizadora de outras produções artísticas, como por exemplo, a literatura. Tal influência pode ser constatada na série intitulada *Uma rebelião dos tecelões*, produzida entre 1895 e 1898, que é inspirada na peça teatral *“Die Weber”, Os tecelões*, de Gerhart Hauptmann, apresentada em Berlim em 1893. Outra influência citada por ela mesma, é a que se apresenta na série *Guerra dos camponeses*, produzida entre 1902 e 1908, baseada na leitura do livro de Wilhelm Zimmermann, *Uma história geral da guerra dos camponeses*, publicado em 1841. E ainda *Cena de Germinal (1893)*, baseada na obra *Germinal* de Émile Zola, escrita em 1885 e que descreve as condições subumanas de vida dos trabalhadores de uma comunidade de uma mina de carvão na França.

As técnicas utilizadas por Kollwitz, são a água-forte, a litografia e a xilogravura e algumas incursões pela escultura. Quaisquer delas apresentam as características da clareza, dos traços simples, sem rebuscamentos. Isso respondia a seus anseios de tornar a arte popular, acessível àqueles que dela não poderiam fruir em outros espaços, como os museus. Respondia também à coerência daquela que acreditava que a arte deveria ser um acontecimento entre o artista e as pessoas. Desde o início de seu trabalho, Kollwitz apreciava retratar a classe trabalhadora, sobretudo portuária, na cidade de Königsberg, onde morava, por ver nela uma beleza intrínseca ao gesto simples.

O casamento com o médico Karl Kollwitz em 1891 e a mudança para o bairro proletário na zona norte de Berlim são determinantes para o contato direto com os trabalhadores das indústrias têxteis e suas famílias, seu modo de vida e suas manifestações político-sociais.

Desde seu tempo de formação, Kollwitz exercia a autocrítica com relação a seu trabalho e quanto à pintura, considerava mesmo que lidar com as cores era sua maior dificuldade. A gravura, então, apresentava-se como uma boa escolha de trabalho, sobretudo depois de casada, por dois motivos: a acessibilidade a seu trabalho, estipulando preços inferiores ao do mercado convencional de artes como condição para as galeristas, possibilitando a disseminação de sua arte a um público mais vasto; e a praticidade do manuseio de lâminas que lhe parecia mais

pertinente do que o das tintas, telas e cavaletes, no cotidiano tão preenchido por atividades domésticas.

A perda precoce de um filho na Primeira Guerra Mundial e um neto na Segunda Guerra Mundial exacerba ainda mais a dor e a angústia de Kollwitz diante da desumanidade dos homens que promovem a guerra.

A presença do feminino, no conjunto de sua obra, denota a rejeição da condição de passividade, de mero adereço como comumente a arte de então se encarregava de reproduzir. A mulher é para essa artista, acima de tudo, humana, e seus auto-retratos compelem para a instauração de uma aura feminina que pensa, que cria, que faz e que vive com toda a intensidade suas possibilidades.

A representatividade de suas obras pode ser constatada por sua instauração na história da arte alemã, projetada para o mundo. Apesar de não ter feito parte do movimento expressionista, é através dele que Kollwitz chega ao Brasil e influencia determinadamente várias gerações de artistas brasileiros, como Lívio Abramo, Renina Katz e Carlos Scliar. Mário Pedrosa, na conferência proferida por ocasião da abertura da exposição de Kollwitz em São Paulo, em 1933, no Clube dos Artistas Modernos, assim se refere a ela:

É a artista da mulher proletária. A força popular instintiva profunda desta, sua imensa capacidade de afeição e de sofrimento, aquela jovialidade e simpatia apesar de tudo diante da vida, tudo isso ela gravou na simplificação comovente da madeira, com uma rispidez quase hostil mas realçando pelo contraste a violência e a profundidade do sentimento expresso. (...) Até então, outros artistas, entre os quais os da escola naturalista, já tinham feito da vida das massas proletárias temas literários e plásticos. Mas era desconhecido na história da arte o artista que tivesse posto como finalidade de sua vida e de sua obra exprimir a vida coletiva e sentimental do proletariado como classe. Êste para ela é mais do que um assunto inexplorado e interessante; é a condição mesma de sua arte, a causa primária de sua sensibilidade. (1949, p.30,31).

Partidária de uma arte dinâmica, suas imagens trazem a marca da humanidade que carrega as dores do mundo. Seu caráter particular - retratos de situações reais - assume a dimen-

são universal pela identificação com seu propósito perscrutante, que a aproxima cada vez mais de seus espectadores. Não por acaso, Kollwitz é reverenciada, ainda em vida, em países longínquos como China, Brasil e Rússia.

A recusa da beleza da arte convencional explicita o vigor de Kollwitz em contestar a contrastante desigualdade social. Sem

jamais ter registrado sua vinculação a um partido político, sua simpatia pelo socialismo "que deixa viver os homens" era evidente e suscita ainda hoje em nós, o questionamento acerca dos rumos da arte na contemporaneidade.

Longstreet, na apresentação de seu livro sobre a arte de Kollwitz, afirma que suas gravuras são hábeis em revelar formas gráficas poderosas, elas nos relembram, diz ele, das palavras do filósofo Santayana: "aqueles que não podem se lembrar do passado estão condenados a repeti-lo." (Longstreet, 1967, p.4)



Miséria. Litografia. 1897-1898 (FONTE: Simone, 2003, p.123)

No prefácio do catálogo da exposição *Käthe Kollwitz: artista do povo*, Fiona Griffith afirma que o fato de as gravuras de Kollwitz incluírem a herança romântica da santificação da vida humana, a profundidade da emoção e a crítica social lhe trouxe uma maior notoriedade.

Zigrosser, afirma que suas expressões eram sempre verdadeiras para ela e para seu tempo. Segundo ele,

"o ciclo Guerra representou a reação da mulher como esposa e mãe à guerra. Durante o desenvolvimento da concepção, através de todas as transmutações em desenhos, gravuras e litogravuras, era abstraído todo detalhe irrelevante, e finalmente emergiu como um drama puro de tensões emocionais. Era particularmente entrelaçado, plástico e monumental na forma e

universal no sentimento.” (ZIGROSSER: 1969, p. XIV).

O aparente antagonismo entre o universal e o particular é agora canalizado para a constituição da artista em estado pleno.

O contexto alemão no final do século XIX não era dos melhores para os trabalhadores. A explosão demográfica ocorrida a partir de 1700 - atribuída à vacinação em massa, ao avanço da medicina, à valorização da alimentação cada vez mais variada e à água potável - concorria para um fluxo migratório para as cidades. A situação dos camponeses e dos artesãos se precarizou. Havia uma oferta excessiva de mão-de-obra.

Os trabalhadores, incluindo mulheres e crianças, trabalhavam por um salário abaixo do mínimo das fábricas, numa jornada que se estendia por até 17 horas, o que contribuiu para o surgimento do proletariado industrial. Os industriais não adotavam nenhuma medida de segurança, muito menos instituíam seguridade ou aposentadoria. O superfaturamento no preço dos alimentos vendidos para os trabalhadores contribuía para o endividamento destes e para a degradação das condições de vida. O trabalho infantil no começo do século XIX retrata a face mais cruel da exploração. Assim descrita por Rivinius:

Havia casos em que crianças de quatro anos já tinham que contribuir com o seu quinhão para o sustento da família. Em geral, porém, as crianças começavam a trabalhar na idade de oito ou nove anos. Na região do Reno-Rur milhares de crianças eram empregadas em turnos diurnos e noturnos, num horário de até 14 horas. (...) não sobrava tempo para a educação escolar.

O descaso da inspeção por parte do setor público faz com que esse cenário de exploração se estenda por todo o século XIX. Nos anos de 1848 e 1849, as conseqüências da grave crise econômica que assola a Europa e a influência de ideais republicanos franceses incentiva, na Alemanha, uma insurreição popular, sobretudo em Berlim, que ficou conhecida como “Revolução de Março”. Mas a força contra-revolucionária vence. Os problemas sociais advindos da industrialização coloca para o Estado alemão, unificado a partir de 1871, tendo como representante político o primeiro-ministro Otto Von Bismarck, o desafio de conciliar desenvolvimento e melhores condições de

vida para a população. Esse quadro caótico exigiu do Estado algumas medidas.

Data desse período as primeiras greves gerais, que dão início à organização, ainda que tímida, da classe operária. Tal contexto propicia também a organização dos novos trabalhadores assalariados, que se inteiram da necessidade de se unirem em movimentos coletivos. O socialismo nascente influencia diretamente o movimento trabalhista e Ferdinand Lassalle funda, em 1863, a Associação Geral Alemã dos Operários Alemães que será propulsora nas décadas que se seguem, do surgimento de vários sindicatos trabalhistas. Em 1867, Wilhelm Liebknecht e August Bebel fundam um partido operário já sob a influência do pensamento marxista.

O presente quadro exige uma apreensão do passado para promover as transformações estéticas. Sobre a égide da modernidade há um avanço significativo no processo de ruptura com o realismo de então. Todas as angústias e deleites que a vida social trazia tornavam mais acentuadas as atitudes emergentes de fome e de miséria. Começa a surgir, sobretudo na classe intelectual e artística no final do século XIX, um movimento de reação ao ritmo industrial e uma tentativa de resgatar o dimensão humana que havia se perdido em meio ao aglomerado de máquinas. No âmbito das artes, todo esse processo se reflete na busca de novos elementos que promovam o aumento da sensibilidade. É importante ressaltar que todas essas mudanças não são abruptas, mas sim graduais, com algum avanço de um artista ou outro no uso de novos elementos estéticos.

Inserida na dinâmica da vida social, o comprometimento de Kollwitz com a causa operária afina-se com a arte no emaranhado da vida cotidiana dos operários, mesclada pela dor, o sofrimento, a violência e a privação. De certa forma, as variações das produções dos principais movimentos artísticos busca uma renúncia a toda forma elitista e autoritária de apropriação de obras que atendam a um mercado de consumo. É uma forma de resistência, de dizer não à estética capitalista que atenda a um mercado, de abolir a atitude meramente contemplativa e devocional ante à obras artísticas.

É nesse contexto que, em 1893, Kollwitz expõe pela primei-

ra vez. A gravura Na porta de Igreja é aceita na Exposição de Arte Livre em Berlim, juntamente com obras de Eduard Munch, Max Liebermann e outros.

Obviamente uma arte engajada encontraria resistência por parte da classe política dominante. O impacto causado pela técnica e a temática adotada pela artista fez com que a reação ao seu trabalho fosse, muitas vezes, de escárnio. Simone narra em sua obra Käthe Kollwitz, que o Imperador Guilherme suspendeu o prêmio atribuído a Kollwitz pela série A Revolta dos Tecelões, concedido pela Grande Academia de Berlim em 1898, por considerar sua obra “arte de esgoto”, (2003, p.24) e ainda que a Imperatriz se negou a participar de uma exposição em Berlim pois esta estava expondo “obras provocativas” (idem, p.24) de Kollwitz. As obras em questão eram da série Retratos da Miséria, da qual um de seus desenhos, Trabalho Domiciliar, ilustrou o cartaz da exposição.

Como resistência à interferência da política na arte, um grupo de artistas funda a Secessão de Berlim, presidida pelo artis-



Ataque. Água-forte.1903 (FONTE: Simone, 2003, p.100)

ta Max Libermann. Esse movimento é extremamente aberto aos mais variados estilos e Kollwitz faz parte dele.

Na primeira década do século XX, a perseguição aos artistas chamados sociais continua mas com um dado novo: o anti-semitismo. Como resistência à ordem instituinte e fiel às suas convicções, Kollwitz cria uma série intitulada Retratos da Miséria, no período de 1908 a 1911. De 1902 a 1908 a artista trabalha na série Guerra dos Camponeses. Contribui com a revista satírica *Simplicissimus* enviando desenhos no período entre 1907 e 1909.

Kollwitz, a princípio apoiou a Primeira Guerra Mundial, mas com a morte do filho Peter, em 1914, em combate em Flandres, a artista redimensiona seu posicionamento. A partir daí, a presença da “morte” em suas gravuras se torna uma constante. Também data do início do século suas primeiras incursões pela escultura. O interesse por essa nova arte leva a artista a freqüentar um curso em Paris. Visita por duas vezes o ateliê de Rodin. Porém, no conjunto de sua obra, essa técnica nunca irá se sobrepor à gravura. A experimentação de estilos conduz Kollwitz à xilogravura e em 1919, quando chamada pela família de Karl Liebknecht para retratá-lo em seu leito de morte, ela inicialmente faz uma gravura em metal, depois uma litogravura e finalmente decide-se pela xilogravura, sua primeira incursão nessa técnica, e dá a ela o nome *Em memória a Karl Liebknecht*. Entre 1922 e 1923 faz o ciclo *Guerra*, com sete xilogravuras.

Nos anos vinte, já com mais de cinqüenta anos, Kollwitz cria cartazes para inúmeras campanhas de instituições nas quais ela estava, direta ou indiretamente, ligada. Cito algumas: *Ajuda Internacional do Operário*, na Rússia; *União Nacional para a Proteção de Prisioneiros Civis e de Guerra Alemães*; *União Sindical Internacional e do Movimento Socialista dos Operários*, *Movimento do Partido Comunista para a anulação do decreto do aborto*, etc.

Com a ascensão de Hitler ao poder, Kollwitz se negou a sair do país como o fizeram vários de seus amigos, mas teve que conviver com um “exílio interno”. Proibida de expor, destituída do cargo de diretora do ateliê de artes gráficas da Academia de

Belas –Artes de Berlim, cargo que exercia desde 1928, Kollwitz e seu marido Karl são constantemente ameaçados pela Gestapo. Mas a artista, apesar de ver suas obras retiradas dos museus públicos e das galerias, não é incluída dentre aqueles que fariam parte da famosa exposição chamada Arte Degenerada, em 1937.

A contestação da artista ao modelo político que dilacera o humano, sobretudo no cotidiano da fábrica, explicita o potencial narrativo de sua obra que denuncia o Estado e sua indiferença para com o proletário que fica reduzido a um nada, um sem lugar. A ausência de elementos da natureza, o vazio de detalhes no espaço povoado pela dor e o sofrimento, retrata uma ausência plena de sentido, uma ausência que quer significar nos traços fortes, no contraste do claro-escuro, nas linhas secas das litogravuras.

Se, como nos diz Martins, “Sentir-se provocado, incomodado, deslocado de estéticas convencionais, é sem dúvida ampliar trocas e experiências de viver socialmente. É, também refletir sobre as práticas de construir pequenos gestos cotidianos, movendo temporalidades, concretizadas em trajetórias humanas, experiências e práticas concretas . (Martins et al.,2005, p.10), a representação da união no coletivo do operariado, reforça a crença da artista no socialismo e no comunismo como vias de condução do ser a um mundo mais humano. A riqueza de sua obra reside em mostrar-se na ausência, no encadeamento de uma posição crítica que nos permite identificar na expressão artística os elementos da expressão humana perdida e, o que é mais aprazível, nos traz a profunda esperança de resgatá-los.

Referências

- DUFRENNE, Mikel. Estética e filosofia. São Paulo: Perspectiva, 1998. 266p.
- KOLLWITZ, Käthe : artist of people. Catálogo de exposição. Londres, The South Bank Centre, 1995. 48p.
- KOLLWITZ, Hans. (edit.) The diary and letters of Kaethe Kollwitz. Illinois, USA: Northwestern University Press, 1988. 260p.
- LONGSTREET, S. (apres.). The drawings of Kaethe Kollwitz. Alhambra, California: Borden Publishing Company, 1967. 48p.
- MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). O

imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru, SP: EDUSC, 2005. 315p.

PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Kaethe Kollwitz. In: _____. Arte necessidade vital. Rio de Janeiro: CEB, 1949. p.7-34

RIVINIUS, J. O movimento social na Alemanha no século dezenove. In: KOLLWITZ, Käthe. Gravuras, esculturas. Stuttgart: Institut fur Auslandsbeziehungen, 1986. 123p. p.13-24

SIMONE, Eliana de Sá Porto de. Käthe Kollwitz. São Paulo: EDUSP, 2005. 232p.

ZIGROSSER, C. Prints and drawings of Käthe Kollwitz. New York: Dover Publications, 1969.

RITA MÁRCIA MAGALHÃES FURTADO

Graduada em Pedagogia pela UCG (1987), mestre em Educação pela UFG (2000) e doutora em Educação pela Unicamp (2007). Atualmente é professora convidada da Universidade Católica de Goiás e professora substituta da Universidade Federal de Goiás. Tem artigos publicados na área de Educação, Estética, Infância e Artes. Email: rmmfurtado@uol.com.br

The use of photographs as a form and possibility to make the register of the internal movements of the psychiatric citizens, was a common practice in the 19th Century, that have begun in France and England. The psychiatric photograph is closely related with the concept of exteriorization of the internal and spiritual movements on the body, something that is brought from de inside to the outside and that could be visually identified in the physiognomic and in the movements. Hugh Welch Diamond developed his photographic works in the Surrey Country Lunatic Asylum, in England. There, beyond the photographs themselves, Diamond discussed about the use of this resource and its advantages to the medicine. This study has as objectives: first of all to present the use of the psychiatric photograph as an integrant part of the medical behavior in relation to the patients in the 19th Century; secondly to point on the arguments of Hugh Diamond that detached the importance and the advantages of the use of this technique in medicine, using for that his own publication *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity* of 1856; and finally discuss some of the images made by him with engravings from the same thematic.

Keywords: Photography, psychiatry, Hugh Diamond.

abstract

A fotografia psiquiátrica no século XIX: Hugh W Diamond¹

Tatiana Fecchio da Cunha
GONÇALVES

resumo

O uso da fotografia como forma e possibilidade de registro das movimentações internas dos sujeitos psiquiátricos foi uma prática comum no século XIX, tendo se iniciado na França e Inglaterra. A fotografia psiquiátrica está intrinsecamente relacionada com a concepção de exteriorização das movimentações internas no corpo, da externalização de um estado patológico passível de ser percebido na fisionomia e na gestualidade. Hugh Welch Diamond desenvolveu seus trabalhos fotográficos no Surrey Country Lunatic Asylum, na Inglaterra. Lá, além da realização das fotografias, Diamond refletiu sobre o uso deste recurso e suas vantagens junto à medicina. Este estudo tem por objetivos: primeiramente apresentar o uso da fotografia psiquiátrica como parte integrante da conduta médica em relação aos pacientes no século XIX; em segundo lugar apontar sobre os argumentos de Hugh Diamond que destacavam a importância e as vantagens da utilização desta técnica a partir de seu próprio relato na publicação *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity* de 1856; bem como discutir particularidades das imagens por ele realizadas em relação às gravuras de mesma temática.

Palavras-chave: Fotografia, psiquiatria, Hugh Dia-

As primeiras imagens fotográficas referentes ao *louco* e à loucura datam da segunda metade do século dezenove. Na sua origem os registros fotográficos abordando o *louco* e a loucura voltaram-se para a construção de tipologias de doenças, numa referência classificatória, vinculando-se à tradição da pintura, inaugurada por Leon Battista Alberti (1404-1472), voltada para a expressão dos movimentos da alma através dos movimentos dos corpos e da fisionomia. As fotografias do século dezenove possuíam inicialmente função diagnóstica e deram suporte a estudos que associavam a forma fisionômica às características condicionantes de determinada patologia, se aproximando dos estudos criminais da mesma época.

O desenvolvimento da fotografia psiquiátrica no século XIX foi, em todo o caso, criada a partir da mesma motivação que aquela da fotografia judicial

...entre Salpêtrière e a Delegacia de polícia: as técnicas fotográficas eram as mesmas, e tinham as mesmas esperanças/objetivos (...as primeiras fotografias de identidade eram tão *trabalhadas* quanto os retratos de família e, principalmente, me parece que depende de uma arte, em algum momento, toda paixão pelas formas e configurações). Como Salpêtrière e a delegacia de polícia foram ajudadas em seus esforços pela Escola de Belas Artes, é isso que será necessário questionar. O desenvolvimento da fotografia psiquiátrica no século XIX é em todo caso constituído ao mesmo tempo que a fotografia judicial, uma disciplina de articulação; ocupa aí alias uma eminente posição estratégica, que foi a antropologia criminal: ela se interessa aos retratos fotográficos dos criminosos e dos alienados tanto quanto à seus crânios.²

Havia a proposição de que a fisionomia seria reveladora de tipos específicos de caráter, associados a determinados perfis de doença ou a perfis criminais. Assim, a representação fotográfica passou a ser utilizada não como a reveladora de individualidades, mas como instrumento *científico* propiciador ao estabelecimento de identificações necessárias à classificação de um determinado indivíduo junto a categorias ou tipologias pré-determinadas.

A utilização da fotografia como recurso científico nos estudos da fisionomia, da eugenia e nesta época também da psi-

quiatria, vai se construindo através da boa adequação que a técnica apresenta em relação às diversas demandas desta função.

A coleta de informações sobre as raças e fisionomias passa a ser desejada ao aprofundamento e comprovações de tais teorias.

Sem surpresa, no intuito de agregar imagens e informações em uma escala massiva e através de todo o mundo, a nova arte da fotografia foi posta em serviço, particularmente na Inglaterra, onde a ascensão do império facilitou planos privados e oficiais para a documentação de toda a sorte de tipos faciais e corporais.³

O impasse que se colocava, então, era a forma de coleta destas informações ao redor do mundo. A pintura e a gravura poderiam ser utilizadas, mas implicavam explicitamente na leitura e recursos técnicos disponíveis ao artista. É neste contexto que a fotografia se mostra uma técnica de coleta de dados ideal, pois a princípio minimizaria a interferência do autor/fotógrafo. Ela se apresentava como uma ferramenta adequada à *captação* mais realista das imagens fisionômicas e de tipos e uma vez que derivada de um aparato técnico e mecânico, a princípio, e para a compreensão da época, poderia ser empregada independentemente dos sujeitos fotografados e tampouco do fotógrafo, eliminando assim o indesejado caráter subjetivo, pois não científico, potencialmente decorrente de seus autores.

A fotografia apresentava três grandes vantagens em relação à gravura e à pintura: as imagens poderiam ser produzidas mais rapidamente do que as pinturas/desenhos/gravuras, poderiam ser reproduzidas em maior número e este fato propiciaria uma propagação mais efetiva deste conhecimento uma vez que estudiosos de locais distantes poderiam se deparar exatamente com a mesma imagem. Neste período se constituirá o colecionismo de fotografias de grupos étnicos, criando os museus de tipos.⁴

Se o uso da fotografia se deu no campo do registro e estudo das diferenças étnicas, rapidamente migrou a outros campos da ciência, passando a ser utilizada ao registro e classificação de tipos nos asilos psiquiátricos da época. No caso dos loucos a representação dos tipos também se fazia anteriormente por

pintores⁵, no entanto corria-se o risco de incorrer em uma excessiva humanidade não científica: *“O problema de usar um artista com a pertinência de Géricault é que o que nós instintivamente sentimos como sendo a mais profunda tradução da natureza humana faz a extração esquemática de sinais gerais mais, ao invés de menos, difícil”*⁶. Ou seja, na ação do artista, por mais pertinente e realista que fosse, era entendida a existência de uma transformação do assunto representado, mesmo que esta ao final revelasse o mais humano daquele retratado. Este fato era compreendido como dificultador da análise efetivamente direta, menos camuflada ou intermediada, em relação aos sinais do objeto em si, sendo que esta mediação não era desejada, pois despotencializava a assertividade científica da observação direta, confundindo/desviando o olhar científico dos sinais reais e com isto decorrendo em classificações menos precisas pois apoiadas na subjetividade do artista.

Assim, a *não subjetividade* fotográfica seria entendida como de grande valia a estes registros e estudos, aparecendo como uma ferramenta adequada para a categorização visual do insano, cabendo a ela a *“...leitura de sinais da face e do corpo”*⁷.

O uso da fotografia em Hospitais Psiquiátricos decorrerá de mudanças que ocorrem nestes ambientes de internação, bem como da proximidade e interesse dos médicos aos estudos fotográficos. Estes trabalhos terão início predominantemente em dois grandes centros médicos do século XIX. Na França, no Hospital Salpêtrière, no qual trabalharam Philippe Pinel (1745-1826), Jean Dominique Esquirol (1772-1840), Duchene de Boulogne (1806-1875), Jean Martin Charcot (1825-1893), Désiré-Magloire Bourneville (1840 – 1909) (que depois vai trabalhar em Bicêtre), Paulo Regnard, Albert Londe (1858-1917), Paul Richer (1849-1933) e na Inglaterra, no Hospital Surrey Country Lunatic Asylum, onde trabalharam Morison Alexander (1813 - 1887), Hugh Welch Diamond (1809-1886) (que antes tem sua formação no Hospital de Bethlen e depois trabalha no Asilo particular Twickenhan House), no Hospital de Bethlen onde trabalharam Sir Georges Tuthill (1722-1835), e no Asilo de Hanwell onde trabalhou John Conolly (1794-1866).

As síndromes de insanidade seriam estudadas através de

seus efeitos sobre os corpos, seriam compreendidas através de alterações comportamentais e sinais físicos, sendo que dentre as partes do corpo, aquela na qual melhor poderiam ser captados os sinais da patologia, na qual se concentraria de forma mais evidente a doença em termos da visualidade, estava a face humana.

O importante é que, neste momento, a loucura passa a poder ser identificada externamente aos corpos⁸ e portanto se torna passível de registro. De fato, para a psiquiatria da metade do início do século dezanove, tendo por base as formulações de Lavater e da frenologia, era possível entender que *"...a natureza da insanidade poderia ser lida em detalhes precisos derivados das características das pessoas afligidas, e ainda mais precisamente, que a insanidade resultava de defeitos físicos"*⁹. Assim, tanto os defeitos e as características das movimentações externas no corpo, quanto os movimentos internos refletidos externamente, poderiam ser capturados e registrados na imagem fotográfica.

O pioneiro no uso da fotografia no campo da saúde mental na Inglaterra foi o Dr. Hugh Diamond. Como membro fundador da Royal Photographic Society, Diamond possuía as ferramentas técnicas para construir imagens que não apenas

...apreendiam a atenção do observador mas também transcendiam as limitações da descrição verbal, desde que, como ele dizia *"cada figura fala por si mesma com cada uma das marcas impressas e indica o ponto exato em que foi atingida na escala de infelicidade"*¹⁰.

Instalado à maneira de um estúdio fotográfico, o trabalho de Diamond tinha por objetivo capturar da população em estudo *"...os aspectos da expressão e maneiras que se configuravam fora das normas sociais, ambos na vida real e mais particularmente em sintonia com as convenções dos retratos fotográficos da classe média"*¹².

Na década de 30 Conolly, professor de medicina na Universidade de Londres, havia publicado estudos onde trazia ao contexto britânico, as inovações e reformas de Pinel na França, conceitos que influenciariam a psiquiatria em diversos cen-

tros europeus. Em 1948 Diamond se torna o superintendente da Seção feminina do *Surrey Country Lunatic Asylum* em Twickenham onde trabalhou até 1858. Diamond se interessa pelos processos fotográficos, tem contato com os trabalhos de W. H. Fox Talbot que desenvolve o processo da calotipia. Publica inúmeros ensaios sobre fotografia no *Notes and Queries*, dentre estes um artigo apresentado na *Photographic Society* em 1953 intitulado *The Simplicity of the Calotype Process*.

O trabalho de Diamond realizado no *Springfield Asylum* (Surrey) gerou uma exposição em Londres intitulada *Types of Madness*, baseado em uma série de fotografias ali realizadas. Este estudo

...foi o primeiro uso sistemático da fotografia na história da psiquiatria pautado na tradição fisionômica de J. E. D. Esquirol, o qual teve mais de duzentos pacientes fotografados em Salpêtrière, e Sir Alexandre Morison (predecessor de Diamond no *Surrey Asylum*), de quem surge o importante *Atlas of the Physiognomy of Mental Diseases* em 1838, Diamond cuida de registrar a aparência do insano para uso clínico.¹³

As fotografias então veiculadas deram origem a litogravuras de John Conolly e que foram publicadas no *Case Studies from The Physiognomy of Insanity*¹⁴, de 1858.

Esta publicação apresenta para cada dupla de imagens (uma fotografia e uma litogravura realizada a partir da fotografia) um texto contextualizando a situação clínica do paciente retratado. Sobre esta publicação Gilman comenta "...a importância da fotografia como oposta a outras formas de ilustração pode ser notada, mesmo contemporâneos notaram a acentuada diferença entre a fotografia original e as litogravuras nelas baseadas"¹⁵ e num outro trecho complementa que mais "... evidente é a ausência de detalhes finos na alteração e reinterpretação da aparência do paciente, a gravura da fotografia altera o valor da ilustração mas não a destrói".¹⁶

Para Conolly suas gravuras davam continuidade aos trabalhos de Esquirol e Morison, substancialmente seguindo a tradição de Lavater do século XVIII; porém considerava que estes ganhavam maior valor empírico por terem sido realizadas a par-

tir de fotografias, revelando sua crença de que a fotografia se configurava como retrato objetivo da doença.

Em 22 de Maio de 1956, Diamond apresenta suas pesquisas à Royal Society britânica num artigo intitulado *On the application of Photography in the physiognomic and mental Phenomena of Insanity*¹⁷. Este estudo foi "...o primeiro esforço para apresentar uma discussão sistemática de representação do insano neste novo meio"¹⁸, ou seja, a pesquisa da loucura com a utilização da fotografia. Neste artigo Diamond argumenta sobre as vantagens da utilização da técnica fotográfica, justificadas agora não apenas ao registro de tipos mas particularmente à imagem do paciente psiquiátrico. Neste sentido a fotografia possuiria ao menos três importantes funções no tratamento do mentalmente doente

Ela poderia fixar/preservar a aparência do doente mental para estudo (endossando as teorias da fisionomia da insanidade aceitas neste período); ela poderia ser usada no tratamento do mentalmente doente através da apresentação de uma imagem própria acurada; e ela poderia fixar/preservar a aparência de pacientes para facilitar sua identificação em readmissão posterior e tratamento .

Este trabalho de Diamond foi um marco no desenvolvimento da ilustração/representação psiquiátrica, "...a compreensão do papel do retrato do insano e a aceitação do retrato como prova empírica da sintomatologia psiquiátrica, Diamond postulou uma nova e grande tradição da fisionomia da insanidade"²⁰.

De fato, até então, a forma de compreender e produzir este tipo de representação era de outra ordem, como em Charles Lê Brun que em 1806 dizia ser a representação da doença de cunho moralizador, de exemplificar com determinada imagem as conseqüências de vício e indulgência seguindo a tradição do século XVIII como a existente no *The Rake's Progress* de Hogarth²¹. O trabalho de Diamond, no entanto, se aproximará mais às pesquisas de Esquirol²² que já argumentará sobre a representação, de forma mais engajada com as discussões da escola de Pinel, como um estudo que poderia crescer ao médico no revelar sobre o caráter das idéias e emoções durante a fase de delírio dos sujeitos. Ainda mais, com Diamond a postura frente

à imagem fotográfica fica acrescida de uma possibilidade de interpretação de uma sintomatologia.

As fotografias de Diamond foram também influenciadas por fotógrafos da época como Julia Margatet Cameron e Lewis Carroll. Suas fotografias tinham uma estrutura compositiva semelhante aos retratos, não científicos, realizados neste período. Havia uma preocupação estética que os diferenciava dos trabalhos de Atlas construídos, até então, a partir desta população. Os trabalhos de Diamond *"...fornecem uma estrutura estética. Pois, enquanto a temática é para o interesse médico, as fotografias elas mesmas possuem uma importância estética através da manipulação cuidadosa do formato a fim de obter o maior efeito no observador"*²³.

Em 1858 Diamond deixa o Hospital em Surrey e abre uma Asilo privado em *Twickenhan House* em Middlesex por ele próprio dirigido até sua morte em 1886. Com Diamond a fotografia passou a ser empregada e utilizada em diferentes Asilos.

Com estas discussões pretendeu-se apontar sobre como se deu o emprego da fotografia junto à medicina, as vantagens científicas identificadas nesta ferramenta de registro e ilustração em função de suas características mecânicas e reprodutíveis que se adequavam às demandas de uma ciência e de um tempo que viu nesta forma de coletar imagens a praticamente ausência de subjetividade, indesejada pois não científica, derivada de seus autores. Pretendeu-se também evidenciar de forma mais específica o uso da fotografia dentro do campo da psiquiatria e apontar as características que foram valorizadas nos estudos de Diamond, estudos estes que praticamente repostularam a forma de registro no campo da psiquiatria. Se estas imagens estavam vinculadas as ilustrações dos Atlas que se realizava até então, vinculadas à linguagem de época dos retratos; a estes também acrescia novos elementos, possibilidades, propagação e principalmente credibilidade científica.

Notas

1. GT História, teoria e crítica da arte e da imagem.
2. DIDI-HUBERMAN,1982:59 (agradeço aqui a colaboração de Cris Motta Boulnois na tradução do original em Francês).
3. KEMP,2001:121.
4. A coleção de Carl Dammann é importante neste sentido na Inglaterra, gerando posteriormente uma Galeria Dammann's Gallery e publicações como The Ethnographic Gallery of the races of Men.
5. Um vasto número de obras pode ser incluído neste grupo, entre elas as gravuras de Hogarth, Theodore Géricault e Andrew Scull. Entre as pinturas aqui se localizam trabalhos de Gericault, Goya, Eugene Delacroix e Antoine Wiertz.
6. KEMP, 2001:130.
7. KEMP, 2001:132.
8. Esta é uma questão importante pois a loucura, sendo um transtorno psíquico não tem, a princípio, sinais externos como em outras patologias ou deficiências físicas. A possibilidade de registrar e aferir cientificamente no corpo a doença significava, de fato, uma nova e importante possibilidade à medicina da época.
9. KEMP,2001:125.
10. KEMP,2001:130.
11. Diamond não realizará sua formação junto à Conolly no Asilo de Hanwell, mas junto à Tuthill no Hospital de Bethlem.
- 12.KEMP,2001:130.
13. GILMAN, 1976:07.
14. Este artigo publicado originalmente em The Medical Times and Gazette (1858) com pranchas de imagens de 1-17 está compilado no livro de Gilman The Face of Madness: Hagh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography de 1976.
15. GILMAN, 1976:11.
16. GILMAN, 1976:11.
17. Este artigo está compilado no livro de Gilman The Face of Madness: Hagh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography de 1976.
18. GILMAN,1996:164.
19. GILMAN, 1976:07/08.
20. GILMAN, 1976:08.
21. The Rake's Progress, de William Hogarth, ilustra em oito imagens (sendo um conjunto de pinturas e outro de gravuras) o declínio e queda de Tom Rakewell, um jovem abastado filho de um rico comerciante que chega a Londres, gasta todo o seu dinheiro em luxuria, prostituição e vadiagem sendo ao final preso e por fim indo parar no Hospital de Bethlen. As imagens foram produzidas entre 1732 e 1733 e publicadas em 1735.
22. As imagens de Diamond se identificam aos trabalhos de Esquirol, publicados no Dictionnaire des sciences médicales ou nas gravuras presentes em suas publicações de 1938.
23. GILMAN, 1976:09.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista, *Da Pintura*, tradução de Antonio da Silveira Mendonça, Campinas; editora da Unicamp; 1989 (Coleção Repertório), p.114
- BINDMAN, David. *Hogarth*. Thames and Hudson: Syngapore, 1981.
- BINDMAN, David. *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of race in the 18th Century*. Reaktion Books Ltd, London, 1940.
- DIAMOND, Hugh W. *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the origin of psychiatric photography*. Brunner/Mazel: New York, 1976.
- DIAMOND, Hugh W. *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity* (lido ante a Royal Society em 22 de maio de 1856) em GILMAN, Sander L. *The Face of Madness: Hugh Diamond and the Origin of the Psychiatric Photograph*. Brunner/Mazel Publishers, New yourk, p.19-24, 1977.
- DIAMOND, Hugh W. *On The Simplicity of the Catotype Process em Notes and Queries vol. 8* (17 Dec), p.597, 1953.
- DIDI-HUBBERMAN, Georges, *Invención de L'Hiysterie: Charcot et L'íconographie Photographique da la Salpêtriére*, Macula, Paris, 1982
- GILMAN, Sander L. *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to Aids*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1988.
- GILMAN, Sander L. *The Face of Madness: Hugh Diamond and the Origin of the Psychiatric Photograph*. Brunner/Mazel Publishers, New yourk, 1977.
- GILMAN, Sander. *Seeing the Insane*. University of Nebraska Press, New York, 1982.
- GILMAN, Sander. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1985.
- MORISON, Alexander. *The Physiognomy of Mental Diseases* (1958) em *Classics in Psychiatry*, advisory editor Eric T. Carlson. New York: Arno Press, New York Times Company, 1976.
- PINEL, Philippe. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*. Paris: Chez Richard, Caille et Ravier, Libraires, 1801.
- PINEL, Philippe. *A Treatise on Insanity*. Translated by David Daniel Davis. Birmingham Alabama: The Classics of Medicine Library, 1983.
- PINEL, Philippe. *Nosographie Philosophique ou Méthode de l'analyse appliquée à la médecine*, 1798.
- WHITE, Charles. *An Account of the Regular Gradation in Man, and in different Animals and Vegetables; and from the former to the latter*, C. Dilly, London, 1799.

TATIANA FECCHIO DA CUNHA GONÇALVES

Doutoranda em Artes na Universidade Estadual de Campinas/ Unicamp realizando estágio sanduíche em Londres Wellcome Trust Centre for the History of Medicine/ UCL financiamento FAPESP/CAPES, Mestre em Artes/ Unicamp (2004), bacharel e licenciada em Educação Artística/ Unicamp (2001). Especialista em Arteterapia/ Unicamp (2003) e especialista em Artes e Novas Tecnologias na Universidade de Brasília/ UnB (2005). Membro dos grupos de Pesquisa: Transferência Cultural entre Europa e América Latina (IA/ Unicamp) e Desenvolvimento, Linguagem e Práticas Educativas (FCM/ Unicamp). Email: tati.fecchio@gmail.com

The text present some ways to analyse fashion in Vitória da Conquista (BA), in the half of 20th, starting from the contribution of Bourdieu's studies of the class fight in haute-couture, the competition between the establishment sewers (dominant), members of the "status quo", and the aspiring (dominated) to join this camp. In spite of Vitoria da Conquisa, a city inside Bahia's state, configure a such different reality of the retract done of Bourdieu (the author take the french society to base on his analysis and researchs), it is possible to set out, to compose a parallel between the fine dressmakers of fine products and that ones who used to make a simplify sewing, a not as valued work.

Keywords: Fashion, haute couture, Pierre Bourdieu.

abstract

Moda, produção e consumo: a magia do criador¹

**Juscelina Bárbara Anjos
MATOS**

**Miriam Costa Manso M.
MENDONÇA**

resumo

O presente texto apresenta algumas possibilidades de análise da moda em Vitória da Conquista - Ba, em meados do século XX, a partir da contribuição dos estudos de Bourdieu sobre a luta de classes no campo da alta costura, a competição entre os costureiros estabelecidos (dominantes) e os pretendentes (dominados) a ingressar neste campo. Apesar de configurar uma realidade bastante diferente da retratada por Bourdieu (o autor tem como pano de fundo a sociedade francesa) por enfocarmos uma cidade do interior baiano, numa época em que mesmo nas grandes capitais do país não existiam criadores de alta costura, é possível traçar um paralelo entre o trabalho das "costureiras finas" e as que se encarregavam de uma costura mais simples, menos valorizada.

Palavras-chave: Moda, confecção, Pierre Bourdieu.

Introdução

Apesar de alguns autores considerarem que o estudo da moda não pode ser estruturado apenas sobre a chave da distinção social, esta é, sem dúvida, proposição importante para pensarmos o comportamento e as diferentes formas de apropriação da moda pelos sujeitos sociais no período aqui analisado.

Se hoje podemos afirmar que as fronteiras de acesso aos produtos da moda estão mais diluídas, em outros períodos da história essa relação se dava de forma mais rígida sendo o consumo de moda um importante instrumento de distinção social. Neste contexto, as investigações de Bourdieu (2004) sobre a moda, através da dialética da distinção e da pretensão, são fundamentais para compreendermos o jogo de diferenciação que se estabelece entre as classes, expressos através do estilo de vida e, o que nos interessa particularmente, das práticas vestimentares.

Para recompor os aspectos da vida cotidiana da sociedade Conquistense e compreender o jogo de relações que envolvem o ofício das costureiras na cidade, recorreremos às narrativas orais apoiados, também, na análise de imagens e jornais da época. A história oral tem-se constituído um importante instrumento de pesquisa quando se busca elaborar uma “outra história” (MEIHY, 2002, p. 24).

Moda e sociedade

A moda é um fenômeno social e a sua análise não pode estar dissociada da compreensão da dinâmica da vida cotidiana. Nesse sentido, entendemos que antes de avançarmos em nossas análises é preciso tecer algumas breves considerações sobre a sociedade brasileira e Conquistense, em meados do século XX, buscando relacionar a micro com a macro história.

Após a Segunda Guerra Mundial o Brasil vive uma profunda transformação na sua estrutura social, consolidando-se como uma sociedade urbano-industrial. Esse processo de modernização gerou mudanças nos setores culturais, econômicos e sociais. Ortiz aponta como um importante fenômeno desse momento de desenvolvimento do país “a transformação do siste-

ma de estratificação social com a expansão da classe operária e das camadas médias, [...] o desenvolvimento do setor terciário em detrimento do setor agrário” (2006, p. 38-39). O crescimento da classe média tem relação direta com a ampliação do mercado, o que passou a interferir diretamente no comportamento e na forma de consumo da população.

Vitória da Conquista, acompanhando as transformações do país, passa também nesse período, por um processo de desenvolvimento, impulsionado pela abertura das rodovias BR-116 (Rio-Bahia), que liga a cidade ao sudeste e sul do país e, a rodovia Ilhéus-Lapa dando acesso ao centro-oeste. A construção das rodovias atraiu para a cidade novos atores sociais, que se estabeleceram, e passaram a interferir não apenas na economia, mas, principalmente, na vida social (MIRANDA & ALVES, 1999).

A partir desse momento, a cidade que tinha na agropecuária a sustentação da economia, começou a contar com um comércio crescente que contribuiu de forma decisiva para o seu desenvolvimento. Vitória da Conquista tornou-se um importante centro de produção e circulação de mercadorias na região.

No que se refere a moda a França ainda era o centro irradiador de tendências. As mulheres da alta sociedade compravam em Paris apesar de já haver no país excelentes casas de modas, principalmente no Rio de Janeiro, onde se podia adquirir produtos nacionais e importados. Como diz Contijo, “O Brasil dos anos 50 tinha os olhos voltados para o Rio de Janeiro” (1986, p.73).

É nessa época que surge a Casa Canadá, no Rio de Janeiro, uma *grife* que faz parte da história da moda do país. A dificuldade de importação de produtos, no pós-guerra, fez com que as casas de moda comesçassem a fabricar roupas sob medida. “Os *ateliers* da Casa Canadá [...] atendiam a uma clientela abastada [...], eram capazes de reproduzir e aconselhar sobre as últimas tendências da moda parisiense” (NACIF, 2006).

No país ainda não existia a figura do estilista como conhecemos hoje, e cabia as modistas, profissionais habilidosas que confeccionavam os trajes a partir dos modelos lançados em Paris, a função de criadoras de moda. Os modelos eram copiados

de revistas especializadas e do cinema.

Na época as roupas prontas eram restritas a um consumo de luxo, ou as roupas confeccionadas em grande escala com um padrão mais popular, e a maioria das pessoas vestia-se com roupas sob medida (FERRON *apud* NACIF, 2006).

Em Vitória da Conquista, assim no restante do país, o consumo de moda era centrado no trabalho das costureiras uma vez que o acesso a roupas prontas era bastante restrito. As peças que chegavam à cidade, como agasalhos e complementos do vestuário, eram vendidos nas lojas de tecidos, os templos de consumo da moda da época.

Moda: símbolo de distinção

Nos estudos de sobre a moda Bourdieu (1989; 2004) chama a atenção para a de que a própria natureza do campo da moda que é necessário, para efeito de análise, se trabalhar com o binômio produção/consumo para a compreensão do jogo que se estabelece neste campo. Aqui, sem deixar de lado esta questão daremos prioridade para a confecção tentando identificar como o ofício das costureiras refletia as tensões em torno da posição social tanto do artesão quanto do consumidor.

Após contato com algumas fontes, dos relatos dos entrevistados que tem contribuído, nesta pesquisa, para a compreensão do comportamento de moda das mulheres em Vitória da Conquista podemos tecer alguns comentários sobre a criação e o consumo de moda na cidade.

Como acontecia em todo país, na cidade o bom nome de uma costureira ou modista estava associado às camadas dominantes da sociedade. Entre as costureiras havia aquelas que faziam “costuras finas” e que ocupavam lugar de destaque na sociedade e as outras costureiras e também alfaiates que faziam uma costura mais simples, para o dia-a-dia.

Essas “costureiras finas” - termo usado pelas senhoras entrevistadas para designar as profissionais que se dedicavam a confecção de roupas de festas e as para ocasiões mais especiais - ocupavam lugar de destaque, dominante, no campo de produção de moda na cidade.

Ter uma roupa confeccionada por D. Lourdes, D. Aurinha e mais tarde, D. Risoleta, Zu Torres e D. Nair, conferia status à consumidora. Como nos mostra Bourdieu,

A alta costura fornece à classe dominante as marcas simbólicas da classe que são, como se diz, de rigor em todas as cerimônias exclusivas do culto que a classe burguesa se presta a si mesma, através da celebração de sua própria distinção (2004, p. 171-172).²

O consumo de bens de luxo é, portanto, o que deixa transparecer mais claramente os princípios da divisão de classe, caracterizadas como as camadas mais endinheiradas e detentoras de poder, além de introduzir na moda certas divisões secundárias (BOURDIEU, 2004).

O trecho do depoimento de Zinha Torres ao relembrar o tempo em que costurava junto com a irmã Zu Torres corrobora com essa análise:

Aqui era a elite, costurava aqui em casa, nesta mesma casa, desde que a gente mora aqui. [...] E a gente costurava, tinha a festa das Rosas, tinha festa da Primavera, tinha festa dos Namorados, tinha festa de Debutantes, tudo era feito aqui. Tudo. Eram costuras fi-



Imagem 1 - Zu e Zinha Torres e noiva com vestido confeccionado por elas. Acervo da Família

nas.

Na imagem acima podemos observar um vestido confeccionado por Zu Torres e bordado pela sua irmã. Segundo relato de D. Zinha ela levou mais de um mês para bordar o vestido. A qualidade da imagem não permite que observemos com mais detalhes do vestido, mas como descreve D. Zinha,

Esse vestido aqui tinha uma cauda imensa. O bordado dele era ao redor da cauda e tinha um bordado acima da cintura um pouquinho. E ele tinha uma cauda meio oval.³

Sobre o vestido que usava e da irmã diz “o meu vestido era azul e o dela era roxo. O meu era um azul, assim, não turquesa, mais para azul petróleo”, e continua descrevendo: “Essa parte de cima era casa de abelha (referindo-se ao vestido da irmã). E esse meu era bordado com contas da mesma cor”.

A noiva, que D. Zinha não recordava o nome, era de Itapeitinga, cidade próxima a Vitória da Conquista. O pai da noiva era fazendeiro e gozava de certo prestígio na região. Encomendar o vestido a uma afamada costureira conquistense era uma forma de revestir-se da do valor simbólico que estava atrelado ao nome da modista Zu Torres.

A participação na cerimônia de casamento é também um indicativo de que a costureira Zu Torres e sua irmã gozavam do reconhecimento social confirmando a assertiva de Bourdieu (2004) de que as marcas simbólicas refletem a necessidade de distinção tanto o criador quando o cliente/consumidor. As duas irmãs, que se mudaram, junto com sua família, para Vitória da Conquista na segunda metade dos anos 50, passaram a fazer parte da vida da elite social da cidade a partir da consagração de Zu como criadora de moda.

D. Maria Macedo, costureira que se dedicava à camisaria, confirma que Zu Torres era uma referência na época e cita também D. Nair como outra costureira de renome,

Uma costureira antiga daqui, que costurava nessas épocas era D. Nair que hoje mora em Salvador. Ainda costura em Salvador, costura para o exterior hoje. [...] D. Nair, que eu me lembre assim era famosa nessa época.⁴

As mulheres, que não gozavam de uma condição financeira que permitisse contratar os serviços de costureiras particulares, confeccionavam suas próprias roupas ou recorriam a algum familiar que os costurasse. O importante era estar usando o modelo da moda, mesmo que fosse um modelo mais simples, com tecidos menos nobres.

A costura fazia parte do universo feminino, o que permitia que mesmo as que não dominassem totalmente as suas técnicas pudessem confeccionar suas próprias roupas. Isso não significa que todas as moças sabiam costurar, mas sim que as possibilidades de aprendizagem do ofício eram maiores e, mesmo desejável que estas dominassem alguns conhecimentos básicos, como pequenos ajustes, da confecção de um traje.

Segundo Nacif em sua pesquisa sobre a confecção de trajes no Rio de Janeiro, muitas pessoas que se dispunham a costurar não fechavam a ter uma formação aprofundada. "Para alguém habilidoso, bastava desmontar uma peça de vestuário para copiá-las. Com o tempo, a prática proporcionava a segurança necessária para introduzir pequenas modificações no modelo original" (2006, p.56).

A narrativa de algumas mulheres vai ao encontro da afirmação de Nacif (2006) ao declararem que aprenderam a costurar com a mãe ou algum outro familiar. Uma aprendizagem que não se dava uma maneira formal, mas a partir da observação, do convívio cotidiano com o universo da costura.

Uma dessas entrevistadas chama a atenção o depoimento de Marilene Bacelar⁵ que conta que começou a costurar repentinamente. Segundo ela, precisava de um vestido novo para ir ao baile do Clube Social – as matinês aconteciam praticamente todos os domingos e era comum as jovens apresentarem em casa ocasião um modelito novo. Como a mãe não estava em casa e a vizinha não podia costurar resolveu fazer ela mesma o vestido usando outro como molde. A partir desse momento não parou mais de costurar.

Nesse período havia um padrão estético muito rígido que as mulheres buscavam seguir como forma de serem aceitas como membros da elite social. Como afirma Zinha Torres "quem não tinha roupa nova não ia à festa não". O relato de D. Maria é

mesmo sentido:

Não ia. Só ia se estivesse à altura, porque ia chegar e ser humilhada: Oh fulana, você viu a roupa? E também se já tivesse usado a roupa: ih, aquela roupa em tal festa [...]. Tudo isso, era essa cobrança.

As moças de classe menos favorecida muitas vezes deixavam de ir a um evento, justamente, por receio de serem apontadas. Esse vestido aqui tinha uma cauda imensa. O bordado dele era ao redor da cauda e tinha um bordado acima da cintura um pouquinho. E ele tinha uma cauda meio oval.³

Sobre o vestido que usava e da irmã diz “o meu vestido era azul e o dela era roxo. O meu era um azul, assim, não turquesa, mais para azul petróleo”, e continua descrevendo: “Essa parte de cima era casa de abelha (referindo-se ao vestido da irmã). E



Figura 02 – Zu Torres candidata a Miss Elegante Bangu com vestido confeccionado por ela.

Acervo Clube Social de Vitória da Conquista

esse meu era bordado com contas da mesma cor”.

A noiva, que D. Zinha não recordava o nome, era de Itapeitinga, cidade próxima a Vitória da Conquista. O pai da noiva era fazendeiro e gozava de certo prestígio na região. Encomenhar o vestido a uma afamada costureira conquistense era uma forma de revestir-se da do valor simbólico que estava atrelado

ao nome da modista Zu Torres.

A participação na cerimônia de casamento é também um indicativo de que a costureira Zu Torres e sua irmã gozavam do reconhecimento social confirmando a assertiva de Bourdieu (2004) de que as marcas simbólicas refletem a necessidade de distinção tanto o criador quando o cliente/consumidor. As duas irmãs, que se mudaram, junto com sua família, para Vitória da Conquista na segunda metade dos anos 50, passaram a fazer parte da vida da elite social da cidade a partir da consagração de Zu como criadora de moda.

D. Maria Macedo, costureira que se dedicava à camisaria, confirma que Zu Torres era uma referência na época e cita também D. Nair como outra costureira de renome,

Uma costureira antiga daqui, que costurava nessas épocas era D. Nair que hoje mora em Salvador. Ainda costura em Salvador, costura para o exterior hoje. [...] D. Nair, que eu me lembre assim era famosa nessa época.⁴

As mulheres, que não gozavam de uma condição financeira que permitisse contratar os serviços de costureiras particulares, confeccionavam suas próprias roupas ou recorriam a algum familiar que os costurasse. O importante era estar usando o modelo da moda, mesmo que fosse um modelo mais simples, com tecidos menos nobres.

A costura fazia parte do universo feminino, o que permitia que mesmo as que não dominassem totalmente as suas técnicas pudessem confeccionar suas próprias roupas. Isso não significa que todas as moças sabiam costurar, mas sim que as possibilidades de aprendizagem do ofício eram maiores e, mesmo desejável que estas dominassem alguns conhecimentos básicos, como pequenos ajustes, da confecção de um traje.

Segundo Nacif em sua pesquisa sobre a confecção de trajes no Rio de Janeiro, muitas pessoas que se dispunham a costurar não fechavam a ter uma formação aprofundada. "Para alguém habilidoso, bastava desmontar uma peça de vestuário para copiá-las. Com o tempo, a prática proporcionava a segurança necessária para introduzir pequenas modificações no modelo original" (2006, p.56).

A narrativa de algumas mulheres vai ao encontro da afirmação de Nacif (2006) ao declararem que aprenderam a costurar com a mãe ou algum outro familiar. Uma aprendizagem que não se dava uma maneira formal, mas a partir da observação, do convívio cotidiano com o universo da costura.

Uma dessas entrevistadas chama a atenção o depoimento de Marilene Bacelar⁵ que conta que começou a costurar repentinamente. Segundo ela, precisava de um vestido novo para ir ao baile do Clube Social – as matinês aconteciam praticamente todos os domingos e era comum as jovens apresentarem em casa ocasião um modelito novo. Como a mãe não estava em casa e a vizinha não podia costurar resolveu fazer ela mesma o vestido usando outro como molde. A partir desse momento não parou mais de costurar.

Nesse período havia um padrão estético muito rígido que as mulheres buscavam seguir como forma de serem aceitas como membros da elite social. Como afirma Zinha Torres “quem não tinha roupa nova não ia à festa não”. O relato de D. Maria é mesmo sentido:

Não ia. Só ia se estivesse à altura, porque ia chegar e ser humilhada: Oh fulana, você viu a roupa? E também se já tivesse usado a roupa: ih, aquela roupa em tal festa [...]. Tudo isso, era essa cobrança.

As moças de classe menos favorecida muitas vezes deixavam de ir a um evento, justamente, por receio de serem apontadas por estarem usando sempre a mesma roupa, as “domingueiras” como algumas das entrevistadas relatam. As que dominavam a arte da costura usavam seus conhecimentos para reaproveitar peças antigas confeccionar novos trajes ou, simplesmente, costumizando-os.

A magia da grife

Realizou-se no dia 18 deste, o enlace matrimonial do Sr. Ademar Galvão, figura de destaque em nossa sociedade, com a senhorita Márcia Gomes Lapa. [...] Segundo conseguiu apurar esta cronista, a noiva estava deslumbrante num belíssimo vestido, confeccionado numa afamada casa de modas do Rio de Janeiro (Jornal O Conquistense, 26 de setembro de 1959).

A nota descrita acima foi publicada na coluna social do Jornal O Conquistense. O casamento do empresário Ademar Galvão, apontado por muitos como um grande empreendedor, com a jovem Márcia Gomes foi um acontecimento muito comentado na cidade. A cerimônia foi realizada em Salvador, capital do Estado.

Márcia, natural de Itambé, uma pequena cidade próxima a Vitória da Conquista, ingressava na sociedade conquistense e tentava burlar o preconceito da elite da cidade através de artifícios para se distinguir e ser aceita.

Como acontecia na época e ainda hoje, as mulheres que ingressavam na elite social, pelo poder econômico, buscavam no consumo de grifes famosas o capital simbólico que tais marcas conferiam como forma de se distinguir.

O jornal não faz menção, mas a partir dos relatos de algumas mulheres, falam da elegância de Márcia Galvão e do vestido que esta usou no seu casamento, nos dá pistas de que o seu vestido pode ter sido confeccionado na *maison* carioca, Casa Canadá, referencia de moda no país nos anos 1950.

O poder mágico do criador é o capital de autoridade associado a uma posição que não poderá agir se não for mobilizado por uma pessoa autorizada, ou melhor ainda, se não for identificado com uma pessoa e seu carisma, além de ser garantido por uma assinatura (BOURDIEU, 2004, p.154).

Nesse sentido, vestir uma roupa produzida por uma importante casa de modas do Rio de Janeiro é revestir-se da simbologia que a Casa gozava na sociedade da época, se apropriar do carisma da marca como descreve Bourdieu (1983). O valor de um traje feito sob medida, e que carrega o nome de uma grife reconhecida, conferi ao usuário a importância social da marca.

Como pudemos observar os conceitos trabalhados por Bourdieu, em suas investigações sobre a moda, configuram-se como importantes contribuições para compreendermos a dinâmica desse campo, mesmo em se tratando da realidade de uma cidade interiorana.

Notas

1. Esse texto é parte da minha dissertação de mestrado, ainda não concluída, que tem como título: *Costurando moda e memória: uma análise das práticas vestimentares femininas em Vitória da Conquista – Ba em meados do século XX*.
2. O termo alta costura esta sendo usado aqui, por nós, não no seu sentido original, mas como produção artesanal, que tem uma técnica apurada, e que é destinada à confecção de roupa para momentos especiais. Neste sentido, alta costura adquire o sentido de roupa de qualidade, sob medida.
3. Fragmento da entrevista concedida à autora em 20.02.2008. Optamos pela transcrição literal dos depoimentos para preservar a construção da narrativa, pois ao rememorar os indivíduos estão construindo a sua imagem, sua versão dos fatos para si e para os outros. Sobre esse tema ver MEIHY, José Carlos S. B. *Manual de História Oral*. 4 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
4. Entrevista concedida à autora em 19.01.2008. Segundo D. Maria, D. Nair especializou-se na confecção de vestidos de noivas, madrinhas, ramo ao qual se dedica até hoje. Possui uma loja de tecidos finos e coordena uma equipe de costureiras, que confecciona vestidos exclusivos para a elite baiana.
5. Entrevista concedida à autora em 15.02.2008.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre & DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. In: BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Tradução: Guilherme F. Teixeira e Maria da Graça J. Setton. 2ª ed. São Paulo: Zouk, 2004. p. 115-190.
- CONTIJO, Silvana. *80 anos de moda no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JOFFILY, Ruth. *O Brasil tem estilo?* Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.
- MEIHY, José Carlos S. B. *Manual de História Oral*. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- MIRANDA, E. G.; ALVES, V. S. Vitória da Conquista: da redemocratização (1945) às sucessões municipais de 1950 e 1954. In: AGUIAR, E. P. et al.

Política: o poder em disputa – Vitória da Conquista e região. Vitória da Conquista: UESB, 1999. p. 134-162. (Série Memória Conquistense).

NACIF, Maria Cristina V. *Confecção de trajes e mão-de-obra, no Rio de Janeiro, nos primeiros cinquenta anos do século XX.* In: VILHAÇA, Nízia; CASTILHO, Kátia(org.). *Plugados na moda.* São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.* 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

JUSCELINA BÁRBARA ANJOS MATOS

Jornalista, especialista em Memória, História e Historiografia pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB e mestranda do programa em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás – FAV/UFG. Email ba_matos@yahoo.com.br

MIRIAM COSTA MANSO M. MENDONÇA

Doutora em Ciências Sociais – PUC/São Paulo; Mestre em Ciências da Comunicação – ECA-USP. Professora dos cursos de Graduação em Design de Moda e Mestrado em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás; Vice-Diretora de FAV/UFG.

Email: mcostamanso@yahoo.com.br

This article will approach some aspects of the art visibility in Brazil during a period that spans from colony to the 1930s. We will intent to observe the sway of historical conditions of art access towards the arrangement of the Brazilian audience in the delimited period. We mean by access a physical and intellectual practice of contact with artistic production, in which art visibility associates itself to the knowledge of visual codes in the learning process of spectatorship. We will comment the connection between audience and spaces of art visibility, the challenges represented by the new codes introduced by French Mission artists, the public exhibitions and configuration of larger audiences, and XXth century changes to art reception.

Keywords: Audience, visibility, visual codes.

abstract

Considerações sobre o público e o acesso às artes visuais no Brasil

Juliana de Souza
SILVA

resumo

O artigo abordará alguns aspectos da visibilidade da arte no Brasil ao longo de um período que vai desde a colônia até a década de 1930. Pretende-se observar a influência das condições históricas do acesso à arte sobre a configuração do público brasileiro no período delimitado. Entende-se por acesso uma operação física e intelectual de contato com a produção artística, em que a visibilidade de obras de arte tem um papel tão relevante quanto o conhecimento dos códigos visuais na formação do espectador. Comentaremos a relação do público com os espaços de visibilidade da arte colonial, os desafios representados por novos códigos visuais introduzidos pelos artistas da Missão Francesa, as exposições públicas e a formação do grande público, além das transformações do século XX para a recepção da arte.

Palavras-chave: Audiência, visibilidade, códigos visuais.

A visibilidade da arte

Pretendemos levantar aqui algumas questões sobre as condições de acesso à arte desde a época colonial até a década de 1930. Entre elas, a visibilidade da arte e a difusão de informações sobre esse campo, questões que se referem ao acesso físico e intelectual do público à produção artística.

Guardadas as proporções, o Brasil seguiu a estrutura de fruição privada da arte desenvolvida desde o Renascimento italiano, em que a maior parte da produção artística da época era encomendada, adquirida e apreciada por uma minoria. O elitismo no Brasil também caracterizou o contato do público com a arte desde o período colonial, ligando-se a uma tradição de iconografia religiosa que, além de cumprir a finalidade institucional, também decorava o ambiente doméstico. Somente com a realização das mostras de artistas acadêmicos no século XIX, abertas ao grande público, foi possível ampliar a composição social dos espectadores de arte para além das elites econômicas e políticas.

A primeira exposição pública de arte no Brasil ocorreu somente no século XIX. Isso porque a circulação social da produção artística no período colonial se associava a uma atitude mais privativa do que pública, embora a iconografia que aqui se difundiu tivesse finalidade doutrinadora. Considerando que os consumidores de artefatos religiosos pertenciam a uma pequena parcela da sociedade, a das classes mais ricas, o destino mais comum para a encomenda de santos em talha, oratórios e retábulos móveis¹, quando não as igrejas e capelas, era o espaço doméstico. Provavelmente, essa característica foi importada do colonizador português, cujo temperamento mais doméstico se refletiria no conjunto arquitetônico dos primeiros séculos de colonização².

Até o século XIX, a maioria da população tinha, nas missas e demais cerimônias religiosas, a única oportunidade de ver os artefatos feitos por mestres reconhecidos e que possuíam melhor acabamento. Na sociedade escravista de então, as igrejas não eram espaços públicos no sentido que conhecemos hoje, mas restringiam o acesso físico a grupos raciais específicos, como era o caso das igrejas para brancos e das exclusivas para

negros.

Mesmo durante a segunda metade do século XVIII, quando a riqueza proveniente do ouro das Minas Gerais e dos engenhos do Nordeste patrocinou a criação do estilo barroco brasileiro e a construção e decoração de diversas edificações, o acesso da população em geral continuava ligado aos códigos visuais da tradição religiosa. O valor artístico das cidades mineiras foi somente percebido por uma geração de novos ricos educada em Portugal e na França, que defendia um modelo europeizado de sociedade para ser adotado no Brasil.

Segundo a descrição do historiador John Bury, eram homens que “não conheceram os perigos e as dificuldades vividos pelos pioneiros”; desse modo,

coube-lhes consolidar, enriquecer e embelezar suas cidades, dando expressão plástica ao seu patriotismo (...) as novas igrejas refletiam sua inteligência versátil, sua educação acadêmica, seus gostos artísticos e a aspiração de emancipar o Brasil de Portugal (BURY, 2006, p.110).

Para essa nova geração, as artes passaram a ser vistas como um importante instrumento de refinamento da sociedade. Inspirados pelas luzes européias, os novos doutores e bacharéis participaram como patronos e público do elevado nível que a produção musical e artística, sobretudo nas Minas Gerais, atingiu na segunda metade do século XVIII.

O elitismo que caracterizou o público do período colonial permaneceu com a chegada da Missão Artística Francesa. Encarregados de irradiar “cultura e civilização” por meio da construção de edifícios públicos, da realização de festas reais e da criação da primeira academia de arte brasileira, os artistas franceses tiveram de consolidar uma cultura urbana laica para as elites locais, que, além de apegadas à religião, preferiam residir nas áreas rurais.

Na festa da aclamação de D. João VI, foram criados alguns monumentos comemorativos, tais como um templo consagrado à Minerva, um arco do triunfo e um obelisco de estilo egípcio. Elementos de uma cultura clássica e européia cujo significado era desconhecido para a maior parte da população brasileira.

Segundo Rodrigo Naves, a profusão de emblemas e alegorias, ou seja,

A própria natureza da festa real excluía o grosso da população (...) a incompreensão, o contato com imagens e ritos desconhecidos, colocava a realeza e os nobres num patamar mais elevado, inacessível aos demais (NAVES, 1996, p.69).

A tradição clássica que formara os artistas da Missão Francesa estava arraigada a uma cultura acadêmica e humanista em exercício há mais de dois séculos no velho mundo. Não só a formação dos artistas se baseava nas fontes da Antiguidade e do Renascimento, mas também o público europeu se familiarizara com os temas e os empréstimos tomados dos grandes mestres. O problema foi tentar transpor essa tradição para uma sociedade que não tinha qualquer familiaridade (com exceção de poucos indivíduos) com as fontes clássicas (ADES *et al*, 1997, p.30).

Somente em 1829, três anos após o início do funcionamento da Academia Imperial de Belas Artes, ocorreu uma exposição pública de trabalhos dos professores e estudantes da Academia. Cerca de duas mil pessoas³ visitaram essa exposição, que dispôs de um pequeno catálogo com a relação de professores e alunos que expuseram pinturas históricas, projetos de arquitetura, paisagens e esculturas. No ano seguinte, foi realizada outra exposição, que se dividiu em uma mostra de arquitetura e outra somente de pintura (LUZ, 2005).

As exposições públicas tiveram edições anuais, normalmente nos meses de dezembro, e apresentaram, a partir de 1840, obras de artistas que não pertenciam à Academia, mas que tinham sido selecionadas por um júri. Chamadas de Exposições Gerais de Belas Artes, estas se tornaram eventos importantes para o cultivo das artes na cidade, estimulando artistas de várias regiões e despertando o interesse do público (LUZ, *idem*). Anteriormente, o interesse pelas artes visuais não alcançava nem mesmo a totalidade das elites. Como aponta o sociólogo José Carlos Durand, na segunda década do século XIX, os que possuíam pinturas e gravuras o faziam como decoração residencial, sem conhecimento para avaliar a qualidade dessas aqui-

sições. Em depoimentos de viajantes estrangeiros no período, queixava-se da baixa qualidade dessas imagens, na maior parte gravuras e cópias de pinturas provenientes de lojas européias que comprovavam o pobre conhecimento em matéria de arte das elites brasileiras (DURAND, 1989, p.34-35).

Sem configurar classes homogêneas, os habitantes ricos e influentes das várias cidades brasileiras tinham interesses muito diversos, em relação aos quais a arte não tinha destaque. O discípulo de Debret, o pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre, criticou o baixo nível cultural de seus conterrâneos brasileiros, que, segundo ele, só aspiravam por riqueza e tratavam com desleixo os assuntos artísticos do país (NAVES, *op.cit.*, p.68).

O grande público

No ambiente cultural de meados do século XIX, os jornais e revistas abriram espaço para a crítica de arte, veiculando informações sobre as exposições dos artistas acadêmicos. A publicidade da produção artística começava a preparar um público mais heterogêneo para a frequência das exposições. À medida que os comentários dos críticos sobre as questões técnicas, os temas escolhidos pelos pintores, e até críticas sobre a personalidade do artista constituíam a principal fonte de informação sobre as Exposições Gerais, o grande público adentrava um espaço anteriormente reservado a poucos.

As publicações *Semana Ilustrada*, *Revista Ilustrada* e *Revista Brasileira* difundiam as tendências estilísticas de artistas, bem como posicionamentos importantes em relação ao ensino acadêmico e a identidade da arte brasileira. Inclusive elogios à democratização do evento eram registrados, como mostra o *Journal do Commercio*, em matéria publicada em 16 de dezembro de 1840: "Qualquer indivíduo desconhecido, um obreiro em oficina de escultura de madeira (...) [poderia ser aceito pelo] júri de admissão; eis os seus trabalhos expostos: vê-os o soberano, vê-os o povo.(Citado por LUZ, *idem*, p.62).

O prestígio das Exposições Gerais se justificava, sobretudo, pela presença do imperador Pedro II, que além da visita também concedia os prêmios e bolsas de viagem. Seu apoio à

Academia confirmava uma percepção, baseada nos princípios iluministas, de que tal instituição permitiria o desenvolvimento da sensibilidade estética da sociedade, contribuindo para a construção de um sentido de nação.

A segunda metade do século XIX assistiu a uma mudança nos hábitos culturais das elites cariocas. A realização das exposições públicas e a importância da arte nas matérias impressas acompanhavam um maior interesse pela encomenda de pintura, sobretudo de retratos. A riqueza gerada pela economia cafeeira estimulou a vinda de muitos artistas estrangeiros para compor um aquecido mercado de retratos, importante também para os artistas nacionais. Retratos de corpo inteiro ou de busto tornaram-se o gênero preferido para consagrar os novos barões (DURAND, *op.cit.*, p.34).

A curiosidade do grande público era estimulada pela imprensa, a qual teve um desenvolvimento significativo a partir da década de 1870. O crescimento de estabelecimentos litográficos ampliava o número de almanaques comerciais que, por sua vez, movimentava o comércio das artes. Por meio dos anúncios, a venda de oleografias (reproduções litográficas de pinturas consagradas), gravuras e estampas, na maioria das vezes editadas em Paris, era divulgada para uma sociedade interessada em decorar suas residências com arte européia. Também foram muito comuns, por volta de 1860, as litografias de moda francesas que constituíam o encarte de revistas como o *Jornal das Famílias* (DURAND, *idem*).

A litografia favorecia o consumo dos segmentos médios em razão dos preços mais modestos do que de pinturas. Além de decorar as paredes, se complementava a revistas e jornais, importantes veículos informativos para um crescente público leitor. Desse modo, inaugurava-se uma relação entre imagem e informação que se tornaria comum no século seguinte.

A exposição mais representativa da publicidade da arte durante o Segundo Império foi a Exposição Geral de 1879, importante tanto pela polêmica despertada pelos críticos, quanto pela curiosidade que se disseminou na sociedade carioca. A Academia chamava a atenção para o gosto acadêmico por meio da exposição de duas cenas de batalhas - realizadas por

pintores consagrados que rivalizavam entre si, Vítor Meireles e Pedro Américo – e de uma mostra paralela à Exposição (que depois se tornou uma seção permanente) na Pinacoteca, chamada *Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira*. A repercussão da Exposição foi enorme e mobilizou a sociedade do Rio de Janeiro. Para um público extenso, tratava-se de um acontecimento em que caberia julgar e escolher entre os dois artistas.

A estimativa do número de visitantes à Exposição Geral de 1879 atingiu um número elevado. Segundo Ângela Luz, o registro da época informava que cerca de 270 mil pessoas teriam comparecido à exposição. Considerando que a população total registrada no censo demográfico de três anos antes era de trezentas mil pessoas, o número indicaria a presença de quase toda a população. Alegou-se, na época, que os dados teriam sido exagerados com o propósito de corroborar o sucesso da mostra. Mas, provavelmente, os visitantes tenham retornado mais de uma vez (LUZ, *op.cit.*, p.76).

Com a proclamação da república, as Exposições Gerais receberam o nome de Salões, incorporando claramente a nomenclatura francesa. Nos Salões, eram reunidas as tendências acadêmicas e modernas (estas influenciadas pelos movimentos contemporâneos da Europa, como o realismo e o simbolismo), marcadas por uma acentuada rivalidade. Desde 1888, alguns artistas tinham abandonado a instituição, criando um ensino e uma produção paralelos. A exemplo do Ateliê Livre, montado por Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli, entre outros artistas, que organizou exposições em duas salas do ateliê visitadas por um público expressivo. A rivalidade entre os artistas da Academia e os de fora da instituição proporcionou a curiosidade do público por mais algum tempo.

A crescente popularidade das Exposições Gerais, mais do que movida por um interesse concreto pela arte, refletia a curiosidade de uma população mobilizada pela imprensa, pelo *status* conferido à exposição pela presença do imperador e pela participação em uma prática cultural refinada. Como veremos adiante, a mudança de regime político não manteve o mesmo público para as exposições da Academia (então renomeada de

Escola Nacional de Belas Artes), visto que a redução do prestígio e do atrativo produzido pelos debates na imprensa deram lugar a outras práticas de entretenimento para a população.

As Exposições Gerais representaram a primeira oportunidade de contato do grande público com as formas acadêmicas de arte. Posteriormente, a criação da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes em 1843 apresentou ao público a coleção de obras trazidas pelos artistas franceses, bem como doações e aquisições de trabalhos de alunos e professores. Embora tivesse sido organizada com o propósito de educar os estudantes da Academia, a pinacoteca também era visitada pelo público em geral, principalmente durante as Exposições Gerais. A produção acadêmica era apresentada aos visitantes como a tradição oficial, difundindo referências visuais que se consolidaram para o público em geral.

O acesso à arte no século XX

O academicismo continuou sendo difundido, nas décadas seguintes, pelos primeiros museus de arte brasileiros. No caso de São Paulo, na primeira década do século XX, os dois museus da cidade eram freqüentados apenas por um público reduzido, composto, sobretudo, por pouquíssimos mecenas e algumas pessoas que viam as visitas como uma das poucas opções de lazer (FABRIS, 1994, p.30-31). Essa tendência elitista da freqüência de museus tinha começado na últimas décadas do século XIX, com a prática social dos salões, onde se reuniam as elites do Rio de Janeiro e São Paulo para fomentar a europeização dos costumes. Entretanto, diferentemente dos cenáculos que existiam na França desde o século XVIII, as artes visuais e a literatura não eram tão valorizados quanto a música e a dança. Isso revela que não fazia parte das preocupações dos ricos e influentes a arte como conhecimento (discussões, apreciação, crítica) como ocorrera com a elite cultural francesa, mas antes o seu uso como passatempo. Para esse fim se destinavam os estudos de pintura das moças de famílias ricas desde o fim do século anterior.

O aumento demográfico das populações urbanas no século

XX produziu um fenômeno significativo, refletido na sociedade de massa e na indústria cultural, que transformou os meios e os fins da produção artística em âmbito internacional. O interesse pelas exposições de arte foi diminuindo em comparação com o crescente interesse pelas atrações e eventos de entretenimento. No Brasil, o declínio do número de visitantes nas exposições de arte também ocorreu no início do século XX. Sem o incentivo e o prestígio que tiveram no Segundo Império, os Salões e as premiações sofreram uma diminuição de público considerável.

A maioria das pessoas procurava formas de lazer que se vinculassem à vida moderna. O interesse pelo entretenimento levava a população urbana brasileira a preferir as passarelas e as lojas, o cinematógrafo ou as exposições humorísticas ao espaço sério do Salão oficial⁴. No caso da Semana de Arte Moderna de 1922, somente o pequeno círculo que compunha a elite cultural de São Paulo esteve presente no evento. Como explica Durand, “o público que realmente se mobilizava para as exposições de artes plásticas começou a reduzir-se relativamente à população até se limitar à restrita faixa dos atuais freqüentadores de museus e galerias” (DURAND, *op.cit.*, p.67).

A modernização das grandes cidades, principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, que concentravam a vida artística e intelectual do país, era acompanhada de uma circulação social das obras de arte muito precária: poucos eram os espaços de exposição além do Salão da Escola Nacional de Belas Artes, e o mercado de arte, praticamente inexistente.

Na segunda década, os intelectuais e artistas modernistas do Rio de Janeiro que estavam insatisfeitos com a Escola Nacional de Belas Artes, promoveram novas oportunidades para o acesso à arte. Após o rompimento com a Escola, começaram a usar outros lugares para expor e discutir arte⁵. Desde as residências de poetas e artistas, com acesso privado para saraus e reuniões, até *halls* de hotéis e teatros, *saguões* de associações e clubes, se tornaram circuitos alternativos para exposições, conferências e declamações dos modernistas (LIMA, 2001, p.66). Também nas exposições montadas em cafés e bares, formava-se um público um pouco mais diversificado, incluindo transeuntes ocasionais, embora bem menos numeroso do que o se reunira

nas exposições oficiais da segunda metade do século XIX.

Nesse cenário, se multiplicaram os jornais e revistas ilustradas, além de outras publicações mensais, dedicadas às artes, letras, ciências e atualidades. O grupo dos modernistas editaria importantes divulgadores de suas idéias, como as revistas *Klaxon* (1922), *Estética* (1924) e *A Revista da Antropofagia* (1928), entre outras. Nas matérias da revista *Paratodos*, em uma espécie de coluna social, os artigos tratavam as exposições dos artistas da nova geração como um signo de distinção social. Isso fica claro com os termos empregados para caracterizar o público. Na inauguração da exposição de Cícero Dias na Polí-clínica, em 1928, a matéria informava que ali havia se reunido “uma chusma de gente boa”, e na exposição de Tarsila Amaral no Palace Hotel, em 1929, que “Todo o Rio de Janeiro inteligente e elegante esteve lá” (LIMA, *idem*, p.84 e 106).

O *status* vinculado às artes aponta para uma característica do público brasileiro de então. Os valores plásticos modernos talvez tivessem menos importância para os visitantes, em geral, do que o fato de comparecerem à exposição. E o interesse pelas questões artísticas era exclusivo dos artistas e críticos, talvez de alguns poucos colecionadores paulistas. O que movia a maior parte dos espectadores provavelmente era a curiosidade⁶.

Um exemplo do despreparo do público brasileiro para a arte moderna foi evidenciado durante a exposição dos artistas da Escola de Paris em 1930. Organizada pelo poeta e crítico Geo-Charles e pelos irmãos Joaquim e Vicente do Rego Monteiro, a exposição percorreu três capitais: Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Com cerca de 90 obras de artistas europeus, entre os quais, Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris e Maurice Vlaminck, a exposição representou um fracasso de público em todas as cidades.

Como explicam Moacir dos Anjos e Jorge Morais, o fracasso se justificava pela divergência entre os códigos culturais que serviam de referência às obras expostas e os que formavam a apreciação dos espectadores locais, notadamente de Recife. Segundo eles, o público recifense estava ligado ao tipo de arte que os movimentos artísticos modernos pretendiam superar, capacidade de decodificação estética limitada pelos valores aca-

dêmicos e pré-modernos que, ainda àquela época, eram exaltados no campo das artes plásticas recifense (ANJOS e MORAIS, 2006). O público do Rio de Janeiro e de São Paulo, de maneira semelhante, estava mais familiarizado com os códigos acadêmicos, úteis para apreciar a produção artística europeia anterior a Manet, mas inviabilizando a compreensão das inovações do século XX.

O interesse pelo moderno sairia da exclusividade do círculo intelectual e artístico a partir do fim da década de 1930, como parte da propaganda política da era Vargas. Os efeitos de uma política de urbanização e industrialização em um país predominantemente agrícola, o desejo de acompanhar a modernização do primeiro mundo, e a presença de intelectuais e artistas em instituições governamentais difundiriam a arte moderna, associando-a à cultura brasileira e sua história.

Notas

1. Não havendo autorização para outro tipo de produção em território brasileiro do que a sacra, sem escolas de arte e com as prensas proibidas, muitas das imagens de santos e profetas que circulavam na colônia eram originárias da Europa. Os modelos europeus foram de grande utilidade para os artesãos no Brasil, e com eles disputavam o comércio de talha em madeira.
2. Essa idéia é do historiador John Bury, que comparou a arquitetura das colônias portuguesa e espanhola com base em uma diferença psicológica entre os colonizadores, a qual teria promovido a exuberância das igrejas no México e a simplicidade das primeiras igrejas no Brasil. (BURY, 2006, p.107).
3. Essa quantidade equivaleria a cerca de 5% da população livre da época no Rio de Janeiro, de acordo com os dados fornecidos por Rodrigo Naves (NAVES, op.cit, p.69).
4. Em 1916, foi realizado o 1º Salão dos Humoristas, consagrando obras de vertente humorística de artistas como Belmiro de Almeida e o jovem Di Cavalcanti. E em 1923, o Salão da Primavera, uma espécie de salão independente, foi organizado para “superar a ‘casmurice’ do meio e sanar o marasmo”. (Lima, op.cit., p.73-74).
5. Em São Paulo, da mesma maneira, locais alternativos foram usados para acolher os artistas que não conseguiam expor no Liceu de Artes e Ofícios, o lugar de exposições oficial (FABRIS, 1994, p.30).
6. Anos antes, na primeira exposição de Eliseu Visconti no Brasil, montada em 1902, o crítico Gonzaga-Duque a considerara como uma das mais completas e importantes mostras de arte já feitas no Brasil, embora o próprio artista lamentasse não ter conseguido despertar mais que a curiosidade do público.

Referências

- ADES, Dawn et al (org.). Arte na América Latina. 1820-1980. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. 365p.
- BURY, John. Arquitetura e Arte no Brasil colonial. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006. 256p.
- CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In GONZAGA-DUQUE. A Arte Brasileira. Campinas: Mercado das Letras, 1995.270p.
- DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.307p.
- FABRIS, Annateresa. O Futurismo Paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1994. 296p.
- LUZ, Ângela A. da. Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005. 251p.
- NAVES, Rodrigo. A Forma Difícil. Ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.288p.
- OLIVEIRA, Myriam A. R. de. O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas. Roteiros do Patrimônio. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006. 134p.
- BANDEIRA, Júlio. Debret e a corte no Brasil. In O Brasil Redescoberto, Rio de Janeiro: Paço Imperial/ MinC IPHAN, 1999. 130p.
- LIMA, Laura de Meira. O Palace Hotel – um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro. In CAVALCANTI, Lauro (org.). Quando o Brasil era Moderno: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.468p.
- ANJOS, Moacir e MORAIS, Jorge V. Picasso ‘visita’ o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. Scielo Brazil: Scientific Electronic Library online:http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141998000300027-&script=sci_arttext#12not

JULIANA DE SOUZA SILVA

Mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes da Universidade de Brasília/UnB. Licenciada em Artes Plásticas pelo Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade de Brasília/ UnB. Email: jdesouzasilva@gmail.com

Poéticas visuais e processos de criação

Gt 02

This article is a report of search where the experiments are addressed and procedures involving discarded materials (they allowed the use of new techniques and new tools consequently), I am led to the construction of objects and sculptures and the relationship of this process in changing the paradigm the use of traditional materials in the world of visual arts. Use as background reference for the production of this work, relationships formed with objects of consumption that are permeados by the "vacuum" in our daily lives. Issues concerning the change of direction of discarded materials and their meanings in the context of that plastic visual production have been overhauled by Poiética methodology, which enabled the construction of dialogues of my work with that of other artists - whose production resulted from experiments, materials and objects of everyday use - as well as related theories, based on Jean Baudrillard, Michael Archer, William Tucker and Roland Barthes.

Keywords: Objects/sculptures, discarded materials, daily life.

abstract

Da tridimensionalidade para a transparência

**Marco Aurélio
DAMASCENO**

resumo

Este artigo é um relato de pesquisa onde são abordados as experiências e os procedimentos envolvendo materiais descartados (os mesmos possibilitaram o uso de novas técnicas e conseqüentemente novas ferramentas), que me levaram à construção de objetos e esculturas e a relação desse processo na mudança do paradigma da utilização dos materiais tradicionais no universo das Artes Visuais. Utilizo como fundo referencial para a produção deste trabalho, as relações constituídas com objetos de consumo que são permeados pelo “vazio” no nosso cotidiano. As questões relativas à mudança de rumo dos materiais descartados e seus significados no contexto dessa produção plástica visual foram analisadas de forma metodológica através da Poiética, que possibilitou a construção de diálogos da minha obra com a de outros artistas - em cujas produções resultaram de experimentações de materiais e objetos de uso cotidiano -, bem como com teorias afins, embasadas em Jean Baudrillard, Michael Archer, William Tucker e Roland Barthes.

Palavras-chave: Objetos/esculturas, materiais descartados, cotidiano.

Gênese: percurso pela poética dos materiais

Da reflexão acerca do comportamento humano na sociedade de consumo, brotaram as inquietações que me conduziram à observação dos materiais os quais são descartados diariamente e classificados como “lixo”. Foi em 1992 que, envolvido por um turbilhão de idéias, me veio, subitamente, o pensamento obsessivo de conceber e construir esculturas, utilizando o lixo. A partir desse momento, fiquei seduzido pela força poética e pelas possibilidades plásticas resultantes do uso de materiais que são descartados diariamente. Desde então, eles são uma constante como matéria-prima no meu trabalho artístico.

Andando pelas ruas da cidade de Salvador, voltei minha atenção para o tipo de relação que mantemos com objetos de consumo como produtos de plástico, latas, móveis usados, papéis e papelões, garrafas de vidro, embalagens de isopor e diversos refugos industriais que são poluentes. Após seu uso, esses materiais são execrados, abandonados e condenados à inutilidade para o consumo. A função de cada um deles como objeto já foi cumprida; agora são permeados pelo “vazio”, ou seja, eles não passam de “descartáveis”, transformados em “lixo”. Com relação a esses materiais que compõem o universo dos objetos de circulação na sociedade de consumo, ponho-me diante dessa perspectiva relacional entre o sujeito e o uso destes, como produtos originados industrialmente até passarem a ser “lixo”. Dando mais ênfase a essa relação, faço minhas as palavras do escritor Roquentin:

Os objetos foram sempre considerados um universo inerte e mudo, do qual dispomos a pretexto de que fomos nós que o produzimos. Mas, a meu ver, este mesmo universo tinha algo a dizer, algo que ultrapassava seu uso. Ele entrava no reino do signo, em que nada se passa de maneira tão simples, porque o signo é sempre o eclipse da coisa. O objeto designava, então, o mundo real, mas também sua ausência – e particularmente a ausência do sujeito. (ROQUENTIN apud BAUDRILLARD, 2001, p. 10-11).

Para a sociedade, tais materiais não tinham mais nenhum valor de uso, já não faziam parte das necessidades de consumo. “Parecia-me, no entanto, que havia uma possibilidade de

as coisas circularem de outro modo” (BAUDRILLARD, 2001, p. 14). Com base nessa afirmativa, é interessante ressaltar que, se, perante a demanda da sociedade de consumo, muitos materiais são descartados diariamente por não terem mais valor de uso, sendo o lixo o seu destino final, nas Artes Visuais vem acontecendo o contrário, numa inversão de valores. Para alguns artistas, esses mesmos objetos podem readquirir valor quando transformados em arte. A História da Arte evidencia esse fato, ao registrar que diferentes artistas se apropriaram de diversos tipos de materiais, passando a usá-los como principal matéria na construção de objetos tridimensionais.

Essa busca de novos materiais no universo artístico teve início com as investigações de Pablo Picasso (1881-1973), o grande expoente do Cubismo, no período de 1912 a 1915, quando o artista realizou construções, utilizando pedaços de madeira, pregos e cordões. Dentre os trabalhos mais significativos, destaca-se “O instrumento Musical” (1914). A ordenação dos materiais nesse trabalho já determinou uma mudança radical no processo de construção da escultura, até então produzida com materiais tradicionais. “Nessa breve investida Picasso não apenas demonstrou o que a escultura poderia fazer sem as sanções históricas a temas e materiais, mas também deu-lhe uma liberdade potencial cujas implicações até hoje continuam sendo desenvolvidas” (TUCKER, 1999, p. 60).

Além de Picasso, outros artistas contribuíram para transformar as Artes Visuais, utilizando materiais não tradicionais e de uso cotidiano em suas produções, como é o caso de Vladimir Tatlin (1885-1953), que participou do Construtivismo. De acordo com os artistas desse movimento, “a idéia de que as Belas-Artes são superiores às chamadas artes práticas perdera a vitalidade” (SCHARF, 1974, p. 118). Tatlin, por exemplo, demonstrou conhecimento prático no uso irreverente dos materiais cotidianos, fato evidenciado no trabalho “Relevo de Canto” (1915). Segundo William Tucker,

a estética de Tatlin, sua “cultura de materiais”, deriva da colagem cubista, do período que esteve com Picasso em Paris (1913). Os planos e as linhas curvas e retas, que representam os elementos da natureza-morta cubista, são transformados, nos relevos

de Tatlin, de 1914-17, em formas 'funcionais', executadas com materiais reais. Chapas de aço e alumínio planas, enroladas ou cortadas em perfil; seções de madeira serradas, aplainadas, perfuradas; arame dobrado em curvas; cabos tencionados, além de vidro, barbante e outros materiais; todos organizados de maneira tensa e dinâmica em estruturas que parecem avançar para dentro do espaço do espectador. (TUCKER, 1999, p.121-123).

Outro artista que, de forma incontestável, conduziu ao extremo o seu desejo "de levar o objeto além do contexto em que ele poderia ser recebido e apreciado como arte" (TUCKER, 1999, p. 121) foi Marcel Duchamp (1887-1968), quando ele retirou simples objetos do uso cotidiano e levou-os para o trabalho artístico, denominando-os de ready-mades (o termo em inglês significa "já acabado"). Dentre esses objetos, destacam-se um urinol, na obra "Fonte", de 1917, cuja função foi modificada por ter o artista invertido sua posição, e um porta-garrafas, o qual, a partir do momento que foi contextualizado pelo artista como objeto de arte, teve esvaziada a sua função social de objeto de uso, passando a integrar-se na arte como uma obra para desfrute estético. Aqui no Brasil, um bom exemplo de produção plástica com materiais banalizados pela sociedade de consumo apresenta-se na obra do artista Arthur Bispo do Rosário. De acordo com Patrícia Burrowes,

O universo de Bispo comove pela força poética que extrai das banalidades. Coisas de uso cotidiano, comum; coisas triviais, quase vulgares, aparecem ali em sua seriedade, uma solene pobreza. Os materiais são rudes, toscos: a madeira vem sobretudo de caixas de feira e cabos de vassoura; o tecido vem de lençóis e cobertores do hospício; a linha azul é desfiada dos uniformes. Utilitários de plástico, copos, cestos, garrafas; canecas e talheres de metal; produtos de uso pessoal descartáveis, como canetas esferográficas, isqueiros, pentes, aparelhos de barbear; peças de carros e outras máquinas desfeitas; peças de vestuário, calçados; ferramentas; brinquedos de plástico; moedas; embalagens de alimentos, coisas dispensadas, sucata lixo. (BURROWES, 1999, p. 14).

Esses exemplos citados denotam as transformações ocorridas em consequência de investigações realizadas com base no uso de materiais simples nas Artes Visuais.

Dessa forma, incorporando o conceito de transversalidade

ao processo desta pesquisa, compactuamos com o conceito de “semiótica”, segundo Pierce, de que “todo pensamento está nos signos”, portanto “algo que está por algo *por alguém*” (PIERCE apud FIDALGO, 1999, p. 9). Ou seja, na produção artística a situação significativa desses materiais mudou, pois os materiais que foram jogados no lixo, considerados como desprovidos de sentido, passaram a ser (re)significados, a partir do momento em que foram transformados em arte pelos artistas citados. Estes inverteram, assim, a trajetória dos materiais quando os inseriram na produção artística, sinalizando o fato de que os materiais que antes não tinham mais sentido passaram a ocupar um lugar de valor na História como objeto de arte questionador das ações humanas.

No meu percurso como artista, o primeiro trabalho construído com materiais descartados foi o “Martelo de Deus”. Trata-se de uma escultura constituída de vários pedaços de madeira descartados, e que antes fizeram parte do antigo teto da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Estes, juntamente com pedaços de cadeiras inutilizadas da escola, passaram a integrar a forma de um martelo gigante cujas partes foram aglomeradas com o uso de pregos. Um dado importante, na apresentação desse trabalho, que só foi percebido algum tempo após sua realização, quando já havia um certo distanciamento, foi a semelhança e sua relação direta com um objeto de uso cotidiano, fato que o aproxima da obra do artista Claes Oldenburg (1929), que construiu e expôs, na década de 60, esculturas as quais tinham como referência objetos do cotidiano, e que se pareciam “demais com as coisas das quais derivavam” (TILLIM apud ARCHER, 2001, p. 14). Outro item de aproximação entre as esculturas de Oldenburg e o “Martelo de Deus” está no fato “de que o par de calças azuis incluído na mesma mostra teria servido num gigante” (ARCHER, 2001, p. 14) nesse trabalho do artista, percebendo-se, portanto, certa semelhança com o meu trabalho no que se refere à proporção.

No “Martelo de Deus”, destacaram-se as dimensões (250 cm x 550 cm x 60 cm); e os materiais, por terem adquirido uma nova significação com o reaproveitamento, já que deixaram de ser restos de um teto jogados num canto e não passaram a

compor um martelo de origem industrial. Foi importante também, na instauração do trabalho, o fato de este ter sido exposto em um lugar que possibilitou o contato direto do espectador com a obra, já que, para transitar na galeria, o público obrigatoriamente tinha de passar de lado ou por baixo da escultura, pois esta estava localizada em uma área de acesso para a entrada e a saída da escola.

Após a construção do “Martelo de Deus”, comecei a tomar consciência de que minha produção plástica visual estava voltada para um embate, um desafio estabelecido no contato direto com os materiais descartados. Então uma questão se colocou: como construir objetos tridimensionais com esses materiais me apropriando de suas formas e expressões sem descaracterizá-los? Partindo desse problema, foram germinando outras idéias, que convergiram para experimentações, usando como matéria-prima refugos de plástico.

O início dessa produção deu-se com a coleta e a seleção de refugos de diferentes tamanhos, formas e cores. A partir da manipulação, foram estabelecidos critérios para a escolha dos materiais, baseados nas suas qualidades inerentes: maleabilidade, opacidade, transparência, durabilidade e resistência ao tempo. Essas qualidades do plástico levaram-me a elegê-lo como um dos principais materiais a ser utilizados no trabalho. Após tais procedimentos, fui elaborando formas em que o desenho de cada vasilha plástica era aproveitado na composição tridimensional, na qual várias partes (diversos tipos de tampinhas e vasilhas plásticas) formavam um todo.

A princípio, a idéia foi construir esculturas compostas de vasilhas plásticas, buscando a organização desses materiais para gerar uma forma cuja composição e cuja fixação foram realizadas com perfurações e encaixes feitos de arame e com tiras de madeira, utilizados como sustentação. Ao mesmo tempo em que as tiras de madeira e os arames tinham a função de juntar e fixar um objeto ao outro, também criavam um ponto de apoio e de equilíbrio entre os mesmos, constituindo um esqueleto e um corpo no momento em que as vasilhas eram perfuradas pelos arames e pelas tiras de madeira. Com esses procedimentos, as vasilhas foram dispostas umas com as outras, unidas pelas

suas bases superiores, inferiores e pelo centro, gerando pontos de apoio entre elas, e possibilitando, assim, a realização de esculturas e objetos.

Na constituição dessas esculturas, predominaram de forma aparente as cores fortes das vasilhas pelas suas derivações sintéticas e industriais. Quanto à veracidade da força das cores do plástico e do seu valor como material natural, Roland Barthes adverte, descrevendo sobre a impotência do plástico para atingir o mesmo triunfo de materiais naturais:

Mas aquilo que mais o trai [o plástico] é o som que produz, simultaneamente oco e plano. O ruído que produz derrota-o, assim como as suas cores, pois parece poder fixar apenas as mais químicas: do amarelo, do vermelho e do verde só conserva o estado agressivo, utilizando-as somente como um nome, capaz de ostentar apenas conceitos de cores. (BARTHES, 2001, p. 112).

O plástico surgiu como uma solução, com a industrialização de produtos, passando a substituir outras matérias, que têm suas origens na natureza; mas, como adverte “Barthes”, as características que o plástico possui como material sintético – representadas pelo “som oco e plano” que produz e pela sua impossibilidade de atingir cores fortes e originais – colocam-no em desvantagem em relação aos materiais naturais. O plástico com suas qualidades inerentes passou a ser uma solução no universo dos materiais industrializados para o consumo. Mas será que o plástico não se tornou um problema para a sociedade contemporânea? Considerando tal questão, uma hipótese foi levantada durante a minha investigação plástica visual usando esse material. As embalagens plásticas utilizadas na produção de esculturas podem despertar o espectador para o “vazio” que nos habita em decorrência do acelerado consumismo na sociedade capitalista.

Assim, buscando atribuir um valor de cores fortes às vasilhas, investi na construção de esculturas, usando as vasilhas de cores, numa oposição às vasilhas transparentes, que deixavam aparecer os arames e as tiras de madeira situados na sua parte interna. Partindo das combinações de cores fortes e da oposição de qualidades – de um lado a transparência e do outro a opacidade das vasilhas –, fui experimentando os materiais e

ampliando os recursos técnicos para a execução e a resolução das figuras. Das garrafas plásticas foram aproveitadas as formas, de acordo com seus tamanhos e proporções, passando estas a compor, numa bricolagem, novas formas de escultura (“Adão na Idade do Plástico”).



Figura 1 – “Adão na Idade do Plástico” (1993)

Com a apropriação das garrafas plásticas e seu uso na construção das esculturas, ocorreram mudanças que foram alterando os resultados e direcionando o processo construtivo do trabalho para outros caminhos. Nesse estágio da pesquisa, estavam presentes indicativos de uma passagem, como uma porta que se abre tornando fatível vislumbrar outras possibilidades para a instauração do trabalho. Assim, a partir desse momento, aconteceram modificações nos procedimentos operativos para a construção das esculturas.

“Trans/Aparências”: um caminho para chegar ao vazio

Após várias incursões realizando esse procedimento, cheguei à conclusão de que não mais satisfazia aproveitar essas formas, e passei a desconstruir recipientes plásticos, na intenção de suscitar outras possibilidades. Dentre os vários tipos de recipientes plásticos que tinha em mãos, destacaram-se os que possuíam a qualidade da transparência, passando a ser a transparência um dos principais elementos da pesquisa. Nessa fase do trabalho, a transparência estava representada por um revestimento de fitas de plástico, que recobria estruturas de arame, capaz de envolver e deixar ver não só o vazio interno da forma, mas, também, o espaço que a circundava. Além disso, esses materiais deixavam transparecer, com sua plasticidade, que no consumo há um abandono, um descaso, um não olhar para o outro.

Portanto, através da manipulação das garrafas plásticas transparentes e com um olhar reflexivo sobre os danos causados no comportamento humano pela sociedade de consumo,

comecei minha investigação na busca de instaurar uma produção tridimensional em que deixaria à mostra a vacuidade que o consumo nos imprime.

As vasilhas plásticas passaram a ser utilizadas como revestimento de estruturas de arame. Do procedimento construtivo



Figura 2

anterior, foram eliminadas as tiras de madeira; a composição, que antes era realizada com garrafas coloridas, passou a ser feita com garrafas plásticas transparentes. Estas deixaram as suas formas de origem, para ser transformadas em fitas transparentes. Cortando a boca e o fundo da garrafa, teve início o processo de desconstrução; o corpo da vasilha foi utilizado, sendo recortado em espiral até formar uma fita de aproximadamente 4 m de comprimento e 2 cm de largura. Para compor o revestimento de uma

estrutura de arame, foram recortadas várias garrafas.

Continuando a confecção, as fitas plásticas foram sendo enroladas, envolvendo o corpo estrutural de arame, até conseguir realizar o encobrimento total da figura (“Trans/Aparências”) [fig. 2]; essa operação assemelha-se a uma mumificação, já que nenhuma parte da forma deixa de ser recoberta. Após essa etapa, estando a forma toda revestida de plásticos transparentes, teve início o acabamento final, feito com alumínio, em forma de plano, que foi recortado de latas; os planos de alumínio foram transformados em cones que passaram a integrar o objeto nas suas extremidades. O alumínio, que compõe o objeto, é um elemento que contém em si qualidades opostas ao plástico, pois não se deixa atravessar pela luz, possui a capacidade de absorver a temperatura ambiente e reflete os raios luminosos; nesse trabalho, o alumínio funciona como receptor de energia e transmissor desta para a parte interna do objeto. Todas as formas esculturais geradas e realizadas durante o processo citado possuem características comuns, ou seja, elas se assemelham a formas orgânicas unicelulares. De maneira sub-

jetiva, associei essas formas à natureza, com seus quatro elementos. Imaginei que as extremidades pontiagudas superiores e inferiores de cada peça teriam uma relação de fluxo com os elementos: água, terra, fogo e ar. Partindo desse princípio, os materiais, antes considerados como poluentes do meio ambiente, foram transformados em objetos que restabelecem um ciclo na natureza, dinamizado pela sua utilização no fazer artístico. Esses objetos, por terem adquirido a capacidade de transitar entre a aparência do real e a do imaginário, foram denominados de “Trans/Aparências” e integraram uma exposição, parte da pesquisa, que foi realizada na Galeria da Aliança Francesa.

Nessa galeria, após ultrapassar o portal de entrada, olhando para o seu lado esquerdo, o espectador deparava-se com o seguinte poema:

Atravessar o mundo da imagem

(Ismália, torre, mar).

Estourar o cristalino Ali

Se fizéssemos a possibilidade:

Sendo dados:

A arte ininterrupta de olhar:

Trans/Aparências:

Espelho do Castelo da pureza.

*(Para Marco, de Ayrson Heráclito e Beto Heráclito,
21/2/2002)*

ESCULTURA - “TRANS/APARÊNCIAS” (2002) A exposição foi montada em duas salas; na sala principal, ficaram expostas cinco esculturas; o posicionamento de cada uma evidenciava a unidade do conjunto e, ao mesmo tempo, sugeria um diálogo entre elas e o espectador. Outro aspecto importante na disposição das esculturas foi o fato de elas terem permanecido suspensas por fios de *nylon* fixados no teto da galeria. Essa montagem possibilitou ao espectador uma visão de leveza e flutuação das esculturas no espaço vazio, fortalecendo também suas características inerentes, inclusive a de se assemelhar a seres vivos. Em outra sala menor, foi montada uma instalação composta de dois objetos colocados sobre dois tablados

brancos; tais objetos, feitos dos mesmos materiais das esculturas, estavam guardados em caixas transparentes de acrílico. Além dos objetos citados, foram colocadas, na parede interna em frente à porta que dá acesso à sala, cinco transparências dos projetos das esculturas; eram desenhos que continham, em suas estruturas lineares, indicações textuais demonstrando as funções e as relações espaciais das esculturas com os quatro elementos.

No decorrer das operações que foram descritas, tive como principal objetivo desenvolver peças tridimensionais que especificamente apresentassem a qualidade de transparência.

Referências

- ARCHER, Michael. Arte contemporânea, uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1986.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. Mitologias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos: São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 1995.
- _____. A ilusão vital. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. Senhas. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- BURROWES, Patrícia. O universo segundo Arthur Bispo do Rosário. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1990.
- DERRIDA, Jaques. O animal que logo sou. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FIDALGO, Antonio. Da semiótica e seu objecto. Belo Horizonte: Universidade da Beira Interior: Disponível em: < www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 01 de junho de 2003.
- HOUAISS, Antonio. Dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- TUCKER, William. A linguagem da escultura. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

MARCO AURÉLIO DAMASCENO

Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFBA, Professor Assistente Nível I do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, participou de mostras individuais e coletivas no Brasil e no exterior, prêmios e obras em acervos públicos.

In “Notes about Landscape, seen and unseen”, my proposal is, through my artistic practice, to explore the idea that the experience of the daily scenery occurs in the surroundings, in an accelerated movement of view points, where the non vision points, the unseen, multiply themselves according to our ways of displacement and our routine blindnesses. It’s in that dialectics between what we see and what we don’t see, what we don’t see and what we imagine that constitutes the experience of the daily scenery, where it’s not a matter of seeing everything, but a matter of coming closer in order to inhabit.

Keywords: Landscape, seen, unseen.

abstract

Notas sobre paisagem, visão e invisão¹

**Karina
DIAS**

resumo

Em “Notas sobre paisagem, visão e invisão”, minha intenção é, através da minha prática artística, desenvolver a idéia de que a paisagem cotidiana se revela em meio às coisas, em um movimento acelerado de pontos de vista distintos, ela é passagem, um deslocamento do olhar. Experimentá-la então, seria como ativar um movimento do olhar onde ver e não ver se articulam, onde os pontos de não visão, de um certo estado de cegueira se transformam em invisão, em uma visão interna. E é nesta dialética entre ver e não ver, entre não ver e ver internamente que se constitui o que chamamos de paisagem. Aqui, não se trata de ver tudo, mas sim de se aproximar para habitar, de se situar para olhar no mesmo, no espaço de sempre, a diferença.

Palavras-chave: Paisagem, visão, invisão.

O que se produz entre o olhar e o espaço cotidiano, urbano ou não, para que este último possa ser percebido como paisagem? Partimos da idéia de que esta se revela em meio às situações rotineiras e banais, em um movimento acelerado de pontos de vista distintos, ela é passagem, um deslocamento do olhar.

Isso significa pensar nas formas de ver, *“os olhos são o lugar da paisagem”*². Nesse sentido, podemos pensar na interrogação que Merleau-Ponty³ faz à Cézanne acerca da montanha Sainte-Victoire. Ele se pergunta o que exatamente quer o pintor da montanha, o que ele pede à montanha? *“Pede-lhe desvelar os meios, apenas visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos.”*⁴

Experimentar a paisagem no cotidiano seria ativar um movimento do olhar onde ver e não ver se articulariam, onde os pontos de não-visão, de um certo estado de cegueira se transformariam em *invisão*, em uma visão interna. Não se trata de ver tudo, de ver em panorama, mas sim de se aproximar para habitar, de detalhar para se situar, para olhar no mesmo, no espaço de sempre, a diferença.

Assim, a experiência da paisagem no cotidiano se forja na junção de uma certa maneira de olhar e dos caminhos percorridos. Ela tomaria forma a partir de detalhes corriqueiros que, por serem vistos e (re)vistos continuamente, se tornariam invisíveis aos nossos olhos. Como então interromper, mesmo que momentaneamente, nossa percepção visual rotineira para que se instale uma percepção inusitada, uma experiência sensível do nosso espaço de todos os dias? Em outras palavras, como através da prática artística, o espaço rotineiro da cidade vai se revelando como uma paisagem singular, como um espaço-em-paisagem?

Habitante-artista-habitante

Na minha pesquisa plástica minha intenção é sempre articular duas posturas pessoais: a primeira é aquela que denomino a postura da habitante da cidade onde tento compreender como eu percorro os espaços da rotina e da repetição, onde eu me

interrogo em que momento esse espaço se transforma em um espaço-em-paisagem? A segunda postura é a da artista plástica, que tenta restituir o mais fielmente possível as transformações perceptivas vividas, onde eu me pergunto como apreender e como tornar visível “a visão-minha-do visível”⁵ sem trair aquilo que vivi?

Dessa articulação emergem três questões:

- Primeiramente, o que vejo?
- Em seguida, como vejo?
- E por fim, o que vejo quando não vejo?

Na minha prática teórico-artística tento explorar essas questões a partir de dois eixos principais de reflexão: a paisagem e o movimento do olhar, este último englobando ver e não-ver ou in-ver.

Logo, pressupondo que o que vejo é uma paisagem, seria interessante tentarmos compreender sucintamente o que é uma paisagem.

Paisagem: ponto de vista, ponto de contato

Entre tantos autores que discutem a noção de paisagem, poderíamos citar Milton Santos⁶ que, em seu livro *A natureza do espaço – técnica e tempo, razão e emoção*, afirma que, a rigor, a paisagem é apenas uma porção da configuração territorial que é possível ser abarcada pela visão. Nós poderíamos citar também o historiador Alain Corbin⁷ para quem a paisagem é uma certa leitura do espaço. A essas duas visões soma-se a contribuição do geógrafo Augustin Berque⁸ que nos lembra que a paisagem articula o lado objetivo do mundo, isto é, ela se reporta a objetos concretos os quais existem realmente ao redor de todos nós (pedras, montanha...) e o lado subjetivo, singular e íntimo de cada observador.

Nesse sentido, perceber ou reconhecer a paisagem no cotidiano é compreendê-la como uma espécie de aparição, como algo que inesperadamente surge diante de nossos olhos, uma espécie de epifania imprevisível. Seria aquele momento onde os prédios deixariam de ser apenas prédios, continuando a ser os mesmos prédios. É o instante onde conseguimos ver a poesia

das formas, onde o muro se transforma em nuvem⁹.

A paisagem seria então uma maneira singular de ver no mesmo a diferença, seria o momento onde nos aproximamos do espaço e somos enlaçados, atravessados por ele. Ela é ponto de vista, ponto de contato. Essa experiência pode ser pensada como uma fissura, como um hiato que rompe com o tempo da rotina e instala o tempo de um certo ponto de vista, o tempo de uma certa vista. É como se a cada experiência da paisagem, o espaço cotidiano repentinamente ganhasse relevo e se elevasse aos nossos olhos.

Uma prática do banal

Nada mais comum para os habitantes da cidade que subir ou descer uma rua, olhar a paisagem pelas janelas do carro, do ônibus ou do metrô. Entretanto, é justamente nesta absoluta banalidade que poderiam residir os instantes de paisagem. O que eu evoco na minha prática artística são experiências perceptivas que, se apresentadas de maneira poética, ganham novos sentidos, nos fazem ver, rever, ver mais uma vez, uma vez ainda, aquilo que já havíamos visto tantas vezes.

Uma tautologia poética onde, pela constatação, a evidência nos é mostrada, onde um detalhe, um detalhe qualquer, um quase-nada, um *não-sei-o-que* teria a capacidade de nos interpelar e orientar nossa percepção espacial. Seria, assim, suscitar o desejo de ver, despertar nossa visão adormecida, colocá-la

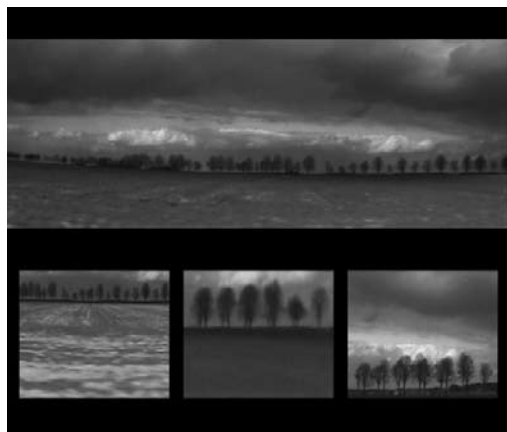


Imagem 1 – Karina Dias, *Passager II*, vídeo-projeção, 2006.

em movimento para o olhar o corriqueiro, o habitual, o banal.

Assim, o detalhe é entendido como um micro-evento que nos faz ver melhor, ver do interior, o conjunto que se apresenta diante dos nossos olhos. Ele é aquilo que inquieta nossa maneira de ver, é resistência a uma certa ordem cotidiana, é relevo, é fissura.

Nessa prática do banal, o espaço cotidiano se transforma em espaço do viajante. Em outras palavras, esse primeiro espaço domesticado, controlado onde tudo parece ocupar um lugar previsível e perene se transforma pela nossa capacidade de olhar, de ver e (re)ver, em um espaço estranho, estrangeiro, irreconhecível temporariamente. É o olhar do viajante que vê o novo no familiar, o caótico na ordem, incluindo o imprevisível no previsível, o imprevisto no previsto. Seria como fixar a atenção para além dos contornos já experimentados, entrevendo na evidência a possibilidade de reestruturar o espaço da rotina e da repetição.

Finalmente não seria assim a experiência da paisagem, uma experiência sensível do espaço? Não seria ela, o vislumbre de perspectivas singulares que nos fazem perceber, pressentir uma estranheza efêmera? Um certo *“se sentir ailleurs”*, se sentir longe, em outro lugar, estando no mesmo lugar? Aqui viajar não é se deslocar no espaço, é se deslocar no tempo. A viagem aqui é uma experiência temporal, é um ato de ruptura que instala uma fenda onde se alojaria nossa experiência sensível do espaço... é se dar conta que temos o horizonte no olhar.

Logo, como manter esse olhar alerta? Como desenraizá-lo quando estamos tão enraizados nos espaços da rotina? Poderíamos nos lembrar do personagem Palomar de Ítalo Calvino¹⁰ cuja principal atividade era observar as coisas. O personagem nos narra como ele observa uma onda do mar e como ele a distingue das demais, ou então como ele observa o reflexo do sol tão perceptível e tão fugidioso quando nos aproximamos, *“Palomar, de toda maneira, não se desencorajava: ele acreditava que a cada instante ele conseguia ver de seu ponto de observação, mas finalmente surgia sempre algo que escapava, que ele não havia se dado conta [...]”*¹¹.

Minha prática artística se localizaria então nesse projeto do

personagem Palomar, nessa intenção de se situar continuamente no limiar da visibilidade, entre aquilo que vemos e aquilo que escapa ao nosso olhar, entre o visto e o não-visto, num movimento que inclui ver e não ver, onde ver seria como olhar pela primeira vez.

Isto nos conduz a minha segunda questão, como eu vejo?

Eu vejo, eu olho, eu vi

Poderíamos responder a essa questão “*como vejo?*” nos aproximando do movimento do olhar, numa diferenciação de três instâncias: *o ver*, *o olhar*¹² e *o visto*. Sucintamente, *o ver* seria ligado a nossa capacidade fisiológica, basta abrir os olhos para vermos. Como nos assinala Sérgio Cardoso¹³, ele seria um deslizamento horizontal ininterrupto no espaço que nos daria a sensação de totalidade, de homogeneidade. Poderíamos acrescentar que *o ver* é um movimento que nos lançaria numa visão panorâmica.

Por outro lado, *o olhar* seria um movimento interno do sujeito que interroga, pensa e se inquieta com aquilo que se apresenta diante dos olhos. *O olhar* é um ato intencional de dirigir os olhos para discernir e é incitado por um apelo sensorial (uma luz, um barulho...), por uma mudança no campo *do ver* que suscita que a “coisa” seja considerada. Citando novamente Cardoso, o olhar é vertical, ele rompe com a linearidade do campo do ver, fissurando assim a sensação ilusória de totalidade. Assim, podemos sugerir que o olhar é o olho vivo, é o olho alerta.

A terceira e última instância é *o visto*, àquela que teria a capacidade de preservar o que foi olhado, é como a conclusão do processo seletivo do olhar. Essa instância isola e instala o visível, armazena aquilo que foi garimpado pelo ato de olhar. Poderíamos pensar *o visto* como a memória de um visível triado, filtrado e eleito que adviria de um tipo de duelo entre aquilo que conseguimos ou não ver. *O visto* seria a pausa, o instante capturado onde estaríamos numa memória que é o presente que dura.

Se *o ver* nos dá a sensação de abarcar de uma só vez, o ato

de olhar trabalha na descontinuidade, na fragmentação, no detalhe. Se o *ver* é superfície, o *olhar* é profundidade, se o *ver* é uma cobertura rápida do espaço, o *olhar* é atravessamento, ele tem um objetivo, um alvo, ele é aproximação.

Portanto, estabelecendo uma seleção, o movimento do olhar nos posiciona sempre entre aquilo que desejamos ver, aquilo que realmente vemos e aquilo que ainda não vemos. Nesse sentido, a inquietação que se instala é se aquilo que ficou fora da nossa focalização, do nosso alvo, mas que certamente estava no campo da nossa visão, pode ser considerado invisível aos nossos olhos?

Como designar aquilo que não vimos, mas que estava lá, em algum lugar, informe, indefinido, “na sombra”, à espera do nosso olhar?

Chegamos à nossa terceira questão: O que vejo quando não vejo?

Invisão

Vamos tentar responder essa questão compreendendo o visível pela *invisão*. Uma *invisão* que, se nos detivermos nas duas acepções do prefixo IN – negação e inclusão - pode ser explorada ora como uma negação temporária da visão, isto é uma cegueira provisória, ora como visão interna, como a imensidão íntima¹⁴ singular a cada observador.

Assim, poderíamos afirmar que em tudo que vemos há um não-visto¹⁵ ou um in-visto que pulsa e, mesmo que ele se encontre na sombra, não é a sombra do visível. Ele é, pois, uma instância bem presente, talvez já percebida pelo nosso olhar, mas ainda não vista. O não-visto pode a todo o momento surgir no visível, ele está lá, em qualquer lugar, talvez já visto por alguém, na iminência de aparecer, de ser singularizado, delimitado, distinguido.

O não-visto é informe e está sempre próximo de um ponto de ebulição possível. Ele não é o negativo do visível, não é sua semelhança, mas ele é alteridade. Ele está no limiar da nossa visão e estaria sempre em vias de..., em vias de se tornar visto. Poderíamos dizer que tudo aquilo que foi visto, o foi porque o

olhar conseguiu enquadrar, delimitar, envolver.

Poderíamos, então, nos interrogar se no cotidiano não estaríamos num eterno estado de *invisão*, isto é de não-visão, de cegueira voluntária e que teríamos apenas alguns lampejos de visão clara e distinta?

Nós sabemos que a faculdade da visão organiza o mundo e que a cegueira desenvolve outros sentidos. Longe de fazer aqui uma apologia da cegueira, na *invisão* nós entramos num mundo embaçado, indistinto, indiferenciado. O que nos interessa nesse estado de cegueira transitória é a possibilidade de se ultrapassar os limites impostos pelo mundo da visão. É abrir espaço, dar lugar a percepções de outra ordem, a novas interpretações que, como nos lembra Eugen Bavcar¹⁶, sob o peso demasiado do visual¹⁷ não conseguem traçar um caminho.

Na minha prática artística o exercício da cegueira se dá, por exemplo, quando privo o espectador de uma parte da vista apresentada. Nos meus trabalhos ver e não ver são inelutavelmente ligados e o espectador entra e sai permanentemente de uma forma de cegueira. Minha intenção é metamorfosear esse estado de cegueira cotidiana em desejo de ver, de ver paisa-



Imagem 2 - Karina Dias, *Passager I*, vídeo-projeção, 2004.

gem

Nesse sentido, ver as paisagens do cotidiano significa sair desse estado cego, desse excesso de visível que acaba por nos cegar, para explorar as zonas sombreadas da visão. É tentar

ocupar este terreno pouco luminoso, habitá-lo com desenvoltura, situando o espectador não no centro de um nada qualquer, mas no centro de um mundo que sai da sua reserva. Diferentemente de um cego de nascença, *nosso olhador-cego* pode a qualquer momento “liberar” os olhos e tudo reordenar.

Ir de uma margem a outra, entre o visto e o não-visto, entre visão e *invisão*, tendo a memória como aliada parece ser a *situ-ação* imposta aos espectadores dos meus trabalhos. Seria como nos diz Hélène Cixous¹⁸, atravessar a nado o estreito que separa o continente cego do continente da visão. Se nós evocarmos a experiência da visão como a experiência da forma e do limite, o que interrogo com a minha prática artística é até onde vai esse limite, até onde nossos olhos vêem, qual é o limite do nosso olhar?

Noite noturna¹⁹

A noite é um mundo informe na forma, é a presença de um mundo que se tornou outro continuando a ser o mesmo. Experimentá-la então nos engaja numa certa modulação do olhar, pois, na noite tudo se altera: nossa visão se reduz, nossos marcos espaciais se transformam. Ficamos submersos pela escuridão, no entanto não ficamos completamente cegos.

Minha pesquisa plástica se concentra naquilo que a noite nos deixa ver de sua paisagem, isto é, até onde conseguimos ver uma paisagem noturna? Aqui a noite é compreendida como um dos territórios da *invisão*.

De um lado, temos o dia e o prestígio que lhe é conferido através da luz que nos permite tudo ver e cultivar as idéias claras e distintas. Por outro lado, temos a noite, esse momento em que experimentamos a desapareição dos contornos, o apagamento dos limites. Se invertermos mais uma vez nosso raciocínio, a noite poderia se transformar em um momento privilegiado, onde o olhar liberado do compromisso da luz, libera também as formas de suas identidades singulares.

Para Geneviève Clancy²⁰, a noite é um estado de espessura da luz. Aqui, a noite noturna não é a noite do sono e dos sonhos, mas sim a do despertar de nossos sentidos, de nossas

percepções. Seria como abrir os olhos na sombra, colocando em movimento o olhar-sombra. Noite sem limites que, segundo Didi-Huberman²¹, quando a experimentamos, se transforma no lugar por excelência, no meio do qual estamos absolutamente.

Nesse sentido, cabe a nós observadores, *olhadores*, do dia metamorfoseados em *olhadores* da noite, a restabelecer a ordem das nossas percepções para dar forma às paisagens noturnas. Minha intenção com meus trabalhos é instalar o espectador no meio dessa noite, materializando sucessivamente os instantes de transição, aqueles em que conseguimos ver e aqueles em que aparentemente não vemos mais nada. Ver o pretume da noite não significa nada ver, ao contrário, significa se dar conta do frágil equilíbrio que sustenta nossa percepção de uma paisagem noturna. Paisagem essa que se revela nas nuances da escuridão da noite. Poderíamos dizer que a noite noturna nos conduz do visível ao imaginável, de um visível compartilhado a um visível não-compartilhado, nossa invisão. Experimentar a noite noturna seria, então, responder a um desejo íntimo, intenso de não se deixar cegar.

Conclusão

Assim, perceber uma paisagem é ressentir suas faces escondidas, é conjugar o que vejo com o que não vejo, o que escuto com o que não escuto dando sentido ao que olho. É incluir a *invisão* na visão, o in-visível no visível, não como contrários, mas como desdobramentos possíveis.

Na minha prática-teórica-artística eu me interrogo sobre os limites da imagem face aos limites da nossa percepção visual quando as condições normais de visibilidade se tornam deficientes e que então somos conduzidos a ver de outra forma. Situações onde ver seria se aproximar de um visível que nem sempre é a definição do claro e do distinto, mas de um visível que é a descrição exata do embaçado, do transitório, do indistinto. Como na noite noturna, é preciso modular o olhar, não para retirar o véu que encobre a paisagem, mas para ativar um *olhar-sombra*, para enxergar a noite tal como ela é, escura, indeterminada, imprevisível.

Minha intenção é incitar o espectador a tomar posse do seu olhar, a assumir seu lugar de habitante/ olhador/habitante que para ver, para ver o dia, deve dirigir seus olhos para a noite, para a névoa, para as zonas sombreadas da visão, é olhar noturnamente. O que meus trabalhos questionam é como conceber uma paisagem quando o olhar chega ao seu limite e que, então, somos convidados a explorar um continente cego?

A partir dessa ausência, dessa falta, adentramos em zonas enevoadas e imprevisíveis, entramos nas dobras do dia e da noite, da visão e da *invisão*. Se o nosso mais íntimo desejo é nunca deixar de ver, ver paisagem na minha prática artística seria ocupar a outra margem do rio, seria *ajanelar* o espaço da rotina para olhar, olhar no cotidiano lá onde aparentemente não haveria nada para se ver.

Notas

1. As questões aqui abordadas fazem parte da minha tese de doutorado intitulada *Le paysage: entre Le vu et l'invu, pour une pratique paysagère dans le quotidien*. Tese em Artes Plásticas defendida em setembro de 2007 na Université Paris I – Panthéon Sorbonne.
2. Ibidem.
3. MERLEAU-PONTY, Maurice *O Olho e o Espírito*. Os Pensadores, São Paulo: Abril, 1980.
4. Ibid., p.281.
5. Em francês *la vision mienne* in MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 2005, p.19.
6. SANTOS, Milton. *A natureza do espaço – técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 1999.
7. CORBIN, Alain. *L'homme dans le paysage*. Paris : Les éditions Textuel, 2001.
8. BERQUE, Augustin (org). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel : Editions Champ Vallon, 1994.
9. Aqui faço referência a Leonardo da Vinci (1452-1519) que ao convidar seus alunos a olhar uma mancha no muro aconselha: « Se olhas para um muro coberto de manchas, ou feito de pedras diferentes[...]verás paisagens variadas, montanhas, rios, rochas, árvores planícies [...] como num som de sino onde cada badalada evoca o nome ou o vocábulo que tu imaginas [...] in BRAMLY, Serge, *Biographie de Léonard de Vinci, Carnet II*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattés, 1995, p. 247.
10. CALVINO, ITALO. *Palomar*. Turin: Éditeur Guilio Einaudi, 1983. *Palomar* traduzido do italiano para o francês por Jean-Paul Manganaro. Paris: Éditions Du Seuil, 2003.
11. Ibid,p.14.
12. Remeto o leitor ao texto de Sérgio Cardoso intitulado *O olhar viajante (do etnólogo)* in NOVAES, Adauto (org) *O olhar*. São Paulo; Companhia das Letras, 1999.
13. Ibidem.

14. BACHELARD, Gaston. Poética do espaço. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
15. Tradução aproximativa e provisória do termo em francês *invu*. Ver minha tese de doutorado intitulada *Le paysage: entre Le vu et l'invu, pour une pratique paysagère dans le quotidien*. Tese em Artes Plásticas defendida em setembro de 2007 na Université Paris I – Panthéon Sorbonne.
16. BAVCAR, Eugen. *Le voyeur absolu*. Paris: Seuil, 1992, p.16.
17. O fotógrafo cego Eugen Bvcar faz uma distinção entre o visual e o visível. Para ele, o visual é aquilo que os olhos vêem e o visível aquilo que o espírito vê.
18. CIXOUS, Hélène, DERRIDA, Jacques. *Voiles*. Paris: Editions Galilée, 1998, p.19.
19. Além da noite, meus trabalhos exploram também a neblina, a bruma e o silêncio. Da mesma maneira que desenvolvo a noção de invisão como uma outra vertente da visão, evoco o inaudível como uma outra vertente da audição.
20. CLANCY, Geneviève. *Les cahiers de La nuit*. Paris : L'Harmatan, 2004.
21. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les éditions de Minuit, 1992, p.71.

KARINA DIAS

Doutora em Artes pela Université Paris I - Panthéon Sorbonne, Mestre em Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília, Graduada em Licenciatura- Artes plásticas pela Universidade de Brasília. Trabalha com vídeo e intervenção urbana, expondo no Brasil e no exterior. Atua também como professora universitária. Email: bsbkk@ig.com.br

The web art's work The Omega Myth is based in evolutionary design and its proposal is the generation of an interactive artistic site, a new kind of poetic what the audience taking part of the work as interactor. It also intends to promote the transdisciplinarity, integrating researchers from computer science, biologic sciences & arts on creation of a digital poetic. This paper shows the creative process of this work in progress that involves the development of specific programs for generation of the artwork's environments, integrates poetic artistic & computer science, promoting reflection and generation of new software on the areas of artificial intelligence, evolutionary algorithms & Java 2D.

Keywords: Cyber art, evolutionary design, posthuman.

abstract

Em busca de um mito sincrético total: ciberarte e vida artificial

Edgar Silveira
FRANCO

resumo

O Mito Ômega é um trabalho de web arte inspirado pelo conceito de design evolucionário, a obra promove a transdisciplinaridade integrando pesquisadores da ciência da computação, das ciências biológicas e das artes na criação de uma poética tecnológica. O trabalho envolve a geração de um ambiente digital interativo que se inscreve dentre as investigações de arte & vida artificial em que o público fruidor do trabalho participa também como interator. Este artigo relata o processo criativo desse work in progress que envolve a geração dos ambientes digitais que compõem a obra, incluindo o desenvolvimento de softwares nas áreas de inteligência artificial, redes neurais, algoritmos evolucionários e Java 2D.

Palavras-chave: Ciberarte, design evolucionário, pós-humano.

1. A busca do mito ômega: uma poética ciberartística

Múltiplas criaturas mitológicas povoam o imaginário dos povos e culturas humanas em todas as eras. Alguns desses mitos configuram aquilo que Jung chamou de arquétipo, substrato profundo da cultura humana, que já se inseriu no cerne da espécie sendo transmitido geneticamente, como um manancial cultural inerente a toda humanidade.

Muitos arquétipos estruturam-se na forma de mitos que se assemelham profundamente, mesmo aparecendo em épocas e culturas muito distintas, como é o caso do mito grego da Sereia, a bela, sedutora e mortífera criatura dos mares, híbrido “humanimal”, mixando ao corpo de mulher uma cauda de peixe. Ela tem uma “irmã” muito semelhante na cultura indígena e cabocla brasileira, a chamada Yara ou Mãe D’Água que também hipnotiza os pescadores com sua beleza e leva-os a mergulhar para a morte na água dos rios. Os seres híbridos de animal e homem, ou animal e animal formam grande parte do manancial mítico global, desde o Minotauro de Creta, passando pelo mítico Quetzalcoatl, Deus serpente emplumada da cultura ancestral Asteca, chegando finalmente a mitos modernos como o do Chupacabras e do Pé-grande, seres lendários estudados pela criptozoologia.

Criaturas transgênicas – fruto dos avanços da biogenética - já são uma realidade, e o futuro talvez venha a revelar-nos um mundo de pós-humanos híbridos, tornando também verdade o design de mitos imemoriais. A tecnologia computacional tem também nos proporcionado sistemas antes inimagináveis, introduzindo a possibilidade de geração de ambientes de vida artificial, com redes neurais e algoritmos evolucionários, universos de uma nova “biologia digital”, com regras preestabelecidas que permitem o desenvolvimento independente de mundos digitais, onde criaturas de vida artificial interagem, hibridizando-se, reproduzindo-se e evoluindo.

O *Mito Ômega* é um trabalho de web arte baseado no conceito de *Evolutionary Design*, definido por Christa Sommerer & Laurent Mignonneau em sua obra *Life Species: “Life Species* é baseado na idéia de design evolucionário, o que significa que o artista não cria as criaturas, mas o design dessas criaturas de-

pende da interação dos visitantes em seu processo evolucionário” (SOMMERER, 1997) O projeto tem como objetivo principal a criação de um site onde internautas de todo o mundo são convidados a interagir com um ambiente digital composto por algoritmos evolucionários, primeiro mixando seu metafórico DNA digital, obtido a partir da decodificação de seu nome digitado em um formulário, ao DNA digital de uma criatura mítica previamente gerada em computação, criando assim uma criatura singular, que posteriormente é inserida num ambiente de vida artificial e dentro dele irá se mixar a outras criaturas preexistentes em constante processo de reprodução e evolução.

A evolução das criaturas, baseada em princípios pré-programados de “seleção natural”, acontece independente da intervenção dos internautas/visitantes, mas é modificada a partir do momento em que eles contribuirão com a singularidade de uma nova criatura gerada a partir de seu DNA metafórico. A obra pretende unir, remetendo-nos a Couchot (2003), aquilo que ele chama de interatividade endógena – das entidades virtuais entre si, e exógena – do espectador para com o mundo digital.

A obra ciberartística utiliza-se da interação de uma maneira dinâmica e renovada, pois a chamada interatividade endógena é um atributo único dos sistemas computacionais, possui base numérica. As criaturas do ambiente evolutivo digital tornam-se atores do processo, elas possuem um comportamento específico definido pela programação e trocam mensagens entre si e com os usuários do sistema: o público interator.

O Mito Ômega, design metafórico da criatura síntese de todos os mitos do globo, será a última criatura gerada no ambiente de vida artificial, após um ano de permanência do site on-line. Depois de centenas de gerações – o design desse mito final é algo totalmente imprevisível para os criadores do projeto. O trabalho se insere em um dos novos campos da arte que integra novas tecnologias computacionais, como inteligência artificial, algoritmos genéticos, redes neurais e ambientes de vida artificial, sendo uma proposta transdisciplinar que integra à poética artística a participação efetiva de pesquisadores do campo da ciência da computação – para a geração dos progra-

mas, da arte – para a sua concepção poética e das ciências biológicas – para auxiliar na criação dos parâmetros evolucionários das criaturas virtuais.

2. O processo criativo do trabalho: work in progress

A seleção dos quinze mitos que compõem o nosso projeto foi feita a partir de alguns critérios de relevância. Procuramos bases que produzissem uma amostra representativa da mitologia do planeta. A opção por selecionarmos três criaturas mitológicas de cada continente foi tomada por acreditarmos que uma amostra representativa mínima dos mitos de um continente deveria envolver ao menos três criaturas, é claro que um número maior seria mais interessante, mas também precisávamos adequar a proposta ao tempo e apoio financeiro disponível para o seu desenvolvimento.

Mitos Imemoriais e Mitos Contemporâneos – Algumas culturas tradicionais do passado, com especial destaque para a Helênica e a Egípcia, são detentoras de um manancial mitológico que influenciou de forma marcante toda a cultura ocidental, produzindo alguns mitos que se tornaram arquétipos ao longo das eras. Por sua profunda influência optamos por selecionar dois mitos de cada uma dessas culturas para ressaltar sua representatividade na esfera mitológica global. Além dos mitos imemoriais de culturas ditas civilizadas, também incluímos seres mitológicos de culturas nativas de diversos povos, desde o mito indígena e caboclo da Yara, do folclore brasileiro, até deidades fundamentais de culturas tribais ancestrais da Oceania, como Tama Pua, o Deus porco-homem, e Tanemahuta, Deus das florestas. Finalmente decidimos por incluir alguns mitos mais recentes, frutos de lendas perpetradas no mundo contemporâneo, sendo eles o Pé-grande, mito da América do Norte com cerca de 200 anos passados desde os primeiros relatos sobre sua existência; e o Chupacabras, mito mais recente, com centenas de relatos provindo de países da América Latina a partir da década de 1990. Com a adoção de todos esses critérios, acreditamos ter conseguido selecionar uma amostra representativa e interessante dos mitos planetários.

Gêneros – No estudo exploratório da mitologia global, observamos uma predominância de mitos masculinos, apesar da presença marcante das divindades femininas. Como trabalhamos com três criaturas mitológicas por continente, decidimos incluir um mito de características femininas para cada um deles. É importante ressaltar que algumas divindades míticas possuem características masculinas e femininas apesar da predominância de um dos sexos, como é o caso de Ganesh, divindade hindu que hibridiza características humanas às de um elefante; assim como Babamik, a deusa crocodilo da Oceania, que possui aspectos relacionados ao gênero masculino. Na somatória final, ficamos com dez seres míticos de características predominantemente masculinas e cinco com características predominantemente femininas.

Definidas as criaturas mitológicas que comporiam o projeto, iniciamos o estudo das interfaces e programações para transformar os mitos selecionados e pré-desenhados em entidades virtuais, baseadas em design numérico. Essa fase foi uma das mais complexas de todo o processo e envolveu pelo menos uma centena de testes visando chegar a uma solução viável para a hibridização das criaturas e produção de seus “descendentes virtuais”, baseados no conceito numérico de morfagem (*morph*). Uma das razões por optarmos pelo uso de gráficos em duas dimensões (2D) no projeto foi a intenção de acompanhar até que ponto o traço “autoral” do artista que concebeu as criaturas iniciais permaneceria como uma marca nas criaturas geradas no ambiente evolutivo digital; observar se essa autoralidade do design continuaria vigente nas novas criaturas e por quantas gerações ela duraria. Esse tipo de análise torna-se mais complexa nas criações numéricas em três dimensões, já que para chegar a imagens com uma autoralidade premente em imagens 3D é necessário um bom conhecimento da técnica e também softwares muito evoluídos e dispendiosos, coisa de que não dispúnhamos.

Finalmente a idéia de todo o trabalho incluía sua disponibilização para o público na rede Internet era necessário investigarmos uma linguagem de programação que fosse interessante tanto no aspecto da geração das imagens, como de sua inte-

gração com a linguagem HTML (linguagem da web) e com o banco de dados que suportaria o ambiente gerativo de algoritmos genéticos, em linguagem PHP. A opção mais evidente foi pela linguagem de programação JAVA, utilizada para esse tipo de aplicações com excelentes resultados. Após a decisão tomada, partimos para a busca de informações e bibliografia básica sobre programação em JAVA 2D, pois era necessário conhecermos esses procedimentos antes de optarmos por um método de desenho numérico dos mitos. Como os testes com JAVA 2D foram promissores, pensamos numa possível solução para o processo de morfagem: a criação de diversas partes independentes e fechadas, que chamamos de “shapes”, para comporem o desenho das criaturas. Acreditávamos que esses shapes independentes poderiam manter a integridade das diversas partes que compunham cada criatura, sem comprometer a morfagem entre elas. Além disso, a divisão em shapes poderia permitir-nos um detalhamento ainda maior do desenho, mantendo a autoralidade inicial do design dos mitos.



Figura 1 – Página do website “O Mito Ômega”: www.mitomega.com

A simulação de vida em ambientes evolutivos artificiais baseados em algoritmos evolucionários tem sido usada por diversos campos da ciência, principalmente pela biologia, como o

objetivo de simular a evolução nos sistemas naturais. Richard Dawkins, um dos principais discípulos de Charles Darwin e maior biólogo evolucionista vivo, é também programador. Ele desenvolve softwares que simulam o crescimento, reprodução e evolução das espécies, programando os princípios de seleção artificial em seus mundos artificiais. Dawkins atribui aos seus seres artificiais - todos desenhos numéricos - características regidas por “genes digitais”, que podem ser: dimensões do desenho, cores, espessura dos traços, número de partes compostivas etc. Em seus programas que simulam a reprodução, esses “genes digitais” são passados para as gerações seguintes com possibilidade de mutações adaptativas. O novo design é construído a partir da interpretação do software ao analisar a mensagem desses “genes”. A reprodução se repete incessantemente e a evolução vai se produzindo ao longo das gerações.

O Mito Ômega se diferencia desses experimentos, pois nelas a intenção do biólogo é estritamente científica, ele tenta reforçar sua tese – defendida em livros como *O Relojoeiro Cego: A Teoria da Evolução Contra o Desígnio Divino* (2001) – de que os processos naturais que levaram os organismos a evoluírem ocorrem porque em gerações sucessivas há ligeiras diferenças no desenvolvimento embrionário causado por mutações genéticas. Tais transformações não são um acaso do destino e sim um processo cumulativo de mudanças simples que vão se somando ao longo das gerações. Para Dawkins (2001:21) “Não se trata de coincidência (...) O produto final de uma geração de seleção é o ponto de partida para a próxima geração de seleção”. Já o Mito Ômega é um projeto iminentemente artístico, que lança mão do ferramental da computação evolutiva, mas possui intenções de ordem estética e poética, distanciando-se do discurso lógico e racional da ciência e apoderando-se de alguns de seus princípios e do ferramental tecnocientífico para subvertê-lo, gerar ruído, produzir uma resposta ou nova pergunta artística.

A arte torna-se viva somente quando ela oferece uma estrutura teórica para questionamentos. A ciência oferece essa estrutura teórica também, mas, para mim, “a boa ciência” é por demais restritiva. Eu preferiria fazer perguntas que se endereçassem simultaneamente a múltiplos mundos – dos organismos vivos até a cultura,

a ferrugem e o caos. Somente a arte me dá essa generalidade. (WHITE apud SANTAELLA, 2003, p.26).

Tendo em pauta essas intenções poéticas e estéticas do trabalho, pareceu-nos interessante propor algum princípio evolutivo que subvertesse os padrões naturais e biológicos, que promovesse um aspecto inverso àquele da ordem evolutiva de nossa biosfera. Assim surgiu a idéia de subvertermos a própria aparência inicial de nossas criaturas, baseada na simetria – que por sua vez é um dado importante no processo evolutivo natural, presente nas mais diversas formas de vida terrestre – decidimos então incluir como critério de seleção natural em nosso ambiente virtual a “assimetria”, além de outro critério baseado nas cores RGB, ou seja, quanto mais assimétricas e quanto mais distantes dos valores puros de red, green & blue, mais chance de sobrevivência em nosso espaço digital. Optamos por manter sempre no ambiente de vida artificial quarenta criaturas. O número nos pareceu bom, pois para os internautas não será complicado baixar as imagens das diversas gerações que lhe interessarem. Já que ele poderá conferir por quantas gerações sua criatura, ou o filho de sua criatura sobreviveu no sistema, podendo baixar as imagens das diversas gerações, cada uma delas contará com quarenta seres.

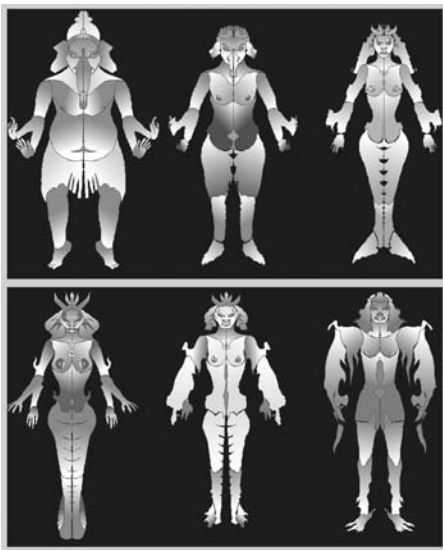


Figura 2 – Exemplos de morfagem das criaturas e criação do descendente (ao centro).

Todo o sistema de vida artificial será retro alimentado pelos internautas, a cada entrada de um novo internauta no site as criaturas são programadas para se reproduzirem mais três vezes, assim, quanto mais visitas, mais gerações irão surgindo no ambiente de vida artificial. Isso significa que a interação se dá em dois níveis, ao selecionar e inserir o DNA digital em uma das quinze criaturas, colocando-a para reproduzir-se imediatamente e também através do “incentivo” à reprodução das demais criaturas do sistema.

Visando a disponibilização do site do projeto on-line, necessitávamos possuir no sistema as primeiras quarenta criaturas. Diante disso, decidimos gerar as outras vinte e cinco criaturas a partir da seleção aleatória de alguns dos mitos iniciais e da produção de seus “filhos”. Ressaltamos novamente que em nosso processo de design evolutivo, o filho gerado por duas criaturas é sempre a média de sua forma e também de suas cores, a partir do cruzamento de dados feito no programa de morfagem.

No momento em que colocam suas criaturas para reproduzirem-se, os internautas podem visualizar o processo de nascimento do descendente, uma animação da morfagem entre as duas criaturas que vai de uma forma à outra para finalmente parar na média entre as duas criaturas. Foram feitos diversos outros testes para avaliarmos a progressão de algumas criaturas durante os processos de morfagem e a evolução das cores ao longo das gerações. Os resultados das múltiplas morfagens são surpreendentes e imprevisíveis. O projeto envolve uma série de experimentos na área de programação e gerenciamento de bancos de dados. Por tratar-se de uma pesquisa exploratória, só através de testes poderíamos saber se seria viável ou não utilizarmos uma determinada linguagem computacional. No início do projeto os bolsistas do Curso de Ciência da Computação da PUC-MG – Poços de Caldas, financiados pelo FIP – Fundo de Incentivo à Pesquisa da PUC-MG, realizaram múltiplas experiências de programação para as diversas funcionalidades envolvidas no trabalho.

Atualmente estamos trabalhando na segunda fase do projeto e ela envolve uma parceria com o doutor em ciência da computação alemão Christian Rengstl da Universidade de Re-

gensburg, ele assumiu toda a parte computacional da obra e concluímos toda a programação em Java das criaturas e do sistema que permite morfá-las. O trabalho de programação relativo à inserção do DNA metafórico nas criaturas e o banco de dados que suportará as múltiplas gerações está sendo desenvolvido gradativamente, pois a literatura sobre JAVA 2D é muito escassa, isso tem demandado um trabalho contínuo baseado em múltiplos testes com os scripts gerados.

O fruto deste trabalho está disponibilizado on-line, em uma versão beta do site - um *work in progress*, de caráter experimental, no endereço <http://www.mitomega.com>, nela já é possível experimentar a morfagem das criaturas. Após a conclusão dessa versão beta, o trabalho passará por uma fase de avaliação on-line, e posteriormente pretendemos realizar novos experimentos evolutivos com as criaturas e desenvolver outras poéticas e aplicações para *O Mito Ômega*. No contexto contemporâneo, em que a arte tem mantido com a tecnologia e a ciência relações enriquecedoras, resultando em uma renovação do imaginário poético. O Mito Ômega é uma poética ciberartística que busca - rememorando palavras de Edmond Couchot (2003) - "substituir as certezas da ciência pelas incertezas da sensibilidade".

Referências

- ASCOTT, Roy. "Quando a Onça se Deita com a Ovelha: a Arte com Mídias Úmidas e a Cultura Pós-biológica", in: *Arte e Vida no Século XXI – Tecnologia, Ciência e Criatividade (Diana Domingues org.)*, São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.273-284.
- BENTLEY, Peter J. *Biologia Digital: Como a Natureza está transformando a Tecnologia e Nossas Vidas*, São Paulo: Berkeley, 2002.
- COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia Na Arte – Da Fotografia à Realidade Virtual*, Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.
- DAWKINS, Richard. *O Relojoeiro Cego – A Teoria da Evolução Contra o Desígnio Divino*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e Vida no Século XXI – Tecnologia, Ciência e Criatividade*, São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- GIANETTI, Claudia. *Estética Digital – Sintopia del arte, la ciencia y la tecnologia*, Barcelona: L' Angelot, 2002.

KURZWEIL, Ray. *The Age of Spiritual Machines – When Computer Exceed Human Intelligence*, New York: Penguin Books, 2000.

MACHADO, Arlindo. *El Paisage Mediático – Sobre El desafío de Las Poéticas Tecnológicas*, Buenos Aires: Livros del Rojas – Universidad Buenos Aires, 2000.

PLAZA, Julio & TAVARES, Mônica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, São Paulo: Hucitec, 1998.

PRADO, Gilberto. *Arte Telemática – dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*, São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Artes do Pós-Humano: Da Cultura das Mídias à Cibercultura*, São Paulo: Paulus, 2003.

SOMMERER, Christa & MIGNONNEAU, Laurent. *“Life Species” - an evolutionary communication and interaction environment at ICC- NTT Museum*, Tokyo - Japan, 1997.

EDGAR SILVEIRA FRANCO

Arquiteto pela UnB, mestre em multimeios pela Unicamp e doutor em artes pela ECA/USP. Autor dos livros *HQ* e *Arquitetura e HQtrônicas*, sua pesquisa de doutorado, *Perspectivas Pós-Humanas nas Ciberartes*, foi premiada no programa *Rumos 2003 do Itaú Cultural SP*. Além disso, é artista multimídia com trabalhos em múltiplos suportes e professor adjunto I da FAV - Faculdade de Artes Visuais da UFG – Universidade Federal de Goiás. Email: oidicius@hotmail.com

Process of creation: body-houses-city drawings'. Conceptual and operational passages, focusing the body and subjectivities, the houseShelterExile and the city.
Keywords: Creation's processes, subjectivity, micropolitics.

abstract

corpoCasasCidade

Lucimar Bello P.
FRANGE

resumo

Processo de criação: desenhos de “corpoCasasCidade”. Percursos conceituais e operacionais, enfocando o corpo e subjetividades; a CasaAbrigoExílio e a Cidade.

Palavras-chave: Processos de criação, subjetividade, micropolíticas.

Desenhos de corpo CasasCidade

*É preciso ter caos dentro de si
para poder dar a luz uma estrela dançarina.*
Nietzsche



- Apresentação do vídeo *SamPer, cartografias cidadianas*, poéticas visuais de uma artista-pesquisadora, mostradas numa exposição (em 2006, após um período de seis anos de trabalho). É uma imersão em inúmeras passagens por processos criativos – caos e luzes de (des)alocamentos no espaço museal, tomado também como espaço para continuidades de pesquisas em artes visuais.
- Considerações evidenciando: os estados de desenhamento; a criação e seus percursos; as micropolíticas imersas nas imagens apropriadas e trabalhadas, transcriadas. Conversas sobre arte contemporânea e “artisticidades” com artistas, filósofos, teóricos e pensadores sobre arte e cultura: Regina Silveira, Robert Smithson, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Peter Pélbart, Luis Orlandi, Suely Rolnik, Juliano Pessanha, Agnaldo Farias, Gilles Lipovetsky.

Abordagens

*Assim como os acontecimentos se efetuam em nós,
e esperam-nos e nos aspiram,
eles nos fazem sinal:
'Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la'.
Gilles Deleuze*

*SamPer, cartografias cidadianas*¹ é um projeto de pesquisa, compreendendo duas exposições-ensaio no MUnA – (Museu Universitário de Arte, Uberlândia, M. G.), em 2006 e 2007. Na primeira, havia agrupamentos que chamo agora, de *ciclosCios*. Na segunda, um vídeo chamado *dos Alpes ao Ilha de Capri*; uma gravação de sons cidadianos, aprisionada em fone de ouvido e um objeto-edifício de acrílico, simulando um edifício em construção nem pronto, nem acabado, nem habitado, mas visto por fotografias como camadas e camadas, agora soterradas. Nas duas exposições-ensaios, exponho as minhas feridas encarnadas, as mesmas que continuam a me habitar, nas bordas, pedindo passagens para encontros comigo e com outras pessoas-em mim – outros de “eus”, pluralidades nas singularidades.

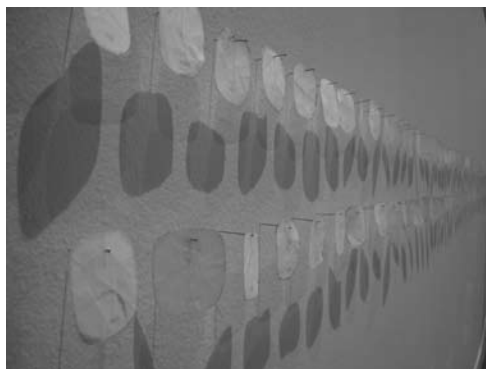
Neste encontro de artistas-pesquisadores, trago idéias centradas na primeira exposição (de 2006), parte de um *totus* em *continuum*, fazendo a opção de mostrar apenas parte de um percurso, levantando dúvidas para que possamos adensar caminhos pesquisantes em poéticas visuais e processos de criação. Uma das fragilidades no ensino de arte, a meu ver, são os abandonos dos processos de criação por parte dos professores, que enfatizam somente os de seus alunos e, muitas vezes não abordam os dos artistas.

SamPer, “Sam” vem de *Sampa*, de Caetano Veloso e “Per”, do bairro das Perdizes, São Paulo. O bairro-cidade se apossa de mim, nele me confundo nele a fundo des fundo me fundo nele des mundo mudo mundo.

cartografias cidadianas, são exercícios das forças e seus

atravessamentos a me obrigar a corpar coisas; restos agrupados e expostos nos espaços da arte, “virando quase-arte”; fluxus de forças ativando outros jogos de forças; imagens pensamentos des(co)locamentos; entrechoques, penetrações, cortes, agregações, encontros, acasos, des-ordens, experimentações; encontros e devires dos estados do corpo lucimares (arres... ares...); velocidades e lentidões citadinas, nem ajuntamentos, nem desenhos, nem pinturas, nem esculturas, nem fotos, nem postais, nem vídeos, mas todos constituintes dos percursos, momentos de concomitâncias, multiplicidades, impermanências.

Após as exposições feitas e pensando nos processos de criação, *ciclosCios* pode ser chamado de **corpoCasasCidade**, pois se constituem de marcas-resíduos, corpos em acontecimentos, agrupamentos múltiplos, inutensílios, futilidades da vida, quase nada de silêncios. *ciclosCios*, são coleções de mínimos diferentes, aleatórios, híbridos; camadas de não-sabidos; ajuntamentos durante dias e noites sem saber para onde nem para que muito menos porque; sempre no meio nem início nem fim; rizoma de platôs. Os componentes “cicliares & ciores” propõem os modos de se mostrar, se “compar” nas suas diferenças mínimas. Compar sendo o inverso do conceito de composição dos modernistas, aliado agora, a corpar – tornar corpoS outroS – corpoS larvareS.



Agrupamentos

Os agrupamentos são condensações porosas, universos in-
A consistência de um edifício não é unicamente de ordem
material,
ela envolve dimensões maquínicas e universos incorporais
que lhe conferem sua autoconsistência subjetiva.

Felix Guattari

corporais, dimensões maquínicas, inconsistências de corpo, de casas, de cidade:

- *corpunculus*, adesivos hormonais usados, selos guardiões de estados do corpo ali depositados *via cruxis, grand finale*, mas “numa certa corda bamba”. Converso com “Cristo Morto”, de Andrea Mantegna, mortevida em vivências...

- *levespesosmemórias*, marcas-pegadas-diárias em papéis brancos, pequenas presenças de corpo ausente, vivo, pulsante, larvar. Lembro de Duchamp, On Kawa-
ra, Roman Opalka...

- *manuscriptus*, anotações de aulas de 1984 guardadas por 20 anos. Em 2004 rasgadas, jogadas no lixo, mas imediatamente recolhidas e transformadas em monotípias fazendo dialogar, corpos-escrituras de 1984, com corpos-impresos de 2004. Mãos se afirmam, corpos escapam, tempos se esgarçam, elos se multiplicam, contaminações se adensam. Marcel Broothaers me habita...

- **cartasCorpus** partem de gabaritos-réguas-mapas de Minas Gerais, São Paulo, Brasil, América do Sul – lugares de conivências. Linhas coloridas (de bordar), são neles enroladas até arrebentarem e se constituírem como formas outras, Escrevo Desenhos Cartas para artistas e amigos, nem entregues nem lidas, cartas em estados não-leituráveis. Escrevo para Bispo do Rosário, Jorge Macchi, Torres Garcia, Anna Bela Geiger, Leonilson, Sophie Calle, Matta Clark, Tinguely, bordadeiras brasileiras...



• **dos Alpes ao Ilha de Capri**, feitas todos os dias, de 2002 a 2004, sempre do 11º andar do Edifício *Alpes* nas Perdizes (SP), fotos da construção do “vizinho” Edifício *Ilha de Capri*. Em 2007, converso com as oitocentas imagens, as olho e elas me olham, *Capri* me olha nos *Alpes*, dos *Alpes* olho e colho Capri. Crio postais e uma trilogia de vídeos: *dos Alpes ao Ilha de Capri*, *fotosPictóricas*; *fotos-Desenhantes*; *fotosEscultóricas*. Converso com Gerhard Richter, Sam Hsieh, Steve Mcqueen, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cornélia Parker, Michael Wesely, Richard Long. Os vídeos e postais, assim como as questões que eles levantam, ficarão para outro encontro de pesquisa.

*O que vemos só vale
– só vive –
em nossos olhos pelo que nos olha.*
Georges Didi-Huberman

Temas para conversas no Grupo de Trabalho “Poéticas Visuais e Processos de Criação”

- conexões entre poética, poíesis e processos de criação,

- mbricamentos entre o desenho na arte contemporânea; entre filosofia e micropolíticas,

- *SamPer*, um percurso singular em percursos coletivos,

- do atelier, campo de singularidades à exposição e seus modos de ativar as sensações nos “perceptores”²

- singularidades plurais,
- a produção dos artistas citados e as relações com a pesquisa,

- as escolhas do “corpo”, da “casa”, da “cidade”, ima-



gens e formas que se tornam forças de criação e campo de ativação de micropolíticas.

• contaminações entre os pesquisadores presentes, impulsionando questões, dúvidas, inquietudes, (des)acertos para buscas outras...



Notas

1. Trata-se de pesquisa de pós-doutoramento, em realização, no Núcleo de Estudos sobre a Subjetividade, na PUC/SP, com interlocução com a Profa. Dra. Suely Rolnik.
2. Perceptores é nome dado por Rubens Mano, aos participantes, uma vez que percebem e neste espaço, se efetivam pensamentos e ações.

Referências

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira, texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____ e PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

NAZARIO, Luiz e FRANÇA, Patrícia (org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006.

Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o

sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006 (Catálogo de Exposição. Curadoria de Suely Rolnik).

Revista Urbânia 3. São Paulo: ed. Pressa, 2008.

LUCIMAR BELLO P. FRANGE

Pesquisadora voluntária no Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC/SP e no Centro de Estudos Sociossemióticos, PUC/SP. <www.lucimarbello.com.br> Email: lucimarbello@terra.com.br

The goal of this paper presents the main characteristics of the computer esthetics, art and robotics and right away describes some artistic works developed in the Laboratory of research in art and virtual reality of the University of Brasilia, supported by the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq).

Keywords: Computer art, art and robotics, post-human.

abstract

Arte computacional e robótica

Suzete
VENTURELLI

Mario
MACIEL

resumo

O texto apresenta primeiramente as principais características da arte computacional e robótica e em seguida descreve alguns trabalhos artísticos desenvolvidos no Laboratório de pesquisa em arte e realidade virtual da Universidade de Brasília, que contou com apoio do Conselho Nacional de Tecnológico e Desenvolvimento Científico (CNPq).

Palavras-chave: Arte computacional, arte e robótica, pós-humano.

Introdução

Na relação entre arte e robótica, nos nossos trabalhos, buscamos adotar conceitos considerados subjetivos no contexto tecnocientífico para classificar ou detectar certas situações tais como, siga em frente “alguns metros”. O que queremos dizer é que aplicamos na criação de um algoritmo artístico conceitos que envolvem certa imprecisão. Na área da ciência, as primeiras noções da lógica dos conceitos “vagos” foi desenvolvida pelo lógico polonês Jan Lukasiewicz, em 1920, que introduziu conjuntos com graus de pertinência sendo 0, $\frac{1}{2}$ e 1 e, mais tarde, expandiu para um número infinito de valores entre 0 e 1.

Em resumo, na teoria da matemática clássica, os conjuntos são denominados “crisp” e um dado elemento do universo em discurso, o domínio, pertence ou não pertence ao referido conjunto. Na teoria dos conjuntos “fuzzy” existe um grau de pertinência de cada elemento a um determinado conjunto. Fuzzy é um adjetivo, cujo conceito passa sempre pelo vago, o acaso, o indistinto e o incerto (ALMEIDA e EVSUKOFF, 2003, 169).

Outro conceito importante no nosso trabalho é o de serendipity, ou serendipite em português, que significa a descoberta, de forma accidental, de algo que tenha ou desperte para algo diferente do que foi anteriormente planejado. Pode ainda significar a descoberta, também accidental, de alguma coisa que seja agradável, artística etc. Ao sermos um pouco flexíveis na busca do significado do termo computacional, que deriva de computação, é necessário voltar no tempo, quando a habilidade de fazer objetos, de somar e de subtrair foi desenvolvida pelas pessoas. Esse termo¹ quer dizer atualmente, o procedimento de calcular determinando algo por métodos matemáticos ou lógicos.

O interesse, por exemplo, pela relação entre arte e matemática, por sua vez, como atividade integrada é muito antigo e surge em diferentes sociedades simultaneamente ou em períodos diferentes. Por exemplo, essa integração torna-se evidente em objetos, ferramentas e estruturas cujas inovações técnicas na maioria das vezes coincidem com mudanças que ocorrem em paralelo no contexto estético.

Um bom exemplo são os sistemas astrológicos e de calen-

dários, que foram elaborados através de muitas culturas, combinaram dados empíricos observados com narrativas mitológicas ricamente expressivas como uma maneira de interpretar e disseminar e ao mesmo tempo conservar os dados obtidos a partir de observações feitas diretas da natureza (GREENBERG, 2007: 3).

As tecelagens, tecidos, gravuras, mandalas, desenhos, objetos e ferramentas de culturas ao redor do mundo sempre empregaram um ou outro padrão algorítmico complexo baseado sobre princípios matemáticos, entretanto a maioria freqüentemente não foi desenvolvida por matemáticos. Antes, estes desenvolvimentos parecem refletir um impulso humano universal de combinar noções qualitativas estéticas com sistemas analíticos para estruturar dados visuais e formais.

Muito além da imaginação, com o desenvolvimento tecnológico, na era atual, imagens computacionais, de cyborgs, de andróides e de robôs passaram a interessar os artistas abrindo espaço para a origem da estética pós-humana, termo adotado por autores como a teórica Lúcia Santaella. O termo pós-humano aparece notadamente nos campos da ciência-ficção e da estética computacional e está estritamente relacionado com a utilização das tecnologias contemporâneas e com a biotecnologia.

Uma importante indagação que nossas pesquisas avaliam é saber qual é o papel da arte nessa nova fase, onde o futuro do ser humano, psicológico, biológico, cultural, mental, espiritual, social e artístico é também condicionado pelas pesquisas tecnológicas?

Na procura de algumas respostas, desde o século 20, verificamos que se propagaram exposições, festivais e prêmios incentivando ou buscando apresentar as propostas de apoio ou de crítica dos artistas sobre o assunto. Historicamente, nos anos 1960 surgem as primeiras máquinas robóticas propostas por artistas, a partir da arte cinética que contribuiu para trazer novamente a máquina para o centro do debate artístico.

De certa maneira, as pesquisas em robótica estão pretendendo fazer com que as máquinas se humanizem, isto é, que se perceba que máquinas e humanos podem coexistir.

Arte e robótica: bots²

A arte computacional e sua estética não tratam somente dos aspectos imagéticos, mas também visam à criação transdisciplinar envolvendo campos do conhecimento que envolve a engenharia maquina e biológica, como as propostas em arte e robótica.

Por exemplo, na construção da vida artificial, entendemos que repassamos características humanas, dentre elas a necessidade de aumentar nossas capacidades sensoriais e perceptivas da realidade. Entretanto, na vida artificial, algo diferente acontece. Não sabemos se o termo subjetividade artificial seria correto para designar uma característica dos seres virtuais, mas podemos dizer que assistimos ao surgimento de um novo tipo de percepção em relação às máquinas computacionais, que é a percepção do real ou do virtual por um ser artificial.

A partir do momento em que seres artificiais possuem sensores ou são constituídos de redes neurais e atuadores que permitem a sua expressão, eles preenchem as condições para acenderem ao estatuto de seres vivos. É nesse momento, que a relação do criador com sua obra muda completamente, ou seja, a relação é de igual para igual.

Alguns artistas viram nessas invenções possibilidades delas serem adequadas a propósitos artísticos e passaram a trabalhar com a idéia da criação de seres virtuais, que trazem certa autonomia em relação ao real. Entramos assim num segundo nível de interação com o objeto, que não depende somente da interação com o real para existir, ou seja, é um objeto de alto nível de complexidade que estabelece interatividade entre elementos da vida artificial e da Inteligência Artificial. Essa pesquisa se insere no que estamos denominando de roboarte, que compreende a robótica, enquanto cruzamentos entre telemática, biotecnologia e nanotecnologia informam o processo de trabalho de artistas, designers e arquitetos (ASCOTT, 2003, p.273).

Uma análise não muito profunda das conjunturas da sociedade brasileira, ou mesmo mundial, mostra uma instabilidade em vários fatores em relação às várias classes sociais que não

pode ser ignorado. As desigualdades vão do âmbito econômico ao cultural e educacional, todas relacionadas umas às outras. No âmbito educacional verifica-se uma discrepância bem grande. Ao compararmos as regiões sudeste e nordeste, por exemplo, já se verifica que as taxas de evasão e os desempenhos dos alunos são bem diferentes. Pode-se observar ainda que a quantidade de pessoas seja tão menor quanto maior o nível educacional. Somente uma pequena parcela da população entra em uma faculdade ou universidade, e um grupo ainda menor se forma ou faz algum curso de pós-graduação.

Nesse projeto pretende-se por em um mesmo espaço dois pontos máximos dessa desigualdade, fazendo o contraponto entre tecnologia e nível educacional baixo. A tecnologia será representada por dois robôs, em que um será guiado por um espectador e o outro o seguirá. O nível educacional baixo terá como ponto principal placas e anúncios com erros encontradas em estradas e ruas pelo Brasil.

Para a construção do robô está sendo utilizada a plataforma LEGO® Mindstorms 9797® NXT, que consiste de um bloco lógico programável, NXT, de sensores de luz, de som, de toque e ultra-sônico, três servos motores com encoder acoplados, uma bateria recarregável, além de peças técnicas diversas de LEGO®, kit este distribuído pela EDACOM®.

O bloco programável é composto por um processador 32-bit ARM7 microcontroller @ 48MHz com um co-processador 8-bit AVR microcontroller @ 4MHz. Ele possui 4 portas de entrada e 3 de saída, além de um display, LCD, de 100x64 pixel e um altofalante. Há duas vias de comunicação com o bloco programável: USB 2.0 e bluetooth. O sensor ultra-sônico é composto por um emissor e um receptor de ondas sonoras, medindo o tempo necessário para que o som emitido vá até o obstáculo e volte, dando uma medida da distância até o objeto. Como a propagação do som no ar se dá a uma velocidade constante para os parâmetros utilizados, tem-se que a distância do objeto será metade da distância percorrida pelo som, ida e volta, donde se obtém a distância do robô ao objeto.

Segundo testes realizados na área da robótica o posicionamento ótimo do sensor ultra-sônico é aquele em que o sensor

fica horizontalmente alinhado com o solo. Outro fator importante no uso desse sensor é que entre cada medição devesse ter um intervalo para que os ecos de uma medição não interferissem em outras; esse tempo pode variar para cada sensor, mas pode-se obter um valor de segurança, que, segundo usuários, um valor igual ou superior a 75 milissegundos já é suficiente. A programação do robô será feita com a linguagem NXC, linguagem desenvolvida por John Hansen, parecida com C, desenvolvida sobre o compilador da linguagem NBC. No LEGO® NXT a linguagem NXC funciona sobre o interpretador de bytecodes padrão do LEGO®.

Para a detecção da localização dos robôs está sendo utilizada uma plataforma eletrônica de código aberto, a Arduino, desenvolvida para artistas, designers, aprendizado e interessados em criar objetos ou ambientes interativos. Essa plataforma tem várias portas de entradas e saída, controladas por um microcontrolador, para as placas USB ou serial, o microcontrolador ATMEGA8, e para placas bluetooth, o microcontrolador ATMEGA168. Com isso, a plataforma torna possível o sensoriamento do ambiente dando, posteriormente, uma resposta a cada evento do meio. No projeto está sendo testada uma placa Arduino BT, comunicação via bluetooth, enquanto a Arduino também será utilizada para o sensoriamento da posição dos robôs, e para cada posição a Arduino decidirá sobre uma determinada imagem que deverá ser exibida. A programação da placa Arduino se dá com uma linguagem baseada em C/C++, que suporta as construções comuns de C e algumas funções de C++. Essa linguagem é compilada para a biblioteca AVRlibc que permite o uso de qualquer de suas funções.

Assim, esse projeto inicialmente, realizou o estudo e exploração do kit LEGO Mindstorms, bem como das ferramentas de programação para esse kit. Uma etapa posterior a esse estudo foi a construção dos primeiros modelos dos robôs. Uma primeira proposta foi a possibilidade de os robôs serem movimentados por patas. Essa tentativa inicial não teve sucesso, principalmente, devido a fragilidade dos robôs construídos com essa característica na plataforma LEGO, além da dificuldade de controle de movimentos. Com isso, decidiu-se por não mais usar

robôs com patas, mas com rodas.

Outra alteração definida foi a de que o robô deveria, ao invés de ficar sempre andando aleatoriamente pelo espaço, ser controlado por um espectador humano, primando pela interação. Esse robô, assim, uma fonte de luz a laser apontado para uma trilha pelo espectador.

Quando não houver nenhum controle externo presente o robô deverá então continuar seguindo esse último modelo de trilha. Destacamos que nesse caso ocorre a implementação de algoritmo de inteligência artificial. Para o robô que segue luz, optou-se por um robô de tração diferencial, com dois sensores de luz posicionados à sua frente de modo a captar o foco de luz que deverá ser focado no chão a frente dos sensores. Iniciaram-se nesse ponto os estudos na plataforma Arduino, na plataforma de reconhecimento do posicionamento dos robôs.

Além da plataforma Arduino, estamos utilizando neste projeto o software Processing³, que é baseado na linguagem Java e permite a criação de imagens interativas, instalações artísticas e também alguns algoritmos completos com o sistema Arduino de robótica. Processing é uma aplicação Java, que possibilita escrever programas como applets executados em browser de forma mais simplificada. Os programas desenvolvidos nele são denominados de sketches. Quando escrevemos `line(10,10,90,90)` no Processing, queremos dizer que a linha será desenhada a partir do pixel 10 em x e 10 em y até o pixel 90 x e 90 y. Como toda linguagem de programação utiliza um sistema de coordenadas cartesianas x e y para a criação de imagens. A linguagem também simula a coordenada do eixo z, que corresponde às imagens tridimensionais, ou 3D.

Existem basicamente dois modos de programação a denominada procedural e a orientada a objeto. São dois caminhos que se pode escolher, o primeiro usa funções, ou sub-rotinas, também denominadas de blocos de programação, que podem ser reutilizados, quando você precisar. O segundo usa o conceito de programação orientada a objetos (OOP), que tem a ambição de se aproximar, de modo abstrato, de modelos baseados no mundo real. Neste caso, o código é dividido em pequenos e independentes blocos de códigos chamados objetos. Pode-se

também escrever programas usando os dois caminhos de modo híbrido. Um dos primeiros conceitos da programação é o de função. As funções ajudam a organizar o programa em blocos, que podem ser chamados quantas vezes for necessário dentro do programa. A estrutura, outro aspecto importante, pode ser entendida como a sintaxe que usamos para escrever uma linha de um código. Na programação procedural, são utilizados blocos de códigos, denominados de funções que podem ser chamados quando necessário.

Na programação orientada a objetos (OOP), a sintaxe é mais abstrata e metaforicamente se compara à criação de um jardim virtual, onde se criam classes, que são códigos de estruturas armazenadas separadamente. As classes poderiam ser vistas como as plantas, a grama, a água, as flores de um jardim virtual.

Os quatro conceitos básicos e fundamentais de toda linguagem de programação são: os métodos; as variáveis; as voltas (loops) e as bifurcações. Esses conceitos quando encaixados uns nos outros possibilitam a criação de programas mais complexos.

O método é uma palavra escolhida pelos desenvolvedores de uma linguagem de programação, que chama instruções específicas para realizar certa tarefa. São como palavras mágicas, pois toda vez que o processador do computador encontra o método no programa ele sabe o que fazer. Por exemplo, quando digitamos `line (10, 10, 250, 190)`; estamos chamando o método `line`, que pré-existe como elemento da sintaxe da programação. Além de usar os existentes, podemos criar os seus próprios em qualquer linguagem que escolha trabalhar.

Em resumo, no Processing, assim como, em linguagens mais completas e complexas como Java, Python ou C, existem termos pré-determinados, como os métodos aqui descritos, que foram criados pelos desenvolvedores de linguagens de programação.

Uma variável é um dado que contém uma informação, ou seja, uma variável contém um valor qualquer, exemplo: 5, 13, "OLá Mundo", 3.145 etc. A variável é identificada por um nome sem espaço exemplo: `x`, `y`, `primeiroPrograma`. Toda vez que es-

tivermos usando uma variável estaremos aplicando o seu valor interno pré-determinado por nós ou pelo desenvolvedor de linguagem de programação. É importante destacar que todo momento usamos variáveis através dos programas que as utilizamos, sem saber. A posição da janela de um browser qualquer, por exemplo, é definida por uma variável, que contém todas as possíveis posições para serem mostradas na tela do monitor, além disso, contém outros dados como os caracteres de texto etc. O terceiro conceito que citaremos é o de loop. Volta é uma lista de instruções que pode ficar se repetindo até que uma condição a mande parar. Este conceito facilita a construção de programas. O conceito de bifurcação está relacionado com a idéia da lógica binária, onde um programa pode mudar de comportamento dependendo de eventos externos. Um bom exemplo são as imagens interativas. Exemplo: se estivermos numa estrada dirigindo e ela não estiver congestionada, continue. Se perceber uma faixa de pedestre então pare. Ou seja, ficaremos dirigindo enquanto a condição for verdadeira.

Sistema interativo tangível (SiTang)

Esta pesquisa se integra às pesquisas desenvolvidas no Laboratório de pesquisa em arte e realidade virtual e envolve vida artificial e está relacionada com a evolução da tecnologia computacional e com a área da mecatrônica, na medida em que máquinas foram desenvolvidas para programas inteligentes com capacidades antes caracterizadas como sendo exclusivamente do ser humano.

Nesse sentido, o objetivo desse trabalho é estudar a relação da arte e da robótica, destacando principalmente as possibilidades de criação de vida artificial e interatividade em sistemas tangíveis. Ou seja, pretende-se criar uma instalação com um Sistema Interativo Tangível portátil utilizando dispositivos não convencionais de interação, que proporcionará a partir de um toque externo, o surgimento de vidas artificiais. A instalação será elaborada para ser colocada nas ruas e será composta por camadas de borrachas sensíveis ao toque. Como num jogo, o dispositivo quando pressionado iniciará um software de autô-

matos celulares com leds, colados ao tapete de borracha sobre um muro ou parede de um edifício, como um tipo de grafite em constante modificação. A instalação é um convite para interações sociais urbanas, onde até a arquitetura participa do processo gerativo das imagens.

A introdução da vida artificial na criação artística repousa sobre a questão da interatividade, que é tradicionalmente concebida como a relação de um humano com uma máquina reativa, um diálogo com um sistema que é privado de consciência, mesmo se ele for inteligente.

Notas

1. Segundo o www.dictionary.com, computacional significa "The procedure of calculating: determining something by mathematical or logical methods".
2. Trabalho realizado com a participação dos bolsistas de Iniciação Científica do CNPq Breno Rocha, Gabriel Codo e Samuel Castro.
3. <http://www.processing.org>.

Referências

- ALMEIDA, Paulo Eduardo Maciel e EVSUKOFF, Alexandre Gonçalves. Sistemas Fuzzy. IN: REZENDE, Solange Oliveira (Org.). Sistemas inteligentes: fundamentos e aplicações, São Paulo: Editora Manole, 2003.
- COSTA, Mario. O Sublime Tecnológico. São Paulo: Experimento, 1995.
- COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- _____ e HILLARIE, Norbert. L'Art Numérique: comment la technologie vient au monde de l'art. Paris: Flammarion, 2003.
- BENTES, Ivana (org.). Corpos virtuais. Rio de Janeiro: Centro Cultural Tellemar, 2005.
- DENNETT, Daniel. Consciousness Explained. Penguin, 1991.
- GREENBERG, Ira. PROCESSING : CREATIVE CODING AND COMPUTACIONAL ART. NEW YORK , SPRINGER-VERLAG, 2007.
- MARUSEK, David . We were out of our minds with joy. Revista Science Fiction Isaac Asimov, 1995. Site oficial da revista <http://www.asimovs.com/>.
- PINKER, Steven. Tábula rasa: negação contemporânea da natureza humana. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RÖSSLER, Otto. E. Endophysics. In Real Brains, Artificial Minds. Ed. by J. L.

Casti and A. Karlqvist. Nova Iorque. North-Holland. 1987.

SALZANO, Francisco M. Biologia, cultura e evolução. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 1993.

SVOZIL, Karl. <http://www.lampsacus.com/documents/SVOZILCOMPUTATIONALUNIVERSES.pdf>. 2005. acessado em dezembro de 2007.

VENTURELLI, Suzete. Arte: espaço_tempo_imagem. Brasília: Edunb, 2004.

WEIBEL, Peter. El Mundo como Interfaz. El paseante: la revolucion digital y sus dilemas. Ediciones Siruela, n.27-28, p.110-121, Madrid. 1998.

WEIBEL, Peter. El mundo como interfaz: 2000. Disponível em <<http://www.elementos.buap.mx/num40/pdf/23.pdf>>. Acesso em janeiro de 2008

MARIO MACIEL

Arquiteto pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor e pesquisador da Secretaria de Educação do Distrito Federal e doutorando em Arte pela Universidade de Brasília. Mestre em Arte, Departamento de Artes Visuais, IdA, UnB. Participu dos seguintes eventos: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas em Brasília, Encontro Internacional de Arte e Tecnologia da UnB em Brasília; Encontro internacional do CAIIA Star em Fortaleza; Exposição de Mídia Arte em Cuba; Emoção Art.Ficial 2.0: convergências tecnológicas Itaú Cultural. Criação da programação visual do catálogo da exposição Humano-pós-Humano, Centro Cultural Banco do Brasil, entre outros. Email: marel@marel.pro.br - www.marel.pro.br

SUZETE VENTURELLI

Doutorado em Artes e Ciências da Arte, Universidade Sorbonne Paris I, SORBONNE, França. Professora, artista, pesquisadora da Universidade de Brasília – UNB, Departamento de Artes Visuais e CNPq. Recebeu os seguintes prêmios: MAD03NET - categoria digital – Publicou o livro Arte: espaço_tempo_imagem pela EdunB em 2004. Prêmio Destaque para o trabalho Hubbub, concedido pelos Artistas Visuales Asociados de Madrid, (AVAM) e Telefônica; Indicação do trabalho Kennetic World para o IX Prêmio Internacional de multimídia, China-Beijing; Indicação do trabalho artístico Silépticos Corpos para o Prêmio Cultural Sérgio Motta, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Menção Honrosa para o trabalho Laboratório de Imagem e Som concedido pelo Prêmio Moebius de Multimídia. Edital Universal CNPq.Email: suzetev@unb.br - www.suzeteventurelli.ida.unb.br

This paper tries to demonstrate my experiences in the creation of an edition of printed infographs. Starting with my research on printmaking and how digital technologies can contribute with the production of printed art, I developed a print edition based on the idea of syncretism in afro-brazilian religious manifestations. The idea of syncretism as a blending of two different positions also exists in digital printmaking, considering the process of translation and adaptation of the models of traditional printmaking to digital media. From this process I set new concepts for printed infograph and its distinctions and similarities with old printmaking. Maybe the main difference is the dematerialization and numberization of the matrix, wich now is free from a phisical suport and turn into digits. The image's digitalization is what makes it possible to circulate through various supports generated by print interfaces. With the religious image as creative basis and the many possibilities offered by the variety of print interfaces I test the possibilities of appreciation an circulation of the prints developed in this process.

Keywords: Print, infograph, interface.

abstract

Sincretismo digital: considerações sobre a construção de uma série de infografias impressas

Leopoldo
TAUFFENBACH

resumo

O presente artigo intenta demonstrar minhas experiências na criação de uma série de infografias impressas. Partindo de meus estudos sobre gravura e como as tecnologias digitais podem contribuir para a produção de arte impressa, desenvolvi uma série de estampas baseadas no conceito de sincretismo presente em manifestações religiosas afro-brasileiras. A idéia de sincretismo, como amálgama de duas posições diferentes, também existe na geração de estampas digitais, considerando-se o processo de tradução e adaptação dos paradigmas da estampa para o meio digital. Deste processo de tradução e adaptação, estabeleço os novos conceitos para a infografia impressa e suas diferenças e semelhanças em relação aos antigos modos de produção de estampas. Talvez a diferença mais evidente seja a desmaterialização e numerização da matriz, agora liberta de um suporte físico e transformada em dígitos. Esta digitalização da imagem é que torna possível a sua circulação por diversos suportes gerados com o auxílio de interfaces impressoras. Tomando a imagem religiosa como base criativa e as diversas possibilidades proporcionadas pela variedade de interfaces impressoras, testo as possibilidades de apreciação e circulação das estampas desenvolvidas neste processo.

Palavras-chave: Estampa, infografia, interface.

A imagem sempre serviu como um poderoso elemento de disseminação de filosofias religiosas e místicas. Uma vez que estes sistemas de crenças tratam de um universo invisível aos olhos humanos, a imagem serve como uma janela onde é possível desfrutar visualmente deste mundo. Muitas vezes partindo de elementos naturais, o Homem os simbolizava, criando a ponte visual necessária à plena comunicação entre homens e os habitantes das esferas etéreas. Foi pela imagem do peixe que os primeiros cristãos passaram a identificar-se e disseminar suas idéias. Quando entramos na era cristã simbolizada pela cruz, já existiam reinos inteiros movidos por este símbolo.

Muitas destas imagens sofreram pouca ou nenhuma alteração desde seu estabelecimento. Muito pela ameaça de que qualquer alteração pudesse desvirtuar o sentido representado ou até mesmo gerar interpretações contrárias e, portanto, heréticas.

Nas culturas cristãs, arte e religião já foram indissociáveis. Com o passar do tempo, a arte, de posse de sua autonomia como atividade inerente à natureza humana, pôde se libertar dos grilhões da Igreja e seguir seu próprio caminho, até prestando serviços à religião, mas sem estar a serviço dela. Tomemos como exemplo os incunábulo produzidos na aurora das artes gráficas. A gravura talvez tenha sido o maior aliado das religiões na propagação de suas ideologias.

Em sua aceção, sincretismo é um amálgama de duas ou mais posições ou filosofias distintas. É o resultado de uma operação quase matemática onde elementos diferentes se mesclam para criar algo novo e harmonioso. No contexto religioso afro-brasileiro, utiliza-se o termo ao falar das entidades e ritos católicos incorporados aos cultos vindos dos então escravos africanos. É comum a menção à Umbanda que, por si só, é uma doutrina sincrética, que incorpora rituais católicos, africanos, indígenas e, mais recentemente, espíritas, que acabaram por originar a chamada Umbanda Branca.

Quando passei a refletir sobre estes conceitos, observei que o sincretismo ia além da doutrina, contaminando também as imagens, vestuário, comportamento e rituais. E creio que é exatamente este movimento que torna a filosofia umbandista tão atraente, viva e pulsante: a capacidade de incorporar novos

elementos à sua filosofia, mantendo-a sempre em movimento. Curioso notar que, salvo alguns dogmas, dificilmente encontraremos rituais idênticos em diferentes terreiros. Mesmo os santos são sincretizados diferentemente em distintas regiões do Brasil.

Aproveitando a liberdade trazida pela idéia de sincretismo, criei uma série de estampas, esperando revisitar as imagens católicas presentes na cultura umbandista, novamente sincretizando-as, mas a partir de sua iconografia clássica e minha poética pessoal.

Uma pessoa com o olhar atento verá que o mito da caverna de Platão nunca foi tão ilustrativo quando tratamos das idiosincrasias do computador e o universo digital. A analogia das sombras projetadas no fundo da caverna serve perfeitamente às interfaces computacionais, assim como o exterior da caverna ao interior da máquina. Mas se no mito da caverna temos o personagem que, inconformado, sai em busca da verdadeira natureza do mundo, o mesmo não ocorre na relação do homem com o computador. Isso porque além das estruturas plásticas e metálicas encontraremos um centro completamente imaterial, impossível de ser experimentado diretamente pelos sentidos. É como o universo do divino, invisível aos homens, mas que pode ser experimentado por meios indiretos, como graças ou milagres – ou, neste caso, interfaces.

Minha pesquisa investiga como os paradigmas que definem a estampa tradicional se transformam quando confrontados com os recursos oferecidos pelas tecnologias digitais. Todo o processo se resume a um movimento sincrético para alcançar o resultado da investigação. É necessário rever cada conceito individualmente para depois confrontá-los e chegar a uma definição. É esta definição - sincrética – que acredito que norteará a produção de estampas com a utilização de tecnologias digitais, bem como sua própria concepção e estética.

Os conceitos básicos que permeiam a estampa são transformados quando transportados para o digital. Matriz, provas e impressão recebem novos atributos e funções, em alguns casos distanciando-se largamente de suas concepções originais. Tradução intersemiótica de um meio a outro, tentando preservar seus atributos essenciais, sem que isso desvirtue a sua natureza, mas mantendo o canal aberto às novas possibilidades e paradigmas

gerados pelo processo de tradução.

De acordo com as convenções tradicionais, a estampa baseia-se em um sistema de transferência de imagens de uma imagem-matriz e suas múltiplas reproduções. Esta matriz é gerada pela gravação de uma imagem em um suporte, pela interferência física do gravador. Já a imagem digital é originada por um código numérico, e só pode ser visualizada com a utilização de softwares e interfaces adequadas. Sem estes mecanismos, a imagem não existe para o expectador, somente uma longa seqüência de números. Se nos modelos tradicionais de matrizes gráficas a imagem pode ser observada diretamente, a matriz infográfica sempre utilizará recursos que sirvam como tradutores de um modelo que se mantém alheio à linguagem visual.

Se em sua essência, a matriz infográfica é na verdade uma composição de pulsos eletromagnéticos – como qualquer outro tipo de informação em um computador – sua visualização se dá de três maneiras diferentes, ainda representando a mesma coisa. Ela pode ser visualizada por código ASCII, código hexadecimal e, finalmente, o código binário. O código ASCII é uma visualização do código matriz por meio de caracteres que compõe o teclado ocidental. ASCII quer dizer American Standart Code for Information Interchange. O código hexadecimal é um código de agrupamento de informação universal, compreendido por todos os componentes eletrônicos. Enquanto o ASCII se utiliza de todos os caracteres do teclado para representar agrupamentos de bits, o hexadecimal de utiliza dos algarismos de 0 a 9 e das letras A a F. Cada elemento corresponde a um agrupamento de quatro bits. Ao final, o código binário é a representação, em bits, do arquivo. Um bit é a menor unidade de informação de um computador e só pode ser representado por um 0 ou 1. Não importa a qualidade de uma imagem gerada em um computador, sua matriz será sempre desta natureza numérica, observável destas três maneiras anteriormente apresentadas.

Este novo modelo de matriz se conserva sempre em estado de potência no computador. Não possui uma localização física exata. Ela é virtual, e não atual. Vale notar que a idéia de virtual também pode ser aplicada aos modos tradicionais de estampa. A imagem impressa existe, virtualmente, tanto nos sulcos de uma placa de cobre gravada como no código numérico da info-

grafia. Na calcogravura a imagem se atualiza no papel quando é impressa. Na infografia a atualização se dá de diversas maneiras e diferentes momentos, não só quando a imagem é impressa, mas a cada interface a que se submete, a cada comando do mouse ou do teclado, a cada visualização.

No contexto apresentado aqui, a impressão da infografia representa o resultado final de um processo. As convenções gráficas determinam nomes e numerações específicas para cada impressão ou prova da imagem matriz. As diversas nomeações que as provas recebem representam uma etapa ou finalidade no processo de impressão: a prova de estado identifica os diversos estágios de desenvolvimento da matriz, antes de alcançar sua

condição final para ser reproduzida. Uma vez que a superfície do material escolhido como matriz interfere diretamente na visualização da imagem, a prova de estado é fundamental para que se possa alcançar mais precisamente o resultado esperado, realizando todas



À esquerda: uma das imagens mais populares de São Sebastião, que estampa inúmeros “santinhos” em circulação. Esta imagem conserva elementos da sua iconografia clássica: a árvore, o corpo jovem vestido apenas com uma túnica vermelha e as flechas varando seu corpo. À direita a imagem final da obra que compõe a série Sincretismo

as alterações que considerar necessárias. Na infografia direta, o ambiente computacional interfere minimamente na projeção do resultado final. Pode-se visualizar o resultado antes mesmo de realizar qualquer impressão. Isso porque o código que origina a imagem é o mesmo que origina a impressão. As orientações de visualização se adaptam à interface na tentativa de manter a integridade da matriz infográfica. A impressão automática também contribui para preservar as qualidades originais da imagem digital, na medida em que eliminam quaisquer variações que poderiam ser ocasionadas pela interferência humana direta no

processo. Talvez a maior diferença entre a imagem impressa e a imagem simulada no monitor esteja nas características físicas particulares da superfície que receberá a impressão. Mas mesmo estas propriedades também podem ser simuladas no computador.

Já afirmei que minha intenção poética primária seria revisitar a imagem de santos, dando-lhes novos atributos estéticos. A representação católica dos seus santos usa de determinados ícones para transmitir conceitos relativos à divindade e à história de determinado personagem. Porém, todas as representações são baseadas em atributos materiais e humanos, que raramente se aproximam da sua atual condição divina, habitante de um universo sobrenatural.

Meu primeiro passo foi dar a estes personagens uma aparência que remetesse mais ao sobrenatural que ao humano, sugerindo a posse de forças e poderes superiores àquelas que possuíam em vida. No geral, as doutrinas cristãs pregam tais idéias, mas isso quase nunca é sugerido nas imagens que representam os personagens, pelo receio de que alterações deste porte possam sugerir idéias de bestialidade ao invés de divindade. As imagens seriam sobrepostas a outras, criando transparências e borrões, em uma tentativa de criar a ilusão de vários momentos simultâneos ou até mesmo uma situação fora do tempo. Um retrato de um personagem em um lugar de transcendência, a possível morada de tais entidades.

Tendo este eixo poético definido, uso como exemplo a imagem da obra *Oxossi/São Sebastião*. Na Umbanda, o orixá Oxossi é sincretizado com São Sebastião (menos nos estados da Bahia e Rio de Janeiro, onde sincretiza com Ogum). A maior dificuldade que encontrei ao esboçar a nova imagem de São Sebastião foi a de distanciá-la da imagem tradicional católica sem descaracterizá-la. Optei por manter a posição da figura – representada em algumas versões com um dos braços para cima e o outro para trás – e o elemento árvore. As flechas apresentavam um problema poético para a imagem. Inicialmente, seriam colocadas distante do corpo, numa tentativa de manter um aspecto apenas indexical. Diante do fracasso de tal tentativa, acabei por retirar as flechas que trespassavam seu corpo e ressaltei a matiz de verde, cor que representa Oxossi. Símbolo de martírio,

as flechas foram substituídas por galhos que parecem sair de seu corpo, associando à qualidade de Oxossi como protetor da flora e ressaltando os aspectos vitais da entidade. Ainda assim, o manto vermelho – outro elemento símbolo de martírio - que cobre sua nudez foi mantido, mas destacado da imagem, criando uma interferência cromática que terminou por equilibrar a composição.

Todos os elementos necessários à composição da obra foram captados individualmente com uma câmera fotográfica digital. Após sua captação foram transferidos para um computador, onde a composição foi realizada, utilizando um software de manipulação de imagens.

A imagem foi composta com tamanho de 25 cm por 35 cm e resolução de 300 dpi. Este tamanho permite que a imagem possa ser ampliada e reduzida mantendo a proporção em relação ao padrão de tamanhos frequentemente utilizados em interfaces de saída fotográfica.

É inegável a capacidade e o poder de circulação da imagem religiosa, cuja força só se aproxima de imagens de certos produtos de consumo que foram incorporados também como bens de consumo cultural. E foi baseado nesta afirmação que defini os padrões de saída e circulação das imagens desta série. Inicialmente, estabeleci quatro diferentes edições para cada imagem, com formatos e suportes diferentes, em uma tentativa de garantir a circulação de uma mesma imagem por diferentes meios, atingindo públicos distintos.

Assim, a primeira edição corresponde a impressões fotográficas de 50 cm por 70 cm, impressas por uma interface de saída fotográfica. Esta edição destina-se a um público apreciador de grandes formatos e poder aquisitivo mediano. Claro que em nenhum caso a edição se restringe a atingir somente o público estimado. Não há nada que impeça que o público "A" adquira obras da edição "B" e vice-versa.

A segunda edição é composta de impressões *Giclée* de 15 cm por 21 cm sobre papel de gravura. A impressão é realizada utilizando-se uma interface Epson da série 9000 ou superior. Nos últimos anos este tipo de impressão conquistou seu lugar dentro das chamadas *fine prints* pelo seu fino acabamento e qualidade das imagens impressas. Estas interfaces especiais fun-

cionam como uma impressora *deskjet*, mas são dotadas de até nove cartuchos de tinta, ao invés dos habituais quatro encontrados nas impressoras domésticas. Além disso, a durabilidade da impressão garantida pelos fabricantes é de mais de 150 anos, desde que a estampa seja armazenada em ambientes com condições minimamente controladas. Por estas razões, esta série foi pensada para um público mais exigente em relação à apresentação e nobreza dos materiais utilizados, além de possuir alto poder aquisitivo, uma vez que esta técnica de impressão possui um custo altíssimo em relação às outras aqui descritas.

A terceira edição é feita de impressões de 7 cm por 10 cm, realizadas em interfaces eletrográficas a laser. Esta impressão é a mais grosseira encontrada nestas quatro edições. A própria natureza da tecnologia da interface faz com que se percam detalhes e haja significativa alteração nas nuances de cor quando comparado à imagem original. Estas características da impressão, que poderiam ser consideradas como uma séria interferência à integridade da imagem original, acabam por servir muito bem ao propósito desta edição. Aqui, as imagens são tratadas e veiculadas como os tradicionais “santinhos” da Igreja Católica, e possuem no verso a oração correspondente ao santo retratado, com alterações que o remetam também ao orixá sincretizado. De fato, os “santinhos” raramente possuem um acabamento gráfico refinado e frequentemente apresentam ruídos como excessos ou ausência de pigmentos ou falhas no registro das cores. Estas características acabam por denunciar a própria natureza e funcionalidade destas imagens. São imagens de alta circulação, impressas em enormes quantidades e que acima de tudo devem servir como uma espécie de “apólice” ao portador, protegendo-o de eventuais infortúnios. Realmente não há muita preocupação com seu acabamento gráfico. O mais importante é sua funcionalidade.

Finalmente, a quarta edição é composta de imagens impressas em tecido posteriormente decorados com apliques têxteis e fixados em uma haste horizontal de madeira, para que possam ser apresentados como estandartes. Assim como na edição anterior, a imagem impressa adquire alguns atributos de objeto, indo além do clássico bidimensional estampado. De fato, nas duas primeiras edições ressaltam-se os atributos gráficos e técni-

cos, enquanto que nas duas últimas séries remonto à utilização prática da estampa no âmbito religioso. Mas em todos os casos a imagem se presta à contemplação e reflexão, resultando em alguma forma de transformação para o espectador, o que é para mim a principal função da imagem, seja ela religiosa ou artística.

Referências

- BUTI, Marco e LETYCIA, Anna (orgs.). *Gravura em metal*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2002. 269 p.
- COUCHOT, Edmond. 1. ed. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. 320 p.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. 1. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1994. 374 p.
- DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. 1. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1997. 376 p.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1996. 160 p.
- MARTINS, Itajahy. *Gravura: arte e técnica*. 1. ed. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1987. 246 p.
- PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 302 p.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. 218 p.
- TRIBE, Mark e JANA, Reena. *New media art*. 1. ed. Colônia: Editora Taschen, 2007. 96 p.

LEOPOLDO TAUFFENBACH

Nascido em 31 de outubro de 1976, em São Paulo. Formado em Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo e Mestrando em Artes Visuais na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos pela mesma universidade, sob orientação do Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe. Estudou gravura com Evandro Carlos Jardim, Norberto Stori, Joan Barbarà e Claudio Mubarac. Sua pesquisa com arte impressa e novas tecnologias resulta em obras que questionam a relação entre corpo, máquina e religiosidade, sempre buscando resultados sincréticos na investigação plástica.

Culturas da imagem e processos de mediação

Et 03

This study, still in course, it investigates the magnifying of the joint possibilities, information and interaction of students with the world of the visual culture and its multiple forms of expression, having as orienting axle the cinema. In these terms, part in comment of the mental picture construction favored by the visuality that the cinema provides and raise to a power, questioning as this construction is understood by children with age between 8 and 10 years. Parallel to the moments of meeting with the children, when boardings on interpretations will be made constructions of felt and learnings from interactions with films, study and referring bibliographical research will be developed.

Keywords: Cinema in the education, visual study, constructions of images.

abstract

O cinema como mediador na educação da cultura visual

**Adriane Camilo
COSTA**

**Alice Fátima
MARTINS**

resumo

Neste estudo é proposta uma investigação sobre a ampliação das possibilidades de articulação, informação e interação de estudantes com o mundo da cultura visual e suas múltiplas formas de expressão, tendo como eixo orientador o cinema. Nesses termos, parte em observação da construção imagética favorecida pela visualidade que o cinema proporciona e potencializa, questionando como essa construção é compreendida por crianças com idade entre 8 e 10 anos. Paralelamente aos momentos de encontro com as crianças, quando serão feitas abordagens sobre interpretações construções de sentido e aprendizagens a partir de interações com filmes, serão desenvolvidos estudo e pesquisa bibliográfica referencial.

Palavras-chave: Cinema na educação, estudo visual, construção imagética.

A pesquisa-base para este artigo é orientada pela convicção de que é possível propor processos de aprendizagem mais prazerosos e significativos, e também pela certeza da importância de se assegurar às crianças um maior contato com a linguagem cinematográfica, na interação crítica e expressiva com suas narrativas. De algumas consternações brotou o projeto desta pesquisa. Tais consternações decorrem, sobretudo, dos níveis de frustração de professores e alunos em suas vivências num sistema escolar que tem se mostrado, muitas vezes, incapaz de promover a formação plena dos sujeitos que por ela transitam.

O foco de investigação é a oferta e a utilização do material fílmico para crianças na faixa etária entre oito e dez anos – idade em que vários conceitos estéticos e cognitivos estão em pleno processo de formação e consolidação – pela indústria cinematográfica e instituições educacionais, respectivamente. Para tanto, foi proposto um trabalho com um grupo de estudantes, de uma instituição de ensino não-formal, que são estimulados a assistirem filmes, previamente selecionados, com construções formais, temáticas e modos de narrativas diversos.

Na sociedade midiática, somos submetidos a uma invasão de privacidade cotidiana pelos meios de comunicação e informação, que forjam identidades sociais, sugerindo insidiosamente, às pessoas, conceitos daquilo que elas anseiam e almejam a ser, identidades visuais que tendem a ser consideradas como universais, estáveis e indispensáveis. Uma espécie de adestramento que consagra certas formas de falar, ver e estar no mundo. Um dos intuitos deste projeto é o de retroceder o manto da familiaridade e da evidência que rodeia a experiência da visão e torná-la num problema susceptível de ser analisado.

Os filmes, nesta concepção, são vistos dentro de um contexto cultural que vai além do prazer de acompanhar a história, pois prepara os envolvidos para um diálogo e entendimento da imagem cinematográfica. O cinema entra como mediador dessa discussão *“devido sua capacidade para nos mostrar, para fazer-nos ver as condutas humanas como algo que se situa no cruzamento do corpo com a alma”* (MORIN, 2002, p.329)

O cinema implica sobretudo uma abertura para o universal que revela a particularidade de cada um. O meu próprio mundo é percebido como um outro mundo, e um outro mundo também é percebido como sendo o meu. Nos dois casos o cinema me revela que pertença a um mundo comum, à comunidade humana, portanto. É nesse sentido que se pode falar de experiência humana. (...) É preciso partir da idéia de que um filme nos desvenda condutas humanas. (MORIN, 2002, p.328).

No cinema o intercâmbio entre o fenômeno imediato e sua significação torna-se mais entrelaçado, induzindo o espectador a perceber seu mundo dentro da história contada. Estamos sempre impelidos a estabelecer ligações que nem sempre estão presentes na tela, a sucessão de imagens criada pelo cinema produz relações a todo instante, relações entre o visível e o invisível.

Os estudos narrativos, suas normas e princípios, são relevantes para a discussão sobre processos de seleção dos filmes. Nessa direção, um dos aspectos importantes é a relação do conteúdo dos filmes com a realidade sócio-cultural do grupo integrante da pesquisa. A atividade prática, que constitui o núcleo central desta pesquisa, tem como objetivo evidenciar o poder de comunicação, sedução e informação que esses produtos da indústria cultural exercem sobre nossas decisões e escolhas; e de criar uma situação para que os participantes elaborem sínteses de sentidos e significados indicados pela narrativa do filme. No processo de interpretação e discussão a percepção envolve um fazer, uma re-elaboração sintética do aprendido e interpretado.

O desenvolvimento da pesquisa conta com atividades preparatórias quando os estudantes são motivados a relacionar-se com as imagens em movimento, bem como estabelecer diálogos entre si e sobre o(s) filme(s) em questão, sem inibições decorrentes da autocrítica típica dessa faixa etária. Nesse momento, também fica evidenciada a necessidade de que as crianças comecem a ter contato com termos relativos ao mundo do cinema e da televisão, e a conhecer os mecanismos do mercado por meio dos quais os filmes são realizados, e depois veiculados para chegar até o público.

A valorização da experiência estética e da experiência do

trabalho em grupo é enfatizada como condição para alcançar o objetivo central da pesquisa, qual seja a ampliação das possibilidades de articulação, de informação e de interação de estudantes e professores com o mundo da cultura visual e suas múltiplas formas de expressão e informação, tendo o filme como intercessor.

O planejamento da metodologia deste projeto pressupõe o estudo tanto da construção e interpretação da narrativa fílmica como do desenvolvimento dos processos de construção de aprendizagem da criança, em ambientes de educação formal e não-formal. Lembrando que *“enfrentar a incerteza e os princípios do conhecimento pertinente”* (Morin, 2002) deve ser palavra de ordem para a educação em geral, espera-se que, a partir deste trabalho, seja possível apontar caminhos possíveis da inserção significativa do cinema na educação, tanto para o ensino formal, quanto o não-formal, tendo como referência a educação da cultura visual.

A proposta de preparar os envolvidos para o diálogo e entendimento da imagem em movimento e seus diferentes pontos de vista é orientada pela concepção construtivista, segundo a qual a aprendizagem é concebida como um processo contínuo e dinâmico de acomodação e assimilação, em que crianças e adultos, sujeitos *aprendentes* modificam suas estruturas cognitivas internas através de suas experiências pessoais, nas relações com os outros e com o mundo. Os conhecimentos prévios, interesses, expectativas, motivações, necessidades, experiências e ritmos de aprendizagem serão considerados durante todo o processo. As reflexões resultam dos achados durante o desenvolvimento do projeto em questão, além de abrir espaços para que professores também possam participar e construir percursos próprios no exercício da experiência estética por meio das narrativas cinematográficas.

Considerando que o cinema consagrou-se na primeira metade do século XX, e que grande parte dos filmes produzidos nos primeiros anos da história do cinema é de brevíssima duração e de caráter documental, apreciados como antecessores do cinema educativo, é importante deixar evidente que este gênero não é explorado nesta pesquisa. Ramos contribui nesta ponde-

ração ao analisar a missão educativa do documentário:

A visão do documentário como detentor de uma “missão” caracterizada como educativa estabelece valores que norteiam sua conduta com relação ao que está sendo veiculado/produzido. A visão do documentário tendo como missão educar as massas está no embasamento ético que sustenta o discurso documentarista em todo o planeta na primeira metade do século XX. (RAMOS, 2005, p.171).

Sobre a abordagem dos primórdios do cinema educativo, cabe aqui ressaltar que os denominados ‘*filmes educativos*’ abrangem os instrutivos do tipo *como fazer*, os filmes para estudo na sala de aula, os documentários sociais, os científicos, os para debates, assim como muitos filmes produzidos para fins de relações públicas, treinamentos e até publicidade, abrangendo assim a quase totalidade do tipo conhecido como “*não-ficção*”. Sobre os documentários sociais Ramos explica:

A ação da educação traz inerente a percepção do outro pelo vínculo altruísta. Esse “outro”, para quem o discurso educativo enuncia suas verdades, é o povo, definido como pólo passivo. Esse pólo recebe e tira proveito da condescendência de quem educa. A alteridade definida como “povo” existe a partir da ação altruísta do sujeito que educa. (...) educar, para o documentário da primeira parte do século XX, tem sua justificativa ética no conteúdo propriamente que está sendo veiculado, que possibilita a postura missionária do sujeito que o emite. Jamais na preocupação com a forma pela qual a representação do outro é mediada pela enunciação. (RAMOS, 2005, p.173).

Os critérios de escolha dos filmes para este projeto não incluíram os documentários, especificamente os educativos, pois o foco é trabalhar filmes que veiculados pela grande mídia, presumindo serem estes os mais acessíveis às crianças, através do cinema, locação, ou mesmo que façam parte de seu repertório televisivo.

O cinema, no contexto educacional atual, ganha relevância, principalmente quando se considera que mais da metade da população brasileira nunca foi a uma sala de cinema, tendo acesso aos filmes por meio das redes abertas de televisão. Além disso, a maior parte do público *consome* as imagens de modo nem

sempre crítico, basicamente com o objetivo de entretenimento e distração. E ver cinema com olhar mais atento e ativo é percorrer por novos caminhos, nos quais o espectador assume papel mais crítico e criativo. É nessa hora que cabe, ao professor, o papel de mediador e instigador, levando as crianças a exercitarem sua autonomia na relação com os filmes, indo além do que é passível de se ver de modo superficial e aligeirado.

Destaca-se a importância de não permanecer no estágio do mero entretenimento na relação com o filme, mas abordar criticamente as representações e a narrativa fílmica como elementos propulsores de debates temáticos, exercitando o do olhar e desenvolvendo do senso crítico em relação ao consumo de bens culturais.

As discussões relativas ao cinema no contexto educacional, seja no ambiente do ensino das artes visuais, ou de outras áreas do conhecimento, em sua maioria, são marcadas por orientações quanto ao *uso instrumental* das narrativas cinematográficas como estratégias para o desenvolvimento de conteúdos escolares, como ilustração de assuntos diversos, ou ainda ecoam as referências de análise de filmes, nas quais prevalecem os pontos de vista dos autores.

Várias são as questões que acompanham este trabalho, cujas respostas vão sendo reformuladas ao longo do percurso, ao mesmo tempo em que abrem flancos para novas questões, dentre as quais: Trabalhar com filmes de curta ou longa metragem? Com qual, ou quais, gêneros cinematográficos? Projetar filme de forma fragmentada, para que seja possível conversar e tirar dúvidas ao longo da narrativa, ou num bloco apenas, podendo retomar trechos dos filmes posteriormente? Quais os critérios a serem privilegiados na seleção dos filmes? Como considerar as experiências individuais?

Essas e outras tantas perguntas balizam o planejamento das etapas do processo, bem como a busca dos referenciais conceituais para sua sustentação: no cruzamento entre as questões próprias do ensino de artes visuais; na linguagem cinematográfica - que aporta o som, além da imagem, configurando meio audiovisual; nos processos de cognição e na percepção das narrativas. Além de compreender que a necessidade de estar disponível às surpresas no caminho, lembrando que nem todos os objetivos

previamente definidos são contemplados, e outros acabam sendo incorporados ao longo do processo, de modo que não há controle de todos os parâmetros articulados na complexidade dos processos de aprender e de pesquisar.

A seleção dos filmes segue critérios que favoreceram o planejamento das atividades. Alguns podem ser considerados básicos, tais como a indicação prévia dos filmes de acordo com a faixa etária de oito a dez anos. Outro aspecto considerado é a duração dos filmes, de curta, média ou longa metragem, viáveis dentro do tempo disponível, e também tendo em vista a característica da criança no tocante ao tempo de atenção e concentração de que são capazes. Além disso, o número de crianças envolvidas, o espaço e a infra-estrutura disponíveis são levados em consideração no momento dessas escolhas.

Bordwell (1979), uma das bases referenciais para este estudo, considera três aspectos na narrativa fílmica: *a representação*, como significação do conjunto de idéias; *a estrutura*, como combinação dos elementos; e *o ato*, como processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor. Os estudos narrativos, suas normas e princípios, destacados por Bordwell, são relevantes na seleção dos filmes. Por outro viés, Turner esclarece que os filmes são vistos dentro de um contexto cultural que vai além do prazer da história, sempre oportunizando aprendizados:

A complexidade da produção cinematográfica torna essencial a interpretação, a leitura ativa de um filme. Inevitavelmente precisamos examinar minuciosamente o quadro, formar hipóteses sobre a evolução da narrativa, especular sobre seus possíveis significados, tentar obter algum domínio sobre o filme à medida que ele se desenvolve. O processo ativo da interpretação é essencial para a análise do cinema e para o prazer que ele proporciona (TURNER, 1997, p. 69).

Para estimular o desenvolvimento da atitude crítica e sensível, um aspecto importante a ser explorado é a relação do conteúdo do filme com a realidade de cada criança. Pode parecer contraditório falar sobre a realidade do sujeito referindo-se a uma narrativa ficcional. Mas o caráter ficcional do filme fornece parâmetros que cooperam com a percepção do que é real de maneira menos sisuda e mais divertida para a criança. Vygotsky

estabelece uma relação entre o brinquedo e as tendências do desenvolvimento sob a forma condensada.

É notável que a criança comece com uma situação imaginária que, inicialmente, é tão próxima da situação real. O que ocorre é uma reprodução da situação real. (...) isso significa que, na situação original, as regras operam sob uma forma condensada e comprimida. Há muito pouco de imaginário. É uma situação imaginária, mas é compreensível somente à luz de uma situação real que, de fato, tenha acontecido (...). É mais a memória em ação do que uma situação imaginária nova (VYGOTSKY, 2003, p.135).

Quanto aos termos cinematográficos, estes são necessários para a compreensão da estrutura dos filmes. Dentre eles, destacam-se o papel do diretor na feitura do filme; o que é fotografia num filme; para que serve a ficha técnica. Essas são algumas das questões importantes de serem cogitadas para que um olhar mais crítico seja possível, sem perder de vista o prazer em assistir o filme.

Além do conjunto de filmes que integram a programação desenvolvida com as crianças envolvidas, esta pesquisa apóia-se numa bibliografia ampla, em que autores e assuntos diversos se entrecruzam, comunicando-se, nem sempre em consenso, mas oferecendo pistas para compreender como a construção da narrativa fílmica dialoga com o desenvolvimento cognitivo da criança. Nessa bibliografia, também, encontram-se as bases para o planejamento das atividades com o grupo, freqüentadoras de um espaço não-formal de ensino, na periferia de Goiânia. Os encontros têm representado momentos de reflexão e aprendizado, para professores, pesquisadores e para as crianças, quando é possível assistir, conversar sobre, interagir com filmes cujos tempos, construções, abordagens e tecnologias são diversos.

O estudo sobre as formas contemporâneas de sociabilidade, proposto por Edgar Morin (2001), destaca "os setes saberes necessários à educação do futuro", que integram orientações valiosas para projetos como este. Se não todos, alguns são saberes necessários a uma sociabilidade mais ampla e pertinente. A *Identidade* e a *Compreensão humana* são trabalhadas durante o processo de conhecimento e reconhecimento do outro. O *Conhecimento Pertinente* pode ser percebido nas relações que as

crianças fazem com seu cotidiano e a narrativa filmica, que trabalha com a *Condição Plenária*, sugerida por Morin. A *Antropo-ética*, um saber que este projeto evidencia, pois o propósito de aguçar a criticidade das crianças tem como um de seus caminhos a valorização da ética e da moral. A *Incerteza* é uma constante na elaboração, no desenvolvimento e na análise do projeto, *incerteza* esta que faz com que o conhecimento seja uma busca constante.

Algumas possibilidades de estratégias e questões que podem contribuir para a interpretação de um filme com crianças nesta faixa de idade (de 8 a 10 anos) incluem: a discussão sobre o tema do filme; a comparação dos lugares que aparecem no filme com os lugares onde vivem; a construção das personagens, suas virtudes e defeitos; as possibilidades de identificação; o desenrolar da narrativa; o desenvolvimento de noções sobre luz e som. Também devem ser considerados os olhares, as falas, os silêncios e os gestos das crianças que podem nos dizer muito sobre a construção de significados construídos a partir dos filmes.

No processo de interpretação e discussão dos filmes com as crianças, a percepção envolve um fazer, uma re-elaboração sintética do apreendido e interpretado. A atividade prática tem como objetivo evidenciar o poder de comunicação, sedução e informação que têm sobre decisões e escolhas, e também de criar uma situação para que os participantes elaborem sínteses de sentidos e significados indicados pela narrativa do filme.

A percepção envolve um tipo de conhecer, que é um apreender o mundo externo junto com o mundo interno, e envolve, concomitantemente, um interpretar aquilo que está sendo apreendido. Tudo se passa ao mesmo tempo. Assim, no que se percebe, se interpreta; no que se apreende, se compreende. Essa compreensão não precisa necessariamente ocorrer de modo intelectual, mas deixa sempre um lastro de nossa experiência (OSTROWER, 1993, p.57).

As condições da projeção do filme têm grande relevância nessa análise, e será considerado: *quando, onde, por que, como e com quem* o grupo assistiu ao filme. O contexto deve ser levado em consideração, pois se a proposta é o desenvolvimento e a construção do conhecimento para incentivar a criticidade dos

sujeitos, a totalidade é de fundamental importância, afinal os sujeitos terão que se posicionar diante de situações diversas, para que alcancemos os resultados pretendidos. E nessa posição, o lugar onde o sujeito se encontra deve envolver conhecimento e prazer, posição subjetiva que está no interior de uma trama de relações sociais, preferência da faixa etária, expectativas, construções de gênero e de raça. A simulação da narrativa tanto quanto a realidade são experimentadas pela criança e por essa razão algumas omissões e ausências também serão levadas em consideração, pois são tão importantes quanto o que é explicitado durante o processo.

As visualidades têm ocupado um lugar de destaque na cultura contemporânea, e a inserção da linguagem cinematográfica na educação, além de trazer para o ensino as questões da imagem e das estruturas narrativas tão familiares às crianças e adolescentes, amplia as possibilidades de discussões no âmbito dos processos de criação e da experiência estética propriamente dita, bem como vem a somar-se aos processos de aprendizagem, estimulando os mecanismos cognitivos de reflexão e análise, ajudando na formação para o exercício consciente e crítico da cidadania, e formando para a experiência estética mais ampla e diversificada, de modo que seja possível estabelecer uma relação mais autônoma e crítica com os próprios meios hegemônicos de comunicação.

A escola, em seu papel de instituição responsável na formação da sociabilidade, deve buscar ampliar o conceito de experiência e aprendizagem, aproveitando seus potenciais. Assim, é um desafio para as instituições educacionais contemporâneas explorarem de forma adequada esses recursos. Em geral, os meios audiovisuais são incorporados às práticas pedagógicas de modo reducionista, estritamente instrumental, quando não inadequado. Moran (Apud NAPOLITANO, 1995, p. 27) aponta, de modo crítico e contundente, alguns modos como vídeos são usados em sala de aula, dentre os quais os mais comuns são: o vídeo *tapa-buraco*, que coloca um vídeo quando aparece um problema inesperado, como a ausência do professor; o vídeo *enrolação*, o que exhibe um vídeo sem ligação com a disciplina; o vídeo *deslumbramento*, caracteriza-se pela descoberta do uso do vídeo pelo professor, passando vídeos em todas as aulas; vídeo

perfeição, críticas destrutivas, por parte do professor, ao vídeo encontrado neste só defeitos de informações e estéticos; e só *vídeo*, exibindo o vídeo sem uma discussão e integração com outros conceitos.

A obra cinematográfica pode ser um poderoso aliado na construção do saber, no exercício crítico e reflexivo sobre questões diversas, e, sobretudo, na ampliação da experiência estética. É oportuno ressaltar que cada pessoa, ao se relacionar com uma obra cinematográfica, e ao construir interpretações de sua narrativa, tece uma espécie de “pano de fundo” sempre mutante, marcado por suas percepções da obra em si, do mundo, e do próprio indivíduo em relação à obra e ao mundo. Com isso, é importante afirmar que não há interpretações verdadeiras ou absolutas, todas decorrem de múltiplas significações e *modos de ver* (Mitchell, 2003) uma mesma imagem. E uma das fontes desses *modos de ver* uma imagem está na própria experiência de vida.

Sobre a narrativa cinematográfica, nota-se que as imagens, o movimento e a sonoplastia são, do mesmo modo, privilegiados, pois é através desses recursos que se toma conhecimento do que é narrado. Na construção da narrativa alguns elementos formais devem ser articulados intencionalmente pelos seus criadores, tais como a posição da câmera, os cortes e as luzes. E saber a respeito desses elementos proporciona um maior e melhor entendimento da história contada e sua construção.

A inserção do filme e de outros meios audiovisuais na educação escolar não significa instituir concorrência com as produções textuais, tampouco abandonar os outros modos de produção de imagens, ou subtrair a relação dos estudantes com as técnicas tradicionais de criação artística. Ao contrário, deve significar a ampliação das possibilidades de articulação, informação e interação de estudantes e professores com o mundo da cultura visual em suas múltiplas formas de expressão, e fluxos de informação. É preciso que os ambientes educativos estejam abertos aos trânsitos possíveis entre os modos variados de construção do saber, incorporando novas maneiras de produção de conhecimento. Contar com filmes no processo educacional é uma maneira de aprender a ver o mundo com outros olhares, a ampliar possibilidades de experiência estética, numa clara contribuição para a formação de sujeitos capazes de interagir com imagens em suas

diversas naturezas, de modo mais crítico e criativo.

À guisa de conclusão

Os encaminhamentos da pesquisa possibilitaram perceber que o direcionamento das atividades nem sempre podem ser previstos pelo mediador, que não detém o controle de tudo o que aconteça. O desenrolar do processo resulta do envolvimento e das decisões que vão sendo tomadas, a cada passo, pelo grupo como um todo. Tal fato dificulta o estabelecimento de objetivos muito definidos para as diversas atividades. O que o mediador pode almejar é o objetivo mais amplo a ser alcançado com a atividade, mas daí em seguir um cronograma pré-estabelecido para as atividades existe uma distância que deve ser considerada.

Para exemplificar esta constatação, podemos apontar um aspecto que se tornou evidente ao longo dos encontros: a questão da preferência, por parte das crianças, em relação a alguns filmes, em detrimento de outros. Supúnhamos, inicialmente, que filmes com grande divulgação na mídia, que apresentaram bons resultados nas bilheterias, já veiculados pelos canais abertos de televisão, pudessem ser bem recebidos pelas crianças, enquanto filmes menos conhecidos deveriam ainda conquistar a sua atenção. No entanto, as afinidades expressas pelo grupo não observaram esses princípios. Assim, filmes considerados *blockbusters* foram vistos sem maiores motivações, enquanto outros filmes, com menor apelo *midiático*, caíram no gosto das crianças, que solicitaram vê-los mais de uma vez, em encontros posteriores ao de sua primeira projeção.

Um outro aspecto importante a ser destacado está na rápida articulação das aprendizagens a partir da formação de um repertório filmico, bem como no desenvolvimento da capacidade de concentração tanto nas atividades de ver os filmes, quanto de produzir e conversar sobre os filmes vistos, quando gradativamente um gradiente maior de elementos é percebido, estabelecendo-se relações cada vez mais complexas entre informações as mais diversas. O que aponta para as aprendizagens diferenciais sendo construídas a partir desse exercício de ver, produzir e conversar sobre filmes, relacionando-os com suas vidas, suas experiências, seus mundos.

Referências

- BORDWELL, David. *Film art: an introduction*. New York, Alfred A. Knopf, 1979.
- MITCHELL, W.J.T. Mostrando el ver: uma crítica de la cultura visual. in: *Estudios Visuales 1*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Noviembre, 2003, p.17-40.
- MORAN, J. M., MASETTO, M.T. e BEHRENS, M. A. *Novas tecnologias e mediações pedagógicas* (6ª ed.). Campinas: Papirus, 2000.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. (3ªed.). São Paulo: Cortez, 2001.
- MORIN, Edgar & LE MOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. 3a ed. São Paulo: Petrópolis, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. (2ª ed.). São Paulo: Contexto, 2005.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação* (9ª ed.). Petrópolis: Vozes, 1993.
- RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol 2. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.
- TURNER, Graemer. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VYGOTSKY, Lev Semenovich. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ADRIANE CAMILO COSTA

Mestranda em Cultura Visual (FAV/UFMG); graduada em Licenciatura em Artes Visuais; professora concursada para atuar no ensino fundamental pela Rede Municipal de Ensino de Goiânia; professora substituta da Faculdade de Artes Visuais, na Universidade Federal de Goiás. Email: adriane.camilo@gmail.com

ALICE FÁTIMA MARTINS

Doutora em Sociologia; Mestre em Educação; Arte-Educadora. Professora Adjunta da Universidade Federal de Goiás, na Faculdade de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual. Atualmente desenvolve projeto de pesquisa no Programa de Pós-Doutorado em Estudos Culturais do PACC/UFRRJ. Email: profalice2fm@gmail.com

This paper presents a trajectory built for the accomplishment of a dialogical research/analysis focusing a visual art textbook. With the intention of raising questions about the forms through which knowledge (text and image) is presented, organized and sequenced in this educational resource, this study looks at perceptions, interpretations and reactions of students to the textbook. The textbook, in this context, is understood as a cultural device that delimits and transfigures our relations with the symbolic and cultural world. After a brief discussion about the concept and characteristics of the textbook we present and discuss some procedures developed in this research process aiming to describe and analyze student's interactions with the textbook

Keywords: Textbook, visual arts, dialogical research.

abstract

Como e porque investigar o livro didático para o ensino de artes visuais

Irene
TOURINHO

Gisele
COSTA

resumo

Este trabalho apresenta a trajetória construída para a realização de uma análise dialogada/pesquisa cujo objeto é o livro didático (LD) de artes visuais. Com o intuito de levantar questões sobre as formas como o conhecimento (texto e imagem) em arte é apresentado, organizado e seqüenciado neste suporte educacional, este estudo se debruça sobre percepções, interpretações e reações dos alunos ao livro didático. O livro didático é, assim, entendido como um artefato cultural que delimita e transfigura nossas relações com o mundo simbólico e cultural. Após breve discussão sobre questões conceituais e características do livro didático, apresentamos e discutimos alguns procedimentos desenvolvidos no processo desta pesquisa visando descrever e analisar as interações dos alunos com o LD.

Palavras-chave: Livro didático, artes visuais, pesquisa dialogada.

Aproximações...

No início deste trabalho, considerávamos que a pouca intimidade entre objeto de pesquisa e pesquisadoras devia-se ao curto tempo de experiência com certos temas de investigação. Entretanto, aos poucos fomos nos identificando com Flusser e sentindo na pele o valor da sua opinião de que “a dúvida, aliada à curiosidade, é o berço da pesquisa, portanto de todo conhecimento sistemático” (1999, p. 17). Passado um ano, percebemos que outras questões vão surgindo na tentativa de esclarecer dúvidas iniciais, e que este processo de acumulação de dúvidas é um caminho sem volta.

Lidar com esta falta de inteireza do conhecimento é assunto que Kincheloe e Berry (2007) tratam em detalhe. Eles nos falam do perspectivismo, base dos pesquisadores *bricoleurs* que, “ao contrário do empirismo radical do positivismo (...) nega que algo possa ser conhecido de forma completa e final” (p. 112). O que primeiro instigou nossa atenção para este trabalho foi o recorrente ‘boato’ da aposentadoria do livro didático em função de novas tecnologias. Tal boato nos instigou porque era um falso alarme, pois não aconteceu.

Pesquisas realizadas nas últimas décadas como as de Coutinho e Freire (2007), Choppin (2002), Ferraz e Siqueira (1987), Martins (2007), Apple (1986) e Tonini (2007) reforçam a quase onipresença do uso dos livros didáticos em várias partes do mundo como, por exemplo, Estados Unidos, Canadá, Japão, Brasil, etc. Como professoras e pesquisadoras, nossa curiosidade direcionou-se ao livro didático (LD) voltado para o ensino das artes visuais, sobre os quais carecem estudos e avaliação.

O primeiro passo desta trajetória se concretizou em uma pesquisa bibliográfica sobre o LD buscando entendê-lo como artefato cultural inserido no contexto educativo, dotado de “uma história que não está desvinculada da própria história do ensino escolar, do aperfeiçoamento das tecnologias de produção gráfica e dos padrões mais gerais de comunicação na sociedade” (MARTINS, 2007, p.7). A história do ensino e da disciplina artes visuais, as transformações tecnológicas e as novas formas de comunicação são, como aponta o autor, pontos que se entrelaçam no exame de LDs. Durante o levantamento bibliográfico,

ainda em curso, encontramos um grande número de pesquisas que tinham o LD como tema, porém, isso não acontece em relação aos LDs para o ensino de arte.

Olhando o LD como objeto de investigação, tornou-se necessário aproximarmos-nos de uma 'voz oficial' que falasse sobre o tema. Esta voz foi encontrada no Guia de Livros Didáticos do Ministério da Educação (2004) na afirmação de que "o livro didático brasileiro, ainda hoje, é uma das principais formas de documentação e consulta empregadas por professores e alunos" (p.10) e que "é fundamental dispor de um livro didático diversificado e flexível, sensível à variação das formas de organização escolar e dos projetos pedagógicos, assim como às diferentes expectativas e interesses sociais e regionais" (p.10). O citado Guia não faz recomendações de LDs de artes visuais, fato que não implica na sua não-utilização, publicação e divulgação.

A adoção de LD para o ensino de arte é tema polêmico. Ferraz e Siqueira (1987), em pesquisa realizada no estado de São Paulo, levantaram o debate do uso/adoção ou não dos livros didáticos para o ensino de arte e concluíram que, tendo em vista os propósitos deste ensino, "ela [a arte] opõe-se frontalmente ao livro didático, que é estático, geralmente reducionista, cerceador da liberdade" (p.12). Contudo, através da maioria dos questionários respondidos naquela pesquisa, as autoras confirmam que é amplo o uso dos LDs. Em função disso, surgem questionamentos relevantes para a discussão de temas específicos do ensino de arte, tais como refletir sobre as formas que fazem o LD 'reducionista' (o que ele seleciona e reduz?); discutir como eles cerceiam a liberdade e, também, como, quando e porque eles apóiam o trabalho dos professores.

Neste processo de aproximação com o LD, deparamo-nos com alguns conceitos. Para Apple (1986), os LDs "significam construções particulares da realidade, modos peculiares de selecionar e organizar um vasto universo de conhecimento possível" (p.77) configurando, assim, representações de arte na sociedade, na cultura, na educação e no campo das identidades. Também deve ser visto como um produto editorial, vinculado ao mercado, selecionado segundo a perspectiva do lucro. Assim, "por trás da mercadoria, o livro, existe na verdade, um

completo conjunto de relações humanas” (p. 87) que envolvem quem o utiliza, alunos e professores, assim como profissionais que trabalham nos processos de concepção, produção, distribuição e divulgação desses materiais.

Coutinho e Freire (2007) afirmam que o LD é um recurso “auxiliado pela adoção, em paralelo, de todo um conjunto de artefatos comunicacionais que outrora não era evidenciado no ambiente escolar: jornais, revistas, quadrinhos, rótulos, quadros e tabelas, placas, cartazes e peças publicitárias” (p.248). Para Tonini (2007), em sintonia com a posição de Apple (1986), o LD “é produtor de uma forma de pensar e fazer” e transmite o conhecimento ‘verdadeiro’ que assegura o desenvolvimento de propostas de trabalho e garante a circulação de conteúdos necessários e corretos para a aprendizagem. Esta posição de Tonini coloca em pauta uma série de questões que dizem respeito ao que seria considerado conhecimento verdadeiro, que segurança e garantia de aprendizagem podemos esperar de um recurso pedagógico como este e, também, que conteúdos poderiam ser vistos como necessários e corretos. São questões que exigem uma investigação criteriosa, buscando examinar os LDs tanto em relação ao que e como apresentam, mas, ainda, tentando refletir sobre o conteúdo dos LD na perspectiva de professores e, também, de alunos.

Entretanto, as formas de aproximação com o LD passam, de maneira imprescindível, pela discussão do conceito atrelado a este recurso. Chopin (2002) considera a “definição ‘livro didático’ complicada pelo conceito pré-estabelecido pelo senso comum e familiaridade no contexto escolar” (p.21). Para ele, o LD é “uma reconstrução com o objetivo de educar ‘moralmente’ novas gerações, silenciando os conflitos sociais, os atos delituosos ou a violência cotidiana, independentemente da disciplina em questão” (p.32).

Esta preocupação conceitual se estende para outras caracterizações que também vêm sendo abordadas por pesquisadores brasileiros. Machado (2007), por exemplo, reflete sobre quatro pontos centrais no processo de produção e análise do livro didático: qualidade, quantidade, custo e atualização. Primeiro, ele reconhece que existem livros didáticos bons e ruins. O con-

teúdo faz parte desta avaliação tanto quanto sua organização, a linguagem, sua forma e ritmo de consumo, além da articulação de determinados conhecimentos pelo professor, mediador do conhecimento e da aprendizagem. O autor também considera importante a questão da quantidade de livros à disposição dos alunos, sua forma de utilização, descarte e disponibilidade em espaços como bibliotecas e salas de estudo nas escolas.

Para nos inteirar dos custos dos LD, um dos pontos que Machado (2007) destaca, fizemos um levantamento em três grandes editoras que têm lojas em Goiânia: FTD, Ática e Saraiva. Em 2007 e 2008, os LDs para o ensino de arte custam entre trinta e cinco e sessenta reais, preço bastante elevado para a maioria dos estudantes do país. Mesmo com a “diminuição nos custos da produção editorial, eliminando etapas como a datilografia dos originais e (...) simplificando tarefas relativas à diagramação ou à composição” (p.4) proporcionadas pelas novas tecnologias, o preço final dos LD permanece muito alto. Este custo fica ainda mais elevado se considerarmos que grande parte deles é descartável, podendo ser usado apenas uma vez.

A atualização ou desatualização, último aspecto discutido por Machado, refere-se à apresentação dos conteúdos e diz respeito “à concepção de conhecimento que implicitamente veiculam, em todas as áreas”, mais do que “às informações tópicas nos diversos temas abordados” (p.6). Nos casos dos LDs de arte que examinamos inicialmente, visando conhecer algumas de suas características, evidenciamos uma ausência de posicionamento dos autores sobre como pensam e compreendem o conhecimento em arte. Uma discussão detalhada a este respeito não cabe nos limites deste texto e deverá ser objeto de outro trabalho.

Não temos conhecimento de que os aspectos discutidos por Machado tenham sido investigados em relação ao LD de arte, condição que deixa em aberto uma via de pesquisa a ser trilhada e que reforça a necessidade de iniciar uma jornada nesta direção. A investigação que propomos enfatiza a organização, estrutura e seqüência dos conteúdos; os tipos de enunciados e propostas apresentados pelo livro, assim como sua linguagem. Um interesse particular se foca na imagem, elemento que deve-

rá ser examinado pela qualidade, quantidade, temas, origens, artistas, estilos, cenários, suportes e técnicas privilegiados.

O eixo desta pesquisa é, então, formado pela imagem e pelo texto, pelos saberes que selecionam, criam, veiculam, 'naturalizam' e transformam sobre arte. Dentre os inúmeros questionamentos com os quais nos deparamos, dois se impuseram como principais, direcionando nossa caminhada: como o livro didático apresenta e organiza o conhecimento (texto e imagem) em arte? Como os alunos percebem, interpretam e reagem aos conteúdos do livro didático?

Assim, a pesquisa se concentra em dois focos. Um deles levanta e comenta as imagens e textos encontrados no LD, analisando seus temas, enunciados e linguagem, observando aspectos gráficos e formais, e, principalmente a relação entre conteúdos e propostas, sua organização e continuidade. O outro foco dirige sua atenção para os alunos colaboradores que fazem parte do grupo focal da pesquisa. A preocupação central é com as descrições, críticas e apreciações a respeito do LD e seus conteúdos, ou seja, as conjecturas, observações e vínculos que os alunos estabelecem com o objeto. Nos ativemos, ainda, à análise das possibilidades de reconstrução e propostas sugeridas pelos alunos durante a investigação.

Trabalho de campo: orientações metodológicas

Em função das características desta investigação trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo. O termo 'pesquisa qualitativa' constitui um conceito muito amplo que faz referência a diversas perspectivas epistemológicas e teóricas, incluindo numerosos métodos e estratégias de investigação não excludentes entre si. Esteban (2003) ressalta que a pesquisa qualitativa é "uma atividade sistemática orientada à compreensão em profundidade de fenômenos educativos e sociais, à transformação de práticas e cenários sócio-educativos, à tomada de decisões". Segundo o autor, tal metodologia "também faz uma descoberta e desenvolvimento de um corpo organizado de conhecimentos" (p.123).

Os elementos empíricos da investigação são "recolhidos

em situação e complementados pela informação que se obtém através do contato direto” (BOGDAN & BLIKEN, 1994, p.48). Os autores comentam que, neste tipo de pesquisa, “o comportamento humano é significativamente influenciado pelo contexto em que ocorre” (p.48). Outra característica da pesquisa qualitativa é sua forma descritiva, incluindo “transcrições de entrevistas, notas de campo, fotografias, vídeos, documentos pessoais, memorandos e outros registros oficiais” (p.48). O processo da pesquisa qualitativa é o núcleo da investigação que preocupa-se em como se constroem sentidos sobre conceitos e definições encontrados. Não existe a intenção de confirmar e/ou comprovar hipóteses previamente construídas, e, por isso, a pesquisa é indutiva e ganha forma ao longo do recolhimento das informações e análise das mesmas. Durante a condução da pesquisa, o diálogo entre pesquisador e sujeitos é sempre uma constante e tem o objetivo de desvendar os sentidos que atribuímos às nossas ações, interações e formas de compreensão.

Traçar um plano para a pesquisa qualitativa é muito difícil porque depende dos sujeitos, do ambiente, da observação, da narrativa realizada depois da reunião de informações, peças fundamentais para um planejamento mais detalhado. Porém, é possível fazer um “plano flexível”. Depois de um primeiro investimento na pesquisa bibliográfica – que acompanha o desenvolvimento do estudo – algumas escolhas são necessárias. Definir quais ou qual LD seria o foco foi escolha fundamental, facilitada pelas referências e impacto (comercial) dos LDs. A ampla publicidade em relação a materiais didáticos e a polêmica que o LD gera facilitou esta escolha.

Os LDs de artes visuais mais encontrados pertencem às cinco maiores editoras, exatamente aquelas citadas no Guia Nacional dos Livros Didáticos: FTD, Saraiva, Scipione, Ática e Brasil. Além da divulgação e comercialização, outro juízo de seleção do material para a pesquisa foi o número de impressões e edições de um mesmo título. Além desses, utilizamos o critério de disponibilidade em bibliotecas e espaços públicos tanto municipais quanto estaduais, verificando a disponibilidade também nas escolas nas quais os LDs não são ‘oficialmente’ adotados.

A faixa etária do grupo de estudantes colaboradores desta

pesquisa varia de treze a dezesseis anos. São alunos que cursam a 7ª e 8ª séries e/ou 8º e 9º anos do ensino fundamental. O motivo desta escolha foi privilegiar uma maioria de alunos que, neste último ciclo de ensino, tem sua última oportunidade de experimentar práticas artísticas já que, geralmente, o foco dos LDs do ensino médio passa a ser a história da arte. Outra razão para a escolha deste grupo se deu pela motivação que esses alunos demonstravam na expectativa de passar para o ensino médio. Esta condição beneficiava a possibilidade de dialogar com, propostas, críticas, expectativas, preferências e visões sobre o LD. Nesse sentido, entendíamos que os anos de escolarização já vividos colocariam tais alunos em situação de maior liberdade para confrontar-se com os referidos materiais.

Um grupo focal, realizado na própria escola durante as aulas de artes visuais, e sob nossa orientação e mediação, é a principal atividade de pesquisa e compreende a análise do LD como parte do planejamento da disciplina, cuja responsável é a professora Rogéria Eller. Os encontros começaram em setembro de 2007 e foram semanais, estendendo-se por um período aproximado de quinze semanas. O grupo iniciou com a participação de vinte alunos do turno noturno. Mesmo que este número tenha diminuído um pouco, situação comum nas escolas e em trabalhos empíricos desta natureza, nosso objetivo de “explorar o espectro de opiniões, as diferentes representações sobre o assunto em questão” (GASKELL, 2002, p.68) está preservado.

Fazem parte do plano de investigação alguns procedimentos metodológicos voltados para a imagem que se caracterizam com os “*mixing methods*” propostos por Gillian Rose (2001). A autora apresenta alguns métodos de ‘interpretar’ as imagens de acordo com formas de produção, aspectos da própria imagem e a audiência à mesma, assim como as características formais da imagem como sua composição, a tecnologia usada para produzi-la e apresentá-la e também as relações sociais que derivam e se originam dela (p.17-28). A análise em processo é feita a partir de vários procedimentos concomitantes e não apenas baseada em uma abordagem. Assim procuramos evitar a possibilidade de ter a complexidade de uma imagem redu-

zida a “poucas dimensões abstratas” o que seria prejudicial à pesquisa em questão (PENN, 2002, p.335). Michael J. Parsons (1987), contribui para uma futura articulação dos resultados das interações em sala de aula quando expõe sua idéia de que a arte é

diferente de ciência, moralidade, religião, como parte da distinção das mentes humanas por suas próprias preocupações e conceitos característicos. (...) Nós geralmente olhamos para a arte pela beleza, expressão, estilo e qualidades formais. (...) não é apenas um conjunto de coisas bonitas, é uma maneira de articular nossa vida interior (p. 13).

Nessa afirmação, Parsons faz um alerta para as visões da arte veiculadas socialmente, não se restringindo apenas ao âmbito escolar. Tal constatação permite que uma pesquisa sobre um recurso pedagógico como os livros didáticos nos leve a enfrentar questões que também nos inquietam, e já surgiram na forma de comentários no grupo, como a ausência de referências de arte brasileira na formação básica, a inutilidade dos conhecimentos artísticos para a sobrevivência e a crítica sobre a banalização da arte na contemporaneidade que, para os alunos, significa dizer que tudo pode ser arte.

Este trabalho, além de abordar uma situação de pesquisa, reflete sobre metodologias para sua realização e pensa a tentativa de traçar um plano para realizá-la. Nesta tarefa, sobressaem dificuldades e uma delas diz respeito exatamente à construção de uma ‘obra’. Corazza (2002) serve de estímulo para momentos angustiantes quando nos diz: “coragem companheira/o. Não dá para desejar que o mundo seja leve, pois inventaste de ser intelectual” (p.110).

Referências

- APPLE, M. *Teachers & Texts. A Political Economy of Class & Gender Relations in Education*. New York: Routledge, 1986.
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora, 1994.
- CHOPIN, A. História dos livros e edições didáticas: sobre o estado da arte. In: *Revista Paedagogica Histórica*. V.38, N.1, 2002, p.21-49.

CORAZZA, Sandra M. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: *Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação*. Marisa V. Costa (org.). Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 105-131.

CORAZZA, Sandra M. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In.: *Caminhos investigativos III: novos olhares da pesquisa em educação*. Marisa V. Costa(org.). Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p.105-131.

COUTINHO, S. e FREIRE, V. Design para educação: uma avaliação do uso da imagem nos livros infantis de língua portuguesa. In: *Arte: Limites e Contaminações*. V.2. Cleomar Rocha (org.). Anais do XV Encontro Nacional da ANPAP. Salvador: UNIFACS, 2007, p.245-254.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

GASKELL, George e BAUER, Martin W. *Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ, 2002, p. 64-113.

KINCHELOE, J. e BERRY, K. *Pesquisa em Educação – Conceituando a bricolagem*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

PARSONS, Michael J. *How we understand art: a cognitive developmental account of aesthetic experience*.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. In.: *Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ, 2002, p. 319-342..

ROSE, Gillian. *Visual methodologies*. Londres: SAGE Publications, 2001.

TONINI, I. Imagens nos livros didáticos de Geografia: Seus ensinamentos, sua pedagogia. www.mercator.ufc.br/revistamercator, acessado em 28/03/2007

Guia do livro didático. Brasília: Ministério da Educação, 2004.

IRENE TOURINHO

Professora Titular da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Pós-Doutora pela Universidade de Barcelona (Espanha), Doutora pela Universidade de Wisconsin-Madison, (EUA) e Mestre pela Universidade de Iowa (EUA). Foi professora visitante na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona. Email: irenetourinho@yahoo.es

GISELE COSTA

Professora e Coordenadora da pós-graduação em Comunicação e Marketing da Faculdade Araguaia, com Aperfeiçoamento em Patrimônio Cultural e Museologia pela PUC-MG. Mestre em Cultura Visual pela FAV-UFG, foi professora de Artes Visuais na Rede Pública Estadual de Goiás e atua como professora orientadora no curso de Licenciatura em Artes Visuais da FAV-UFG, na modalidade à distância. Email: giselecosta27@hotmail.com

This work, result of a research which is still in process and that focuses the aesthetic juvenile production, proposes an escapement far beyond the approved and established scenery of Art. It aims, through a conceptual and empirical investigation, to examine the flows work/quotidian, space/transit and artist/common-person, to create the problem for the territorialization face the overflows and aesthetics reverberations that the practitioners of the quotidian over the walls of the citadel of art produce. We refer to the unauthorized, impure and hybrid productions that, being disprententious in relation to any approval or legitimization of Art or official sciences, quick cross the screens of the city: mass communication and talks, cultural industry and museums, centralities and social peripherization, schools and street, etc. From the borders to the surplus of the city. Works, spaces and artists get mixed in vagabond and ferocious aesthetics that, despite the circulating theorizations at the metaphorical citadel, constitute a notable aesthetic transit, casually exemplified by the productions of culture of the peripherized youth, as, especially, the funk production.

Keywords: Aesthetics, art, youth.

abstract

Estéticas nômades: outras histórias, outras estéticas, outros...ou o funk carioca: produção estética, epistemológica e acontecimento

Aldo Victorio
FILHO

resumo

Este trabalho, um dos resultados da pesquisa ainda em processo e voltada para a produção estética juvenil, propõe uma linha de fuga para além do panorama da arte instituída e outorgada. Pretende, via a investigação conceitual e empírica, percorrer os fluxos obra/cotidianidade, espaço/trânsito e artista/sujeito-comum, para problematizar sua(s) territorializações em face dos transbordamentos e reverberações estéticas que os praticantes dos cotidianos além muros da cidadela da arte produzem. Referimo-nos às produções desautorizadas, impuras e hibridizadas que, despreziosas com relação a qualquer outorga ou legitimação da arte ou da ciência oficiais, atravessam céleres as telas da cidade: mídias e conversas, indústria cultural e museus, centralidades e periferizações sociais, escolas e rua, etc. Das bordas às sobras da cidade. Obras, espaços e artistas se confundem em estéticas vagabundas e ferozes que, a despeito das teorizações circulantes na cidadela metafórica, constituem um notável trânsito estético, oportunamente exemplificado pelas produções das culturas da juventude periferizada, como é, especialmente, a produção do funk.

Palavras-chave: Estética, arte, juventudes.

Vários são os aspectos que caracterizam o enorme contingente de jovens marcados pela periferização econômica e social. Tantos outros aspectos também os desenham pela união em torno do fenômeno cultural funk. Muitos gostos, modos de ser e estar no mundo, vocabulário e outras estéticas corporificam o pertencimento funk. Destaca-se, nessa rede, a produção musical e suas notáveis narrativas conhecidas como 'proibidões'. São letras e vozes que nos permitem visualizar o protagonismo juvenil e seus embates meio à teia das relações sociais que fazem de sua cidade, o Rio de Janeiro, Brasil, entre outras características, uma cidade estilhaçada, visto ser um lugar de carências, desencontros, lutas, aspirações, frustrações, interdições e conquistas. Nessas canções os enredos lúdico, estético, coletivo e político propiciam uma admiração privilegiada das emoções e das razões que levam à invenção de novas condições de pertencimento, para as quais concorre a dinamização de redes de práticas e de subjetividades juvenis. É a reinvenção das condições cotidianas diante da inexorabilidade das estratégias (Certeau). Por meio dos *proibidões*, destacamos a emergência de valores e identidades juvenis da periferia e margens da metrópole que se vinculam à realidade de todo o país, muito por conta dos fluxos dirigidos nas mídias e da significativa presença política, econômica e cultural da cidade no cenário nacional.

Os *proibidões* são canções com poesias peculiares, ritmadas como o funk e o rap, mas caracterizadas, sobretudo, por uma narrativa que inclui o cotidiano militarizado do tráfico de drogas nas favelas e a vida dos seus personagens, além de uma crescente abordagem sexista do gênero. Comercializados clandestinamente, são produzidos nas próprias áreas de controle do tráfico, mas, alcançam um circuito mais amplo; são cds vendidos e adquiridos em toda a cidade e bastantes conhecidos entre os jovens.

Para o estudo de um determinado universo juvenil as definições identitárias são quase inúteis e fatalmente redutórias, na medida em que a clausura dos jovens em um cadastro fixo de grupos ou tribos é um risco permanente. A sociedade brasileira tem como traços historicamente produzidos, o estilhaçamento e a assimetria. Condições geradas pela imbatível concentração

de renda e insuperável segregação e exploração humana, portanto, para uma eficaz reflexão sobre a educação é urgente a atenção para os mais atingidos no seu mosaico social: os jovens pobres. Certo que a condição econômica não os homogeneiza, na perspectiva deste trabalho, o que unirá os diversos sujeitos componentes da juventude funk, para além da exclusão social, é a estética da produção de suas vidas.

Defendemos, como um oportuno canal de aproximação desses jovens, as produções estéticas que lhes são caras. Resultados do aproveitamento das sobras da cidade, dos termos às práticas. Surpreendem as suas imagéticas impensáveis e desconsertam as suas poéticas de profana radicalidade. Obragens que mesclam todas as sobras: da indústria cultural às heranças de um passado imemorial no qual a festa e a conjunção coletiva faziam parte da ecologia social, ainda muito distante da radical mercadologização da seminal condição humana, que seria a relação estética com a vida. A compreensão e a valoração dessas realizações juvenis específicas, concebidas a contrapelo das autorizações morais e mercadológica, dependem do reconhecimento do imenso abandono do qual emergem. Abandono flagrante na ausência de efetivos investimentos políticos e na invisibilidade imposta aos meninos e meninas via a rejeição às suas participações na autoria das cidades. Assim a marginalidade do 'outro' é produzida e nesse jogo, o 'outro' tem sua existência e visibilidade reduzidas aos protocolos criados para sua interdição. Sua visibilidade é editada a favor dos atos arbitrários que efetivam sua exclusão e aniquilamento. Assim, a negação da qualidade de suas obras e adesões estéticas é intensificada pela rejeição de qualquer possibilidade poética em suas existências. Tanta negação há de lhes conferir alguma relevância em meio à devastação neoliberal que atinge a maior parte da população do planeta.

Toda obra cultural, aceita como 'arte' ou não, oferece leituras sobre as diversidades e potencialidades dos grupos sociais que as produziram. Temos, então, nas produções 'Funk' um meio útil à elucidação do que faz parte expressiva da juventude ser o que é e enfrentar o que enfrenta. Útil, portanto, ao entendimento dos cenários juvenis brasileiros e suas aproximações

e afastamentos. Qualquer percepção advinda dessas leituras é um investimento favorável à superação dos desafios da relação com a diversidade e essencial à elaboração e aplicação de ações educacionais cúmplices da autonomia das juventudes.

O esforço da aventura investigativa proposta neste trabalho reside em três aspectos centrais: o primeiro consiste em destacar o relevo e defender a legitimidade do universo juvenil, historicamente desprezado como produtor de valores culturais e, portanto sociais, desqualificadas, como são, suas criações e práticas cotidianas. O segundo aspecto é a defesa da legitimidade da produção estética do grupo estudado. É, este, um instigante problema, na medida em que, entendida a estética como elemento extremamente importante nos embates pela hegemonia política, todo o universo estético é, portanto, um campo de permanente tensão. O poder é, sempre, legitimado como legitimador das validades artísticas e epistemológicas. Pois, a estética e a arte, assim como a ciência, são meios utilizados na consolidação e manutenção da dominação de alguns, para os quais é imprescindível a fragilização e até a invisibilização de outros. O terceiro aspecto desafiador é o próprio estudo da cotidianidade que, ainda que paulatinamente venha se consolidando como relevante área de saber e importante prática investigativa é ainda encarado com reservas e desconfiança por parte do mundo acadêmico. Os Estudos do Cotidiano representam o encontro de uma perspectiva de abordagem com uma forma muito atual de criar e propor conceituações e aplicar metodologias. A condição de abertura e enredamento conceitual somada à liberdade, que lhe é característica, é adensada pela capacidade de se reinventar a cada pesquisa, em conformidade com as condições do campo trabalhado. A liberdade de criar ações e de recorrer a teorias diversas confere aos Estudos do Cotidiano a possibilidade de superar qualquer sujeição aos escaninhos da organização científica moderna. Os Estudos do Cotidiano são, por essas razões, os meios mais adequados e menos lesivos de investigar o acontecimento funk em todas as suas linhas de fuga, na medida em que suas práticas investigativas são, por sua contemporaneidade e audácia epistemológica, esteticamente funk!

A abordagem aqui contida, convém sublinhar, é alicerçada pela história de seu autor, ex-professor da educação básica pública, experiência que lhe propiciou forte envolvimento e convívio com as riqueza e dramaticidade das realidades juvenis das quais se ocupa este trabalho. Assim como lhe possibilitou apreender alguns importantes sentidos da potente eloqüência juvenil, via de regra, emudecida pelas pesquisas oficiais, essa atuação docente lhe permitiu, também, dimensionar a fantástica capacidade juvenil de inventar a própria existência meio a tantas dificuldades geradas pelas políticas e práticas dominantes. A relevância da discussão proposta assenta-se, também, na certeza de que a voz e o movimento dos jovens autores e fruidores do FUNK, em sua peculiar territorialidade, são um eloqüente indício da configuração atual da rede social brasileira e de como a temos desenhado para o nosso futuro.

Este trabalho, voltado para a produção estética juvenil, propõe elucidar aspectos relevantes da vida dos jovens 'funkeiros' por meio de uma linha de fuga para além do panorama da arte instituída e outorgada como único território legítimo da produção estética. Assim, via investigação conceitual e empírica, percorreu os fluxos obra/cotidianidade, espaço/trânsito e artista/sujeito-comum, para problematizar sua(s) territorialização(ões) em face dos transbordamentos e reverberações estéticas que os praticantes dos cotidianos além muros da cidadela da arte produzem. Referimo-nos às produções desautorizadas, impuras e hibridizadas que, despreziosas com relação à qualquer outorga ou legitimação da arte ou da ciência oficiais, atravessam, céleres, as telas da cidade: mídias e conversas, indústria cultural e museus, centralidades e periferações, escolas e rua, etc. Das bordas às sobras da cidade. Obras, espaços e artistas se confundem nas estéticas vagabundas e ferozes que, a despeito das teorizações circulantes na cidadela metafórica, constituem um notável trânsito estético, oportunamente exemplificado pelas produções das culturas da juventude periférica, como é, especialmente, a produção do *Funk*.

Muitas armadilhas ameaçam essa aventura intelectual, e provavelmente daí se mostre uma das utilidades de seu investimento e a sua atualidade. Vivemos, na contemporaneidade, o

esgarçamento e a tensão do espaço e tempo vividos e em devir. Os regimes de verdade que nos acompanharam e nos garantiram uma convivência amenamente segura com as realidades do mundo, aos poucos foram sofrendo incontornável processo de esfacelamento. A robusta escriturística que os apoiava, por sua vez, foi também atingida por gradual perda de consistência na medida em que os desdobramentos da produção humana avançaram para além da contenção de suas molduras categoriais e de seus cabrestos codificadores.

Se os processos políticos surpreenderam o projeto moderno e frustraram previsões, se a ecologia e a tecnologia, por sua vez, alcançaram deslizamentos inesperados, obviamente seus enredamentos e interferências no universo cultural não se dariam de forma menos dramática ou evitável. Assim, as conceituações sólidas se volatizam, imponderáveis formas de entendimento se vão constituindo líquidas, irrepresáveis e escorregam para além da segurança de qualquer territorialidade fixa. As cercas categoriais/conceituais de um crível universo da arte surpreendem, cada vez mais, a investigação, na medida em que o encaixe de seus blocos-argumentos vai rareando, dando lugar às lacunas quilométricas como nas muralhas metafóricas do império (des) protegido narrado por Kafka e citado por Pelbart (2007).

O nomadismo que invade a cena é muitas vezes, ainda, invisível aos nossos olhos, seja por conta da cegueira provocada pelo desejo de amparo do nosso 'ecoepistêmico sistema', seja por conta da incapacidade da nossa percepção ideologizada de reconhecê-los em sua novidade fenomenológica. Os nômades, os inclassificáveis autores do desconcerto estético que atrapalha a cidade e nesta, a cidadela da arte, interrompem nossos ritos de amor ao que conhecemos e instituímos. Estes 'outros' nos impõem a convivência dolorosa com seus contrastes quase obscenos, suas 'outras' histórias: vida cotidiana comum e produção estética, vidas anônimas como obras de arte. Intimidades escandalosas entre a vida ordinária e a produção estética despossuída de qualquer parâmetro ou norma. Novidades que evidenciam as brechas nas muradas da cidadela, acessos por onde os nômades e seus feitos penetram, atravessam e, assim, impõem alguma percepção de suas presenças voláteis, mas

concretas, indiferentes, ameaçadoras aos sistemas de verdades da cidadela invadida.

Impõem, os inconvenientes viajantes, por meio dos resíduos e vestígios de suas fixações fugazes, a visão inquietante da inútil realização dos encastelamentos conceituais, dos regimes de certezas partidários que, há tantos séculos, concorrem para a regulação da incontrolável produção estética e corroboram com a canalização das redes estéticas, urdidoras da condição humana, para os balcões do mercado capitalizador das existências. Desses nômades que raramente abandonam a cidade, mas atravessam seus campos estéticos, lançamos mão do *funk*, para nós um nome que leva a uma complexa rede de vivências, produções e sentidos, sensações e saberes, notavelmente vivida pela juventude carioca, uma juventude funkerizadora da cidade.

Algo sobre o funk

O *funk* carioca nasceu de uma miscelânea de ritmos, uma grande quantidade de importações em permanente operação de trocas, incorporações, releituras e assimilações. O *Funk*, sob muitos aspectos, poderia ser considerado uma reedição da antropofagia de Mário de Andrade. Fenômeno que consumiu e recriou, de forma singular, uma estética própria e original, para além da outorga acadêmica, comercial ou dos mercados culturais. Em primeira e última análise, o *Funk* é um fenômeno rebelde e *desafiador* (Essinger, 2005).

Investigar o *Funk* é um ardiloso desafio que se revela desde os primeiros movimentos de sua abordagem. Pois, quase tudo do que chamaremos de 'rede *funk*' se espria além do concreto acontecimento do baile, seu mais importante e concreto evento, o qual, por sua vez, não escapa dos inapreensíveis e inúmeros micro-acontecimentos circulantes em sua grande ação coletiva.

Então, o que dessa grande 'performance' é possível apreender nunca vai além das cinzas do que foi em sua fugaz culminância, pois, mesmo que se tente produzir a mais fiel narrativa da experiência vivida, com descrições do instigante espetáculo

que é o baile, jamais será possível alcançar a totalidade desse fenômeno.

Nessa perspectiva, é a experiência (estética) empírica da ida ao baile que permite perceber a força dos saberes poderosos que lá circulam e se manifestam. É a estética das performances individuais e coletivas, das danças e modos de estar, de se apresentar e de agir, também individual e coletivamente, o que defendemos como inegável e potente criação e deflagração de saberes. Saberes que, entre outras provocações, desconcertam os regimes de valores-verdades vigentes sobre a arte e a experiência estética.

Regimes, certamente, contaminados pela rede de interesses e crenças burguesas e pela tônica mercadológica que tem prevalecido em quase todas as mediações sociais.

O fenômeno *funk* ocorre, como qualquer fenômeno cultural espontâneo, livre de demarcações políticas e geográficas, fulgurando tanto nos centros urbanos quanto em regiões mais afastadas. É notável sua fulguração na cidade de São Paulo e em sua periferia, embora com características diferentes do *funk* carioca. É oportuno registrar que o *funk* prima pelo deslocamento, é um 'acontecimento' que transita, quando parece repetir-se é quando mais avança e inova. O Funk está diretamente conectado às condições específicas do cotidiano da juventude que o consome e produz, Assim da vida cotidiana cria os elementos poéticos reveladores de sua rede. Regras são reinventadas, normas desconstruídas, muitas condutas descartadas e outras tantas incorporadas.

Como se a ausência de proteção social e a vacuidade de recursos materiais trouxessem a plenitude da liberdade estética, no campo da invenção estética tudo é possível nas zonas de abandono, das quais emerge o acontecimento funk Daí sua formidável força de criação no âmbito das sobras, do relegado, descartado e condenado. Das verdades morais aos valores estéticos. Para compreensão do alcance de nossas afirmações é preciso, junto à leitura dessas reflexões, encarar a decisiva condição dos sujeitos protagonistas da 'rede *funk*'. Imagens concretas do abandono político, da desproteção social e tantos outros sofrimentos tornados comuns à população pobre brasileira.

Observamos que nosso estudo é projetado distante de qualquer perspectiva que tome as manifestações populares como eventos hierarquicamente inferiores a qualquer outra produção cultural, portanto, refutamos as perspectivas que tomam o funk como manifestação associável às produções pré-modernas ou que o julguem primitivo, simples ou uma das ações recreativas da 'baixa-cultura'. Refutamos, sobretudo, o entendimento moralista que tem o funk como indício ou resultado de um aventado crescimento da barbárie. Entendemos, em sintonia com a atualidade dos Estudos Culturais, que o *Funk* enreda forças inaugurais do cimento societal (Maffesoli, 2004), alude à liberação de alguns dos recalques da modernidade e destaca, sobretudo, a dinâmica do contraste entre a simplicidade e a complexidade do 'povo'. Afirmamos, também, que nossa abordagem se projeta do reconhecimento da riqueza cultural do fenômeno '*funk*' e de sua importância na compreensão das redes juvenis e de suas potencialidades estéticas e epistemológicas. Dessa maneira, não nos furtamos em assumir o elogio ao *Funk*.

O *funk* carioca indicia seu tempo: ocorre em espaços urbanos castigados por grandes problemas ao mesmo tempo em que interage com a mutante paisagem tecno-científico-informacional contemporânea. O cenário *funk* é configurado por contrastes: contém a precariedade das condições infra-estruturais, a sofisticação tecnológica e a força comunicacional. São estas as condições atuais que emolduram, e dão clima, à geração do *funk*. Quanto ao seu público e autores, são, predominantemente, constituídos pela juventude atingida pela pobreza e por toda sorte de periferizações decorrentes dão perverso desenho social que diagramou a população brasileira.

Falamos de uma juventude de futuro incerto, na medida em que as políticas públicas não a consideram em suas agendas. A escola e outras emblemáticas instituições que formam a equipagem social e legitimam a participação dos sujeitos na sociedade, lhes são, também, distanciadas. Esse afastamento é provocado, entre muitas outras colisões, pela rigidez bélica das linguagens e pelo conservadorismo moralista que espreitam as práticas curriculares e pedagógicas. Aludimos à resistência da perspectiva cultural burguesa, ainda dominante na educação,

às invenções juvenis. A conjunção desta com a emergência do renovado moralismo cristão opera como força de manutenção de um código estético blindado e funciona como filtro das formas e maneiras de viver dos jovens em geral, sobretudo, quando emanam das zonas de abandono da cidade.

O *funk* não indicia necessariamente a ausência de qualidades culturais e políticas comumente atribuídas a seus autores. Entre as suas significações destaca-se a luta pela autonomia dos jovens que, mesmo não sendo todos autores de canções, são, de uma forma ou de outra, seus criadores. Sobretudo se considerarmos as intensas incorporações e emanações dessa 'estética torta' em seus modos de viver cotidiano e as linguagens adotadas e praticadas. A rede cultural singular dessa juventude se potencializa nas suas práticas cotidianas. Fazer e saberes, nos quais nunca faltam a música, a exploração estética do corpo, o permanente jogo com a linguagem, a dança, etc. Reiteramos a defesa da rede *funk* como fonte de conhecimentos estéticos circulantes, uma audaciosa rede que avança indiferente ao sistema de legitimação da arte e aos seus regimes normativos. Em meio à fugacidade de cada uma de suas realizações - dos grandes bailes, muitas vezes reprimido, tantas outras transgressoriamente realizados, à circulação desautorizada de suas canções - a rede *funk* desafia as práticas e moralismos da vigorosa vigilância da parte iluminada da cidade.

A rede funk alerta, em seus espontâneos avanços híbridos, que se no âmbito econômico a fragmentação da cidade é de difícil recuperação, no âmbito cultural a organicidade de suas performances desenha uma cidade enredada. Pois, as mediações que viabilizam os encontros entre diferentes 'tribos juvenis', a adesão ao lúdico e à estética **funk**, reinventam também a reintegração da cidade.

Via o *funk* é possível entender a juventude periférica sendo autora da fulguração de sua existencialidade. Pois, cria as condições de sua sobrevivência simbólica, neste caso, inseparável da material. A artcidade funk e sua estética infernal existencializa cada um de seus autores e vibra as conexões entre suas redes subjetivas, para seus atores, saber e fazer, estética e conhecimento são a mesma obra.

Na tessitura do universo *Funk* não há ações de oposição direta e firmada aos poderes instituídos antagônicos. Contudo, o cotidiano é permeado de desafios e enfrentamentos, como revela a necessidade de reinventar modos de ação e os usos das linguagens em efetiva rebeldia. Embora não possam ser consideradas ações planejadas de oposição sistemática e consciente à regulação e ao controle social, a juventude 'funkeira', com a criação de sua estética, enfrenta tudo que lhe é oposto. Rebelde, age no aproveitamento de chances fugazes e de espaços voláteis. Alimenta-se, e se diverte nas brechas dos espaços e tempos da regulação, talvez pouco, mas sempre o suficiente até a próxima oportunidade. Age na dramática estética das operações de caça (Certeau, 1994) e destes saltos e percalços agencia a vida como obra de arte.

Algumas considerações provisórias

Evitando as sempre inquietantes maquinações do mercado, cujas operações predadoras inventam estéticas imagéticas de uma juventude eterna e irreal, não podemos desprezar a centralidade da imagem do jovem na produção artística e, sobretudo, musical. Tanto os jovens produzem esteticamente quanto são produzidos pelas redes de interação cultural que dinamizam a contemporaneidade. Assim, as potencialidades e atuações do universo '*funk*' demandam ser investigadas como fontes indiciárias da arquitetura social elaborada por seus 'bondes' ou 'galeras', nos quais cada sujeito evidencia sua força como elo social. A marca da insegurança não imobiliza os meninos e meninas em definições estabilizadas, nem tão pouco engendra o seu o devir. Sob a perspectiva do jogo tática versus estratégia (idem, 1994), a estética *funk* pode significar a ação de uma inusitada ética, enquanto força de criação e manutenção da vida coletiva. Essa rede estetizada tem, entre outras funções, como anunciamos, a de cimento societal e surge como edição atual de antigas práticas de vivificação do coletivo (Maffesoli, 2005).

Não se pode aceitar que a *poemação* ou performance discursiva dos personagens presentes nas músicas – sejam os

narradores ou os narrados – sejam reduzidas às etiquetas conservadoras de vocabulário euro-referenciado, machista e solidamente moralista. Em sintonia com os modos e maneiras de pesquisar o/com/no/do cotidiano (Alves, 2001), que é nossa escolha metodológica, o que dispomos aqui são notícias sobre um segmento importante da juventude da cidade do Rio de Janeiro. Registrado em um misto de apontamentos e reflexões, que dão forma – pouco ortodoxa – aos resultados de nossa pesquisa. Operação investigativa e dialógica por meio da qual buscamos destacar aspectos fortes, mas invisibilizados, do panorama cultural e social da cidade do Rio de Janeiro. Aspectos que desafiam a educação básica e interrogam o ensino e a institucionalidade da ‘arte’ na contemporaneidade, além de indiciarem os dramas da cidade.

Assim como qualquer ‘estética’, a estética *funk* é política. Nada mais político que a luta cotidiana pela recuperação do espaço comum que é violentamente mercadologizado. Em tal enfrentamento, o jogo das belezas vividas no cotidiano tem utilidade tática. A estética *funk*, ou sua exploração como força e cimento societal, revela formas de fruir e existir com originalidade antropofágica, transformadoras e sempre criativas de lidar com antagonismos e contrastes sociais e culturais. A estética *funk* é arma, portanto, no enfrentamento às violências simbólicas e adversidades materiais, assim como tem importância estratégica nos encontros que superam e ultrapassam as barreiras geradas pelas diferenças, sejam sociais, culturais ou de outras ordens. A ‘civildade’ outorgada sobrevive via a negação da diferença, e daí resultam a grave desqualificação da estética *funk* atrelada à acusação a seus autores de tibieza política. Contudo, como Feldman (1994), não os vemos nem como ‘passivos’, nem ‘alienados’ pois, permanentemente, criam valores e articulam práticas éticas e estéticas, ao mesmo tempo, em que usam técnicas e tecnologias nas suas redes cotidianas, dentro de processos múltiplos de mediação e hibridização” (Nil-da Alves, 2005). Os jovens dos quais falamos, como qualquer sujeito, são criadores e produzem poéticas e narrativas que alicerçam e respaldam as suas existências. E, sem dúvida, a força dessas criações – política, estética e cultural – é proporcional

aos riscos que seus autores enfrentam.

Tomamos também o *funk* como uma retomada da *estética da existência* (Miskolci, 2006) na qual o corpo tem papel fundamental. Pensar a vida como obra de arte é aceitá-la como prática existencial de fruição, fricção e leitura do/com o mundo, portanto, permanente aceitação de riscos, como qualquer aventura artística.

O nosso trabalho pretendeu, sobretudo, oferecer uma série de considerações a respeito das potências estéticas juvenis que acontecem fora dos espaços outorgados da arte, da cultura e da educação formais, ou seja, na marginalidade oficial. Por meio dessa argumentação, queremos defender, em última análise, uma sociedade mais justa e mais feliz. Sabemos que a nossa fala terá mais chances de êxito partindo do nosso território de atuação mais constante, a arte e seu ensino. Os difíceis tempos de agora nos impõem ousadias, seja na reflexão sobre o já sabido, seja em inusitadas experiências intelectuais. Como a inevitável desconstrução de muitas 'verdades' escoradoras das instituições que nos governam. Aqui, especificamente, a Educação e a Arte. Acreditamos que o território desprestigiado da juventude funkeira seria um excelente ponto de partida e/ou campo de luta. E muitos são os motivos da nossa crença: trata-se de um universo fortemente estetizado. Trata-se, também – *espaçotempo* da pobreza e desprovido de apoio ou proteção das instituições públicas – de um campo de auto-criação compulsória. Todo processo de criação estética é também de produção de saberes. Daí a nossa escolha da 'rede funk' como espaço privilegiado no qual se conjugam os fazeres da vida e os fazeres intensos da beleza. Um dos interesses de nosso trabalho é enriquecer o debate sobre a arte e seu ensino, inseparável da discussão das tensões entre as centralizações e as periferações, seja no que tange propriamente à arte, como no que abarca a cultura e a Educação, seus fluxos e enredamentos.

Defendemos, finalmente, a aguda interrogação dos discursos das instituições que aventam para si a regulação e a outorga do conhecimento e da Arte. Nosso trabalho não se ocupa objetivamente de colocar em xeque a totalidade da Arte e da Educação, contudo, na defesa de uma Educação eficaz e, para

tanto, da democratização da Arte, precisaremos interrogar a arte e a educação, e nesta, aquela. Pretendemos, por meio da defesa da beleza que acontece à margem dessas instituições, apontar suas fragilidades e a sua implicação (e ou cumplicidade) na diagramação das mazelas que atingem o povo brasileiro, a começar pela indiferença às potencialidades de sua juventude. Acreditamos que tanto a Educação quanto a Arte podem e devem aprender e revigorar-se com o que produzem as redes juvenis, como exemplificamos com o *funk*. Por uma sociedade mais justa e uma vida mais bela.

Referências

ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês (org.). Pesquisa no/do cotidiano das escolas: sobre redes de saberes. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano 1: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CORAZZA, Sandra Mara. Artistagens: filosofia da diferença e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DIOGENES, Gloria. Itinerários de corpos juvenis: o tatame o jogo e o baile. São Paulo: Annablume, 2003.

ESSINGER, Silvio. Batidão: uma história do funk. Rio de Janeiro: Editora Record. 2005.

GEBAUER, Günter e WULF, Christoph. Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos e produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

HERSCHMANN, Micael. O funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

MACEDO, Suzana. Dj Malboro na terra do funck: bailes, bondes, galeras e Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio. MC's!. Editora Dantes. Livro revista. Coleção Sabastião – Radiografia Carioca, no 3. 2003.

MAFFESOLI, Michel. A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia. São Paulo: Zouk, 2005.

_____. A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2000.

MISKOLCI, Richard. A vida como obra de arte – Foucault, Wild e a Estética da Existência. Disponível em: <www.ufscar.br/richardmiskolci/paginas/academico/cientificos/vidaarte.htm> Acessado em: 20 de out. de 2007.

2006.

_____.Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000300006&lng=&nrm=iso>. Acesso em: 21 de out. Estudos Feministas, Florianópolis, setembro-dezembro. 2006.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. Estudos do cotidiano, pesquisa em educação e vida cotidiana: o desafio da coerência. 30 Reunião da Anped in <http://www.fe.unicamp.br/gtcurriculoanped/30RA/30RA-programacao.html>.

PELBART, Peter Pál. Exclusão e biopotência no coração do Império. Disponível em: <<http://www.cedest.info/Peter.pdf>>. Acessado em 20 de out. 2007.

SALLES, Ecio P. de. O BOM E O FEIO: Funk proibidão, sociabilidade e a produção do comum. Disponível em: http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/03/ecio.htm#_ednecio.

SMIERS, Joost. Arte sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização. São Paulo, SP: Iluminuras, 2007.

TAYLOR, Roger L.. Arte inimiga do povo. São Paulo, SP: Conrad, 2006.

VIANNA, Hermano (org.) Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

ALDO VICTORIO FILHO

Bacharelado em Gravura e Licenciatura em Educação Artística pela Escola de Belas Artes da UFRJ; Mestrado e Doutorado em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Professor do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UERJ – Linha de Pesquisa 'Arte, cognição e cultura' e da Pósgraduação da Universidade Veiga de Almeida no curso de Especialização em Ensino da Arte.

Email: avictorio@gmail.com

This work has as aims the treatment about the production (elaboration) of a research diary, and goes on in the sense of presenting the example of experience with images, denying the illustrative character of those images. Through the registered visualities in the research instruments we focus the non-verbal meanings which can show new ways to approach to clear comprehension about a cultural and aesthetic vision.

Keywords: Research diary, visualities, aesthetic learning.

abstract

Entre textos e imagens: virações de um diário de pesquisa

Leda
GUIMARÃES

Wolney Fernandes de
OLIVEIRA

resumo

Este trabalho tem como objetivo tratar a construção de um diário de pesquisa, e avança no sentido de apresentar exemplo de experiência com imagens, refutando o caráter meramente ilustrativo das mesmas. Através das visualidades registradas no instrumento de pesquisa procura-se significados não verbais que descortinem novos caminhos de aproximação para a compreensão de uma visão estética e cultural.

Palavras-chave: Diário de pesquisa, visualidades, aprendizagem estética.

Esta reflexão nasceu de uma experimentação com diário de campo, desenvolvida no final da minha graduação em Artes Visuais/Design Gráfico em 2003 e continuada no Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual em 2007 pela Universidade Federal de Goiás. O Diário de Pesquisa Visual (DPV), como o instrumento foi batizado, permitiu reunir idéias, conceitos, exemplos e experiências utilizando para tanto, a linguagem visual. Desenhos, recortes, fotografias, cores e texturas formam o corpo do diário e permitem construir e reconstruir, num contexto relacional, percepções e novas significações sobre o tema levantado em minha pesquisa no mestrado.

As reflexões realizadas têm como cenário a preocupação com aspectos metodológicos da pesquisa em arte, cuja dimensão epistemológica é definidora de sua própria identidade. Nessa perspectiva, a documentação, o registro e sua conseqüente articulação de sentidos não podem ser negligenciados no contexto do exercício acadêmico, considerando a sua relevância para o processo de conhecimento e sistematização do saber e do fazer.

Para Lewgoy e Arruda (2004, p. 123-124), o diário consiste em um instrumento capaz de possibilitar “o exercício acadêmico na busca da identidade profissional” à medida que, através de distanciamentos e aproximações sucessivas, pode-se realizar uma “reflexão da ação cotidiana, revendo seus limites e desafios”.

Meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação: “A Rainha do Mundo e a Serpente do Rio – Imaginário e oralidade popular no contexto do livro infantil” consistiu no recolhimento e análise de diferentes narrativas sobre Santa Dica. Líder religiosa e política, uma mulher à frente do seu tempo, ela foi a única expressão em Goiás de movimento messiânico, ocorrido em várias regiões do Brasil. Muitas são as histórias contadas a respeito desta mulher e elas ainda fascinam pelo tom maravilhoso e fantástico que os moradores da pequena Lagolândia¹ dão a estas narrativas. Procurei recompor e reconstruir, imageticamente, o universo daquela oralidade. Minha tarefa foi localizar naquelas cenas narrativas a percepção e produção de uma estética e extrair delas uma proposta visual adequada ao

projeto de livro infantil.

O deslocamento de minha pesquisa para o mestrado transferiu-me para um terreno movediço onde apenas os aspectos formais relacionados à imagem não seriam suficientes para a discussão que a Cultura Visual trazia. O lugar da experiência (VAN MANEN, 2003) na relação entre a imagem e o indivíduo começou a revelar substratos mais complexos e variáveis, uma vez que as imagens não vêm desprovidas de um contexto. Elas trazem referências culturais que por sua vez, também estão associadas a outras imagens tecendo uma rede de significados e de múltiplas realidades.

A Cultura visual estuda e investiga a imagem como via de acesso ao conhecimento, como experiência que realça “realidades que de outro modo passariam despercebidas”. (BUCK-MORSS, 2005, apud MARTINS, 2007, p. 13).

As interpretações visuais, por sua vez, têm uma cultura, as quais afetam tanto o processo de produção como o de recepção. Construídas a partir de um repertório cultural, tecido no passado, as imagens fixam e difundem modos de compreensão do mundo no presente. (NASCIMENTO, 2006).

Estas idéias foram importantes para compreender aspectos da relação entre imagem e a prática social. Ou seja, o que está em jogo não são as imagens pelas imagens, mas a experiência que as pessoas fazem delas. Estas concepções reposicionaram também o meu DPV. Visto anteriormente apenas como um exercício formal dentro da minha prática como ilustrador, agora, este instrumento metodológico se reveste com as cores da minha própria experiência em torno do imaginário da cidade onde Santa Dica viveu, não por acaso, também minha cidade-natal.

Este texto parte, portanto, de um referencial conceitual que permite discutir a construção do DPV e avança no sentido de apresentar exemplo de experiência com imagens, refutando o caráter meramente ilustrativo as mesmas. Através das visualidades registradas no DPV procuro significados não verbais que descortinem novos caminhos de aproximação para a compreensão de uma visão estética e cultural.

Imagens que viram escrita

O privilégio da “palavra escrita” como a mais sofisticada forma de desenvolvimento intelectual acabou fadando as representações visuais a uma escala menor de importância na cultura ocidental. Sob esta perspectiva, o saber é encarado somente como depósito enciclopédico, na medida em que ele ocupa apenas um ponto fixo ficando encapsulado nos discursos de autoridade acadêmica. Os postulados desta autoridade estão sempre atrelados a um conceito positivista de cientificidade. Ou seja, trazem embutidos em suas proposições o paradigma tradicional do texto escrito como única fonte geradora de conhecimento, domesticando e orientando o olhar de quem faz pelos paradigmas teóricos.

A visão contemporânea não se encontra mais impregnada apenas por sentimentos racionalistas e funcionalistas. Os tempos são outros e frente às variadas realidades vem desenvolvendo-se um novo jeito complexo de olhar onde não parecem caber mais definições e classificações dominantes. Tudo é relativizado em um movimento que abre várias possibilidades de leitura dos fenômenos sociais que se multiplicam (LEITE, 1995).

A entrada em cena da Cultura Visual reconfigura o papel das imagens no mundo contemporâneo. Realidade, hoje, “é inseparável das imagens e da ficção” (MARTINS, 2006, p. 6) uma vez que o mundo é fruto de variadas interpretações. Entender as imagens como uma elaboração complexa de sentidos propõe deslocamentos de conceitos que não obedecem a uma estrutura de causa-efeito. Sob a perspectiva da Cultura Visual, estamos sempre em trânsito nas práticas do ver.

Essa perspectiva fragilizou os cânones do design gráfico que eu trazia da minha experiência na graduação que sempre privilegiou a unidade e a identidade em detrimento dos olhares e atitudes auto-expressivas e intuitivas. Ao questionar os regimes formais da minha prática profissional, a transitoriedade do papel que as imagens exercem na sociedade atual, mostrou-me que direcionamentos objetivos ou um posicionamento neutro, pessoal não caberiam mais na minha prática como pesquisador.

Mesmo que o ponto de partida seja meu próprio contex-

to é preciso dialogar com os diferentes papéis de atuação em contextos diferenciados. Uma alternância contínua de posições que vai descortinando, revelando contextos variados e (re)construções da realidade. Se nossas visões de realidade devem ser mais inclusivas, então precisamos ter uma perspectiva mais ampla sobre outras maneiras de articulação de sentidos e elaboração de discursos.

Nesta tentativa, lanço mão das imagens em meu DPV como instrumentos capazes de reivindicar o direito de usar uma linguagem multifacetada e criar caminhos para um possível entendimento ou estranhamento, articulando conteúdos internos e externos. Assim, elas mostram-se como ferramentas de construção de fazeres e saberes que pressupõe não apenas um acesso obrigatório, único e linear, mas sim uma gama de direções e vertentes que mapeiam múltiplas possibilidades que ampliam o horizonte numa rede complexa de relações.

De acordo com Hernández, ao alargar o sentido de alfabetização visual, é necessário “adquirir novas linguagens que forneçam acesso a novas formas de trabalho e de práticas cívicas e privadas” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 7) para a construção de um aprendizado social mais amplo. A experiência visual e o exercício com imagens contribuem no pensar crítico, pois também pressupõem um jogo de seleção, associação e reconstrução. Essa idéia alinha-se à abordagem emancipatória e libertadora da pedagogia crítica segundo Paulo Freire entendendo que, através das visualidades também somos estimulados a desenvolver o intelecto e a imaginação para nos apropriarmos de nossas próprias histórias.

O aspecto da visualidade que se refere a como nós olhamos o mundo, tem sido relevante para a construção da representação do conhecimento. Minha história, permeada por um contato muito próximo com o mundo das imagens, reconsiderou minha prática profissional como designer gráfico e ilustrador trazendo questões relevantes para meu cotidiano: Como representar, sob o rigor acadêmico, esse conhecimento que é essencialmente imagético? Que tipo de escrita propõe uma coerente apresentação das novas formas de ver e fazer? “Por que as imagens apenas aparecem nas monografias como ilustrações?

Por que elas não são o texto?” (BELIDSON DIAS, 2007). Como transformar a linguagem das visualidades numa linguagem etnográfica?

Nesta pesquisa, ao ampliar as noções de um diário de campo foi possível compreendê-lo como instrumento que carrega não apenas reproduções de imagens, mas conteúdos visuais que realçam um tipo de subjetividade que se conecta a uma visão plural e necessária onde não se separa o conteúdo da forma.

Rio que vira serpente

Meu DPV consiste em um pequeno livro de capa dura, encontrado em uma dessas lojas de livros usados que já foi manuseado e marcado pelo tempo. Os registros visuais são feitos em cima do texto já impresso no livro. Na época, o que era apenas uma maneira de se “fazer diferente”, hoje se reveste de novo sentido. Imagem e escrita se fundem para refutar os paradigmas binários, que opõem objetividade e subjetividade, textos e imagens, popular e erudito, como se essas dicotomias dessem conta de dois universos incompatíveis, quando, na realidade fazem parte de uma mesma esfera.

O exemplo que trago para esta reflexão necessita de uma contextualização que nasce a partir de uma das narrativas por mim recolhidas em Lagolândia. O vilarejo é uma destas cidadeszinhas com Igreja, praça na frente, casas em volta da praça, não mais que 300 habitantes e um rio que contorna toda a área urbana. Graças, em grande medida, ao fato de ter sido pouco afetada pelo “progresso”, a cidadela é um daqueles raros lugares que preserva muitos dos seus ritos e práticas culturais. Dentre tantas estórias contadas na região, uma das mais evidentes nas narrativas do imaginário da cidadela é a serpente do rio.

Não há morador da região que não conheça uma versão da história da serpente. A minha, fruto da junção de vários discursos ouvidos ao longo da infância, resumidamente conta que, acuada pelos guardas que cercaram a cidadela a mando do governo do Estado, Dica convoca o povo para a travessia das águas do Rio do Peixe. Ela, então chama a serpente que

vivia enrolada no morro da Igrejinha e com três fios de cabelos amarra a cobra na curva do rio para dar conta dos inimigos. Desde então, o bicho continua preso no fundo das águas, agora por apenas um fio que ao arrebentar selará o fim da cidade e do mundo.



Figura 1: Desenho do Rio do Peixe

Numa fase exploratória da pesquisa, com ajuda de um mapa e segundo minhas próprias percepções da geografia local, registrei em meu diário a localização da cidade e conseqüentemente o traçado que o rio faz na região (Figura 1).

À medida que a pesquisa avançava e a história da serpente foi se sobressaindo entre tantas outras imagens desenhadas pelas narrativas, comecei a reunir, em meu diário, várias representações de serpentes de fontes variadas tentando responder às questões: O que caracteriza e diferencia a imagem da serpente que a Dica amarrou no fundo do rio destas outras cobras? Que elementos visuais (linguagem, traçado, cores, forma,...) devo agrupar para a concepção de uma representação gráfica que reflita aspectos daquela alegoria?

As respostas a estas perguntas foram dadas à medida que alguns aspectos do dia-a-dia da cidade foram incorporados na concepção da imagem da serpente. As fitas coloridas das festas religiosas, detalhes da arquitetura e o movimento das águas compunham o desenho que serviria como rascunho final para a ilustração do livro (Figura 2).

Convidado a revisitar meu DPV já no período do Mestrado, "reli" as imagens buscando novas evidências, criando relações, buscando sentidos. Foi assim que aspectos da figura 1 e da figura 2 foram atribuindo significados diferentes a um fenômeno que já me soava familiar. Como em uma espécie de ato de reconhecimento, olhando o desenho do traçado do rio e o rascunho da cobra, concluí: O rio é a serpente!

A partir desta conclusão fui impelido a me perguntar so-

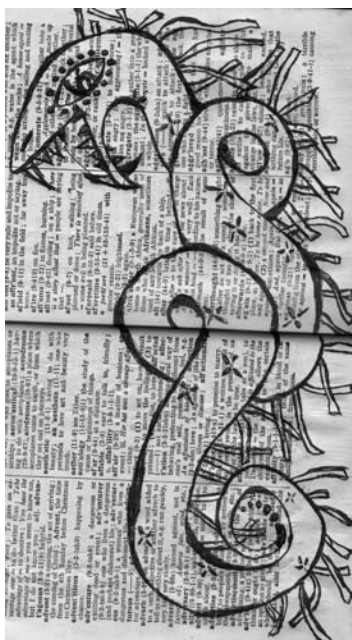


Figura 2: Desenho da Serpente do Rio

bre a importância do rio para a região. Naquela época e ainda hoje, o rio sempre exerceu importante papel no movimento tecido cotidianamente pela cidade. O banho nas águas correntes feito todas as tardes por adultos e crianças, as constantes lavagens de roupa e vasilhas e as idas e vindas para buscar água limpa para beber revelam uma intensa relação com o Rio do Peixe que, como a serpente, cuida da cidade e a mantém viva. Uma fala de Edleuza Alves, moradora do vilarejo, ao contar a lenda da serpente, ajudou-me também a confirmar: *“A madrinha Dica fez muitas coisas. Ela amarrou uma serpente no rio com três fios de*

cabelo e disse que no fim dos tempos, quando o último fio de cabelo arrebentar, o povo só vai viver se pegar água da boca da serpente. Dizem que dois fios já arrebentaram, só resta um. E o rio está secando. Eu me lembro que no Vau não dava pé. Todo mundo tinha que atravessar de canoa e hoje a gente enxerga o fundo com esse ‘tiquinho’ d’água”.

Os cruzamentos feitos entre as duas imagens oferecem, em suma, um desdobramento reflexivo atribuído ao DPV, pois apresenta novos pontos de vista, idéias e concepções. A partir do intercâmbio das imagens é possível elaborar outras leituras da realidade. O impacto desta experiência alude ao poder de certas representações visuais despertarem reflexões críticas.

O convite que a experiência deixa é de não nos contentarmos apenas vendo as imagens como constatação argumentativa, mas viajando nelas com o texto e para além do texto. As imagens podem (...) estar presentes no texto para criar ilusões e/ou alusões, acordos e/ou desacordos, dúvidas e nunca certezas (GARCIA, 2005, p. 48).

As imagens, neste caso, abrem espaço e assumem uma posição que estimula o pensar, possibilitando um modo reflexivo de interação. Mostram contextos além daqueles que aparecem na superfície que um texto descreve e analisa.

Portanto, o registro visual em meu diário também significou realizar análise que, de acordo com Mioto (2001), “consiste no exame minucioso dos dados obtidos no momento anterior, com o objetivo de sistematizar aspectos relacionados à situação estudada visando compreender a situação da maneira mais abrangente e articulada possível”. É um primeiro passo para avançar na explicação e compreensão da totalidade do fenômeno em seu contexto, captando seu dinamismo e suas relações.

É possível exercitar a reflexão, a partir do lugar que se ocupa. Não há produção de conhecimento que não se enraíze no seu produtor, e esse produtor está situado, quer dizer, pertence a um contexto. Meu contexto é o das imagens e é com elas e a partir delas, que sigo interpretando o mundo.

Nota

1.O Distrito de Lagolândia está localizado no município de Pirenópolis, distante deste 37 km. Situado na microrregião Centro-norte ou Planalto. Pirenópolis ocupa uma área de 182 km². Limita-se com o municípios de Goianésia e Vila Propício ao Norte, Jaraguá, São Francisco e Petrolina à Oeste, Anápolis ao Sul e Abadiânia, Corumbá e Cocalzinho à Leste. Está distante 120 km de Goiânia, capital do Estado de Goiás. (Fonte: IBGE).

Referências

AZEVEDO, R. Como o ar não tem cor, se o céu é azul? *Vestígios dos contos populares na literatura infantil*. São Paulo. Universidade de São Paulo, 1998 (Dissertação de mestrado).

BUCK-MORSS, S. apud MARTINS, R. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: Marilda Oliveira de Oliveira (Org.). *Arte, Educação e Cultura*. Santa Maria: Editora UFSM, p.19 a 40.

DIAS, B. *A escrita acadêmica*. Universidade de Brasília. Trabalho não publicado.

GARCIA, A. Imagens: ilusão, alusão, provocação, inspiração... são... In: OLIVEIRA, Inês Barbosa de, ALVES, Nilda e BARRETO, Raquel Goulart (Orgs.). *Pesquisa em Educação – Métodos, temas e linguagens*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p.39-50.

HERNÁNDES, F. From Visual Literacy to Visual Culture Literacy. In: *Inter-*

disciplinary Dialogues in Arts Education. International InSEA Congress, Viseu, Portugal, 2006, 14p. Trabalho não publicado.

LEITE, J. S. *Para Além do Moderno*. In: Estudos em Design, v. 3, n. 1, p. 109-121, jul. 1995.

LEWGOY, A. M. B.; ARRUDA, M. P. *Novas tecnologias na prática profissional do professor universitário: a experiência do diário digital*. Revista Textos e Contextos: coletâneas em Serviço Social, Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 2. 2004, p. 115-130.

MARTINS, R. *Cultura Visual: imagem, subjetividade e cotidiano*. Disponível em: <http://www.corpos.org/anpap/2004/textos/ceaa/RaimundoMartins.pdf>. Acesso em: 30 set. 2007.

_____, Sobre textos e contextos da Cultura Visual. *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*. Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, p. 5-11, jan./jun., jul./dez. 2006.

MIOTO, R. C. T. *A perícia social: proposta de um percurso operativo*. Serviço Social e Sociedade, São Paulo, Cortez Editora, n. 67, 2001, p. 145-158.

NASCIMENTO, E. A. *A Cultura Visual no Ensino de Arte Contemporânea: singularidades no trabalho com as imagens*. Disponível em: http://www.artenaescola.org.br/pesquise_artigos_texto.php?id_m=50. Acesso em: 02 mar. 2008.

SILVA, A. L.; GOMES, T. L.; OLIVEIRA, W. F. *A Rainha do Mundo e a Serpente do Rio*. 2003. 124 f. TCC – Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

VAN MANEN, M. La reflexión fenomenológica hermenéutica. In: *Investigación educativa y experiencia vivida*. Ciencia humana para una pedagogía de la acción y la sensibilidad. Barcelona: Idea Books, 2003.

LEDA GUIMARÃES

Doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes – ECA da USP. Mestre em Educação e Linguagens pela UFPI. Professora da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Atua na Licenciatura e no Mestrado em Cultura Visual. Email: ledafav@yahoo.com.br

WOLNEY FERNANDES DE OLIVEIRA

Graduado em Artes Visuais com habilitação em Design Gráfico pela Universidade Federal de Goiás (2003). Atualmente é aluno bolsista pela CAPES do Programa de Pós Graduação em Cultura Visual da UFG.

Email: wolney.fernandes@yahoo.com.br

In contemporary society, visual resources have been potencialized by overwhelming images that invade several dimensions of human life influencing behaviors, inducing preferences and simulating desires and expectations. This paper deals with an educational perspective for visual culture which does not include formulation of norms for ways of looking neither aims to generalize ways of seeing and interpreting. We understand that image interpretation and understanding are processes that reflect life and subjectivities' repertoires. An education for visual culture should privilege the search for de-naturalization of hegemonic models, scribble mirrors of normality and talk, without discrimination, about differences, identities and alterity. Also, it should speak from alternative positions empowered without subjects' hierarchies and their polyphonic representations and pluralities. This study re-discusses effects of power, ways of seeing and knowledge/looking regimes as discourses that trespass images and present more democratic temporalities legitimated by those who co-habit in the margins. Finally, this text dialogues with contemporary images trying to dissolve resistances which still expose beliefs in the existence of correct, formal and universal interpretations without questioning "who" establishes the right way of interpreting. We propose an education for visual culture that operates de-constructions and re-constructions in our ways of seeing and dealing with images in contemporary school rooms.

Keywords: Visual culture, education, images.

abstract

Um olhar ‘formatado’

**Raimundo
MARTINS**

**Alexandre
PEREIRA**

**Kelly Bianca Clifford
VALENÇA**

resumo

Na sociedade contemporânea os recursos visuais têm sido potencializados pela sobrecarga de imagens que inundam as várias dimensões da vida humana influenciando comportamentos, induzindo preferências e simulando desejos e expectativas. Este trabalho trata de uma perspectiva educativa para a cultura visual que entende interpretação e compreensão de imagens como processos que refletem repertórios de vida e subjetividades. A educação para cultura visual deve privilegiar a busca pela desnaturalização de modelos hegemônicos, riscar espelhos tortos da “normalidade” e falar sem discriminação de diferenças, identidades e alteridades. Deve, ainda, falar de posições alternativas, empoderadas e des-hierarquizadas de sujeitos e suas representações polifônicas em máxima pluralidade. Este artigo (re) discute efeitos de poder, modos do ver e regimes de saber/ver como discursos que traspassam as imagens e apresentam temporalidades mais democráticas, legitimadas pelos que coabitam nas margens. Finalmente, dialoga com imagens da contemporaneidade tentando dissolver resistências que ainda afirmam a crença na existência de interpretações “corretas” formais e universais sem questionar “quem” estabelece o modo correto de interpretar. Propomos uma educação para a cultura visual que, sobretudo, opere desconstruções e reconstruções nos nossos modos de ver e lidar com imagens na contemporaneidade das salas de aula.

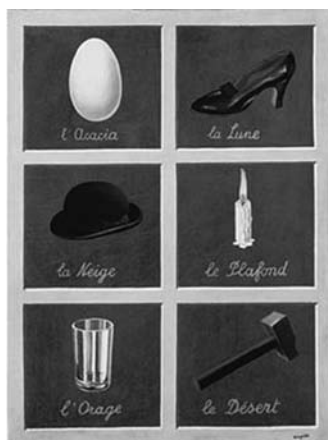
Palavras-chave: Cultura visual, educação, imagem.

Um vasto repertório e uma gama de recursos visuais têm invadido o nosso dia-a-dia. A preferência pela expressão visual ou, sendo mais específico, pela imagem, em lugar da linguagem escrita, parece prevalecer na sociedade contemporânea. Assistir a um filme em lugar de ler o livro que o originou tem se tornado fato recorrente. Kellner (1995) afirma que “um dos insights centrais da teoria pós-moderna é a ênfase no papel crescentemente central da imagem na sociedade contemporânea” (p. 107). Cabe perguntar o que é mais comum: informar-se lendo, ou informar-se vendo? Ler jornal ou acompanhar as notícias pela televisão ou internet? Ou, ainda, seria mais frequente brincar na rua ou jogar videogame? Estas questões configuram uma premência de tempo na qual somos impelidos a nos mover, constantemente ameaçados por agendas e prazos que controlam nossa mobilidade no cotidiano.

A antítese entre imagens e palavras já foi abordada por René Magritte no início do Século XX através de obras como *A Interpretação dos Sonhos e Isto não é um Cachimbo* (figura 1), nas quais diferenças relevantes entre o que pode ser lido e o que pode ser visto (PAQUET, 2000) encontram-se implícitas. Assim, “palavras que servem para caracterizar dois objetos diferentes não revelam, por si, o que distingue um objeto do outro” (MAGRITTE, 1928 apud PAQUET, 2000, p. 70).



Isto não é um Cachimbo. René Magritte, 1929



A Interpretação dos Sonhos (A Acácia, A Lua, A Neve, O Teto, A Tempestade, O Deserto) René Magritte, 1930.

Figura 1: René Magritte. Fonte: PAQUET, 2000, p. 9 e 71

Não obstante a possibilidade de que uma imagem possa ser mais convincente que um texto é preciso observá-la e interpretá-la criticamente. Afinal, é nessa relação que se instaura um efeito de poder muitas vezes imbuído do perigo de uma persuasão/manipulação visto que “[...] na sociedade do espetáculo se nos vende mais a imagem que o objeto” (HERNÁNDEZ, 2005, p. 22). É fato que o problema em questão é potencializado, hoje mais do que nunca, pela sobrecarga dessas imagens que inundam as várias dimensões da vida humana influenciando comportamentos, induzindo preferências, simulando desejos e expectativas. Neste sentido, faz-se necessária uma educação para a cultura visual, isto é, uma educação que priorize o desenvolvimento do senso crítico e prepare os alunos para viver e enfrentar os desafios da “sociedade do espetáculo [onde] os indivíduos são deslumbrados pelo espetáculo, numa existência passiva que os leva à cultura do consumo de massas, aspirando somente a adquirir mais e mais produtos” (HERNANDEZ, 2005, p. 22).

Educar para a cultura visual não implica na formulação de regras para o olhar e nem tão pouco em generalizar modos de ver e interpretar, até mesmo porque interpretação e compreensão de imagens são processos que refletem repertórios de vida e subjetividades. Assim, é fato que nossos modos de ver e interpretar imagens se fundamentam em sistemas pré-estabelecidos que não só tendem a influenciar o olhar como a incitar comportamentos e atitudes. Resquícios de uma cultura moderna ainda prevalecem em abordagens imagéticas pretensamente objetivas, formais, conseqüentemente tendenciosas, e que ainda aspiram universalizar significados.

Em contrapartida, o contexto pós-moderno não apenas rechaça tais abordagens como resiste à idéia de representação como “encarnações da verdade” (EFLAND *et. al.*, 2003, p. 46). De fato, representações estimulam interpretações que, por sua vez, carregam repertórios de quem as representa.

Partindo desses princípios, educar é compreender que visualidades, imagens, subjetividades, estereótipos, conceitos, pré-conceitos e suas representações são socialmente construídos e, portanto, são concepções arraigadas ao mundo disforme das

generalizações, autoritarismos, fundamentalismos e sexismos: ou seja, formas de ver mediadas por lentes míopes e unidirecionais.

Neste sentido convêm observar que:

Embora indivíduos de um mesmo grupo ou comunidade convivam com as mesmas imagens, cada um as vive e interpreta de maneira diferente, distinta, criando brechas e espaços de diversidade. O problema é que grupos hegemônicos aspiram impor e autorizar suas interpretações, seu nível de verdade, constringendo outros a aceitar esta interpretação ou a lutar para libertar as imagens do humo imobilizador do *habitus* acadêmico ou mercadológico. (MARTINS, 2007, p.5).

Uma educação para a cultura visual busca desnaturalizar modelos de sombras disformes da hegemonia; riscar espelhos tortos da “normalidade” e falar, sem discriminação, de diferenças, identidades e alteridades. Busca, ainda, falar de posições alternativas, empoderadas e des-hierarquizadas de sujeitos e suas representações polifônicas em máxima pluralidade.

Imagens contemporâneas: representações de uma sociedade capitalista

Hoje, a noção predominante de estética apresentada como modelo é, antes de qualquer coisa, contraditória. A mídia ocupa posição basilar na potencialização desse problema visto que “os meios de comunicação de massas ocupam um lugar central no debate pós-moderno já que constituem um mecanismo de controle social e um instrumento privilegiado do poder” (EFLAND *et. al.*, 2003, p. 58). Em razão disso, muito cedo aprendemos que ser bela/o é sinônimo de ter um peso corporal quase surreal e, muitas vezes, impossível de conciliar com uma boa saúde (figura 2). Também é conveniente mencionar campanhas publicitárias que tentavam uma relação entre imagens de cigarro ou do ato de fumar e imagens que representavam esportes radicais, saúde e energia.



Figura 2: Modelo de beleza e possíveis implicações.

Fonte: <http://www.mercadocompetitivo.com.br/site/index.jsp?cod=001&pag=1147> e

<http://www.colegioideal.com.br/academiaideal/dicas.asp?id=4>

Diante desses exemplos ou, das contradições dessas imagens, educar parece implicar em “nadar contra a maré”, afinal, na contemporaneidade, com frequência, muitas experiências visuais parecem deseducar. Neste contexto, a educação não constitui tarefa fácil nem tão pouco simples, necessitando, por isso mesmo, de muito trabalho, resistência e “(...) desconstrução para descobrir estas contradições internas” (EFLAND *et. al.*, 2003, p.74) que transcendem as imagens.

A vida cotidiana urbana, ocidental, burguesa e capitalista, “normalizada” e cristã tem proporcionado temporalidades que “corresponde[m] a um encolhimento do ‘espaço das experiências’ na vida social e de liberdade, liberdade de acesso ao passado e ao futuro como construção de uma subjetividade democrática” (MATOS, 2007, p. 11). Também correspondem a um encolhimento de momentos de apreciação, observação, dúvida e criatividade. Este mundo orientado pelas rédeas do capitalismo instaura o imediato do agora. *A falta de tempo* - que implica na necessidade de consumo de informações instantâneas e que se refletem nas relações humanas, no trabalho e na escola - significa um velar constante sobre signos de sucesso, fracasso, deslealdade, individualismo e competitividade.

Ouve-se muito dizer que as imagens da contemporaneidade, sejam da mídia, da televisão, da Internet ou do livro didático, surgem neste ínterim como promissoras experiências persu-

asivas que nos bombardeiam num jogo de comunicação rápida, ativa e intrusiva; que posicionam os sujeitos passivamente em práticas do ver alienantes; que os educa e os adapta ao mundo capitalista do trabalho onde as relações sociais são empobrecidas pela intolerância, opressão e homogeneização. Esse mundo tem a necessidade de corpos “normalizados”, saudáveis e, sobretudo felizes. No entanto, propomos olhar novamente para as imagens como tessituras de significados que são “dinâmicos, contextuais e até mesmo voláteis – [que] escapam a qualquer lógica que tente estabelecer normas para uma interpretação determinante de seus sentidos” (MARTINS, 2007, p. 3).

Os efeitos de poder que as imagens sugerem produzem “coisas, induz[em] ao prazer, forma[m] saber[es], produz[em] discurso” (FOUCAULT, 1979, p. 8). Portanto, tratar imagens de modo crítico é empoderar sujeitos para que se tornem capazes de perceber narrativas eticamente desonestas, recheadas de signos de intolerância, sexismo, homofobia, racismo, desigualdade e opressão. É empoderá-los para que se tornem capazes de entender que o paradigma visual e a narrativa educacional dominante – que institucionalizam preconceitos, estereótipos e expulsam os “diferentes” – atuam como tecnologias que reforçam uma percepção de imagens que oblitera regimes escópicos marginais tornando-os ilegítimos e silenciando-os.

Em certo sentido, as imagens não nos tomam como sujeitos passivos ou inocentes. Entre o dito e o não dito, entre o visto e o não visto das imagens encontra-se uma multiplicidade de “textos”, elásticos o suficiente para servirem a diferentes interesses ou ideologias produzindo efeitos de verdade(s) no diálogo com imagens, uma vez que “é justamente no discurso que vem a se articular poder e saber” (FOUCAULT, 1988, p. 111).

Assim, as imagens – abordadas como experiências prenes de discursos – indicam um *modus* de saber/poder e de regimes escópicos, ou seja, formas socializadas de ver instauradoras de tecnologias de clivagem, fixação, homogeneização, controle e produção de posicionamentos identitários. Ao narrar discursos com efeitos de verdade – saberes - sobre as identidades, as imagens estabelecem formas de poder que definem e posicionam os sujeitos socialmente.

Como um dos descentramentos da identidade cultural na pós-modernidade (HALL, 2005) o poder é tecnologia que está preocupada com a vigilância, normalização e controle da vida, pois, para Foucault (1988, p. 197), “uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida”. Trata-se, então, de um regime de saber com uma extensão escópica – modos de ver – que regula e orienta “as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo assim como a saúde física e moral, suas práticas sexuais e sua vida familiar” (HALL, 2005. p. 45).

Trata-se então de duvidar do regime político do enunciado hegemônico e normativo das imagens e dos efeitos de poder que se instauram no ato de constituir um conjunto “aceitável” de sentidos para elas. Portanto, faz-se necessário (re)discutir os efeitos de poder, os modos do ver e os regimes de saber/ver como discursos que traspassam as imagens e apresentam outras temporalidades, alternativas, mais democráticas, pois que são empoderadas e legitimadas pelos que coabitam nas margens.

Imagens de arte contemporânea e educação visual

Partindo da premissa de que a noção de arte está vinculada à expressão de um povo, sua cultura e momento histórico, parece necessário investigar porquê imagens de arte contemporânea são tão rechaçadas. Sem pensá-las como representações de nosso momento histórico, seus sentidos se debilitam e se distanciam da possibilidade de criar relações com as subjetividades que as experienciam. Para Hernández (2007), é necessário “repensar, a partir de outro ângulo, alguns dos problemas mais espinhosos deste momento cultural” (p. 45) sendo esta uma postura imprescindível a uma educação visual crítica e construtiva.

Não pretendemos com isto aludir a arte contemporânea apenas a fatos e acontecimentos negativos, absurdos ou repugnantes da pós-modernidade. Nem tão pouco pretendemos excluir tais situações dessa associação. Também não se trata de defender que “da arte contemporânea pode-se dizer tudo

e o oposto” (ROUGE, 2003, p. 11), uma vez que tal posição poderia ser vista como estruturalista ou mesmo reducionista, ao considerar apenas dois extremos, uma condição binária de sentido.

Colocando de outra maneira, acreditamos que a dificuldade mencionada em relação às imagens da arte contemporânea advém do fato de que ela pode refletir não apenas os extremos, mas o que há **entre e em torno** deles considerando, desta forma, uma **pluralidade** de possibilidades de opiniões e modos de ver. Esta condição gera resistência porque, afinal, desde muito cedo, somos condicionados a acreditar na existência de interpretações “corretas” e universais. No entanto, raramente nos questionamos sobre “quem” estabelece tais modos ditos corretos de interpretar.

O adestramento que nosso olhar e senso estético, via de regra, sofrem desde o momento em que são concebidos, parece não dar espaço à possibilidade de existência de múltiplos ângulos, múltiplas perspectivas. Tal fato não denota necessariamente nossa posição de vítimas diante do sistema escópico dominante reforçado pelo capitalismo, mas, sobretudo, a importância de uma educação visual orientada para tais questões. Afinal, em sintonia com Arriaga (2002) concordamos que “já passou o período das grandes verdades e entramos num período de ecletismo, mestiçagens e terceiras vias” (p.169).

Ainda segundo Arriaga (2002), o ensino de arte é, ou pelo menos deveria se apresentar como uma possibilidade de trabalhar essas questões através de criações de artefatos que, consequentemente, favorecessem interpretações e compreensões de nossa cultura estética. Assim, percebemos nas imagens da arte contemporânea uma rica possibilidade de instrumento didático, pois seu caráter predominantemente subjetivo pode contribuir para que uma vasta margem de pré-conceitos ou estranhamentos venha à tona apresentando-se como preciosas questões a serem desconstruídas. Dito de outro modo, esse dar vez à subjetividade, além de ser extremamente importante, é algo que, na prática, quase não tem espaço nas salas de aula. Diante do exposto convém indagar: como contribuir para a construção de mentes críticas e com autonomia de idéias quando não há

espaço para que os alunos pensem por si, construam discursos e, mais que isto, tenham oportunidade de se expor e dialogar com diferentes pontos de vista?

É pertinente lembrar que a prática docente no ensino de arte geralmente reflete uma certa miopia no que se refere aos conteúdos e possibilidades de trabalho. Em muitas escolas de ensino fundamental e médio, as abordagens utilizadas pelos professores nas aulas de artes fundamentam-se em concepções que surgiram em outras circunstâncias históricas e que são orientadas essencialmente para o desenvolvimento de destrezas manuais (HERNÁNDEZ, 2007). É nesta direção que evidenciamos a importância de uma educação voltada para o trabalho com visualidades contemporâneas, ou seja, uma educação da cultura visual que privilegie desconstruções e reconstruções em nossos modos de ver imagens.

Referências

- ARRIAGA, Imanol. Valorar la experiencia para tantear el futuro de la educación artística. In: *Los valores del arte en la enseñanza*. Valencia: Universidade de Valencia/Guadá, 2002, p.169-174.
- EFLAND, A., FREEDMAN, K. e STUHR, P. Teoria Posmoderna: Cambiar concepciones del arte, la cultura y la educación. In: *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paiós, 2003, p.39-98.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *História da sexualidade: a vontade de saber*, v. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HERNÁNDEZ, Fernando. "¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?" *Educación & Realidade* 30(2): 9-34, jul/dez 2005.
- _____. *Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2007.
- KELLNER, Douglas. Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna. SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Alienígenas na sala de aula: Uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 104-131.
- MARTINS, Raimundo. Temporalidades múltiplas da imagem como pedagogias da interpretação. In: Anais [recurso eletrônico] I Congresso de Educa-

ção, Arte e Cultura. Santa Maria: UFSM, 2007, p. 1-12.

MATOS, Olgária Chaim Féres. O mal estar na contemporaneidade: performance e tempo. In : MEDEIROS, Maria B., MONTEIRO, Mariana F.M. e MATSUMOTO, Roberta K. (org.). *Tempo e performance*. Brasília: Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

PAQUET, Marcel. *René Magritte 1898-1967: o pensamento tornado visível*. Tradução: Lucélia Filipe. Paris: Taschen, 2000.

ROUGE, Isabelle de Maison. *A arte contemporânea*. Portugal: Inquérito, 2003.

KELLY BIANCA

Professora da Rede Pública de Goiânia. Mestre em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás; Especialista em Arteterapia pela Faculdade Mauá de Brasília e Licenciada em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Pernambuco. Email: kellybiancacv@yahoo.com.br

ALEXANDRE PEREIRA

Professor Assistente da Universidade Federal do Amapá. Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Email: pereiraxnd@gmail.com

RAIMUNDO MARTINS

Professor Titular da FAV e docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da UFG. É Doutor em Educação/Artes pela Southern Illinois University (EUA) e Pós-doutor pela Universidade de Barcelona (Espanha) onde também foi professor visitante. É membro da International Society for Education through Art (INSEA), da ANPAP e da FAEB.
Email: raimarmartins@uol.com.br

This article is up from considerations and problems arising in the course of Master of Arts, UFSM, during the project, supervised, developed with learners of high school. The study aims reflect about the possible links between the picture film and the visual arts teaching as well as their chances of integration in educational proposals for action, taken with the average level learners. This research sought investigate some propositions of cinema and its potential as part of teaching reading, based on the relevance of this motto for the different contexts in which they fit the students in the present. Thus it is crucial to problematize what is culturally consumed by the students, passing required by films which are interested in general, the film from Hollywood to promote the learners with a critical eye-reflective about the universe of images they are immersed.

Keywords: Teaching of visual arts, picture film, visual arts.

abstract

Imagem cinematográfica e artes visuais: possibilidades de entrecruzamentos no ensino das artes visuais

**Aline Nunes da
ROSA**

**Marilda Oliveira de
OLIVEIRA**

resumo

O presente artigo constitui-se a partir de considerações e problematizações surgidas no curso de Licenciatura em Artes Visuais, da UFSM, durante a realização do projeto de estágio supervisionado, desenvolvido com educandos do Ensino Médio. O estudo busca refletir a respeito das possíveis inter-relações entre a imagem cinematográfica e o ensino das artes visuais, bem como de suas possibilidades de inserção em propostas de ação pedagógica, realizadas com educandos do nível médio. Esta pesquisa buscou investigar algumas proposições do cinema e suas potencialidades de leitura no âmbito pedagógico, sustentada na relevância deste mote para os diferentes contextos em que estão inseridos os educandos na atualidade. Deste modo é fundamental que se problematize o que é consumido culturalmente pelos alunos, passando obrigatoriamente pelos filmes aos quais se interessam, em geral, o cinema Hollywoodiano, a fim de fomentar junto aos educandos um olhar crítico-reflexivo a respeito do universo imagético em que estão imersos.

Palavras-chave: Ensino das artes visuais, imagem cinematográfica, artes visuais.

Sobre os usos do cinema na sala de aula

O presente artigo configura-se a partir de alguns apontamentos e resultados obtidos durante duas pesquisas realizadas anteriormente, no ano de 2007, durante o curso de Licenciatura em Artes Visuais. As pesquisas corresponderam ao trabalho monográfico e ao projeto desenvolvido no estágio supervisionado e tiveram como principal objeto de estudo as possíveis inter-relações entre o ensino das artes visuais e o cinema, bem como a relevância de se trabalhar de maneira crítica e reflexiva acerca das imagens e visualidades produzidas nestas áreas (artes visuais e cinema), no contexto educacional de nível médio.

Compreendemos a leitura de imagem como um dos pontos primordiais e mais significativos do ensino das artes visuais, seja esta de obras de arte conceituadas, de imagens do cotidiano, seja de imagens estáticas ou em movimento. Considerando-se a imagem em movimento e, tendo como eixo do Ensino da Arte a reflexão crítica acerca das imagens consumidas por nós e o que é veiculado comumente em nossa sociedade, passa-se necessariamente pelo cinema como objeto de estudo.

Tendo como objetivo fundamental na prática pedagógica o estímulo à reflexão crítica dos educandos acerca do mundo em que vivem e utilizando como ponte para esta reflexão o olhar sobre imagens de seu cotidiano e sobre temas de seu interesse, abriu-se um leque de possibilidades ao utilizar o cinema como mote de uma proposta de ação pedagógica, desenvolvida durante a pesquisa monográfica e também no projeto de estágio, ambos pensados para serem trabalhados entre alunos de Ensino Médio.

Muito se fala sobre a relevância e influência das imagens publicitárias ou imagens veiculadas na mídia televisiva, já que estas são absorvidas de forma acrítica pelo público (seja ele adolescente, infantil ou adulto). Sabemos que são raros os exemplos de programas televisivos que convidam o público à reflexão, que trabalham conceitos, que estimulam o pensamento crítico. Por sua vez, nós, enquanto espectadores, aceitamos e pagamos por canais que pouco contribuem para o amadurecimento intelectual, para a construção das identidades dos sujeitos, que somente absorvem passivamente as imagens, sem

interpretá-las de modo pessoal a fim de significá-las e ressignificá-las. A este respeito, Tourinho (2007) nos fala

Contextos públicos ou privados são dominados por imagens fixas e em movimento, de maneira que somos capturados por elas constantemente, algumas vezes sem nos darmos conta, sem pensarmos sobre elas. De tanto ver, paramos de olhar!... (p.401).

Mas, e quanto ao cinema e a imagem em movimento? Será que o educando, o mesmo que não tem por hábito refletir sobre as imagens que o cercam e que, por sua vez, não é estimulado para tal competência, age de maneira diferenciada frente às imagens cinematográficas? É provável que a resposta seja negativa, considerando-se que os filmes são consumidos prioritariamente como uma fonte de entretenimento gratuito ou como prazer desprezioso. A. Martins(2007), aponta que

Em geral, esse é o modo como o grande público relaciona-se com as narrativas cinematográficas: sem refletir sobre elas, não se dão conta de como essas imagens penetram seus cotidianos, seu comportamento, contribuindo de modo decisivo para a constituição de suas identidades. (p.123).

É pertinente ainda ressaltar que os adolescentes dificilmente são indagados/ instigados a buscar filmes com conteúdos diferentes, que abordem outros gêneros (além das comédias norte-americanas produzidas especificamente para esta faixa etária), parecendo fugir daquilo que é novo, diferente ou considerado estranho. Leite (2004) sustenta que o excesso de informação e a massificação do que é visto provocam uma banalização, uma dispersão de focos que enfraquecem o olhar e favorecem a cegueira, conseqüentemente, empobrecendo a compreensão crítica. Destarte, podemos afirmar que o público adolescente tampouco está sendo, ou simplesmente não foi, preparado para compreender criticamente o que há por trás, ou melhor, o que está contido nos filmes aos quais assistem.

Os adolescentes são acometidos por bombardeios de imagens, de programas e propagandas produzidos especificamente para esta faixa etária, isto não fortuitamente, pois se sabe que estes são os principais consumidores das novas tecnologias

(programas de computador, jogos de videogame, celulares, entre inúmeros outros), e demais bens de consumo (refrigerantes, roupas,...). Com isso, se ganha em termos de quantidade (vendas, produções em larga escala, consumo desenfreado...), no entanto perdendo-se em termos de conteúdo, de qualidade. Quanto menos questionamentos gerarem estes produtos, menos instigantes forem os programas de tv produzidos para os adolescentes, mais estar-se-á contribuindo para a formação de jovens apáticos, condicionados, que não respondam de modo crítico às informações recebidas, que não saibam e não estejam dispostos a romper com estes padrões intelectuais, culturais, há muito estabelecidos. Ainda, segundo Leite (2004)

Quando assistimos a um filme, primeiramente *vemos* imagens – o significado vem depois. A *apropriação* dos símbolos culturais só ocorre quando o contemplador se coloca como pessoa dialogal diante deles e, assim, há ressonância. A significação é uma ação transformadora e singular que aciona não apenas a cognição, mas também a afetividade. O sentido é o que nos faz sentir e nos afeta. Se não tocar, não afeta, não reverbera. A este processo dialogal com a imagem chamamos de *contemplação* ativa. (p. 99).

Neste caso, podemos trazer estas questões para o âmbito do cinema direcionado para o contexto adolescente, em que são produzidos filmes de puro entretenimento (refere-se aqui principalmente aos filmes produzidos por Hollywood), que exaltam apenas a comicidade, em temas rasos, superficiais e banais, que subestimam a capacidade cognitiva dos jovens. Sobre isto, podemos lembrar Koff (2002), que corrobora no mesmo sentido lembrando que vivemos uma crise da significação, evidenciado na raridade de obras que nos levam a pensar. “Definitivamente, com poucas exceções, o cinema de reflexão deu lugar aos filmes de puro entretenimento” (p.22).

Não raro, professores de diferentes disciplinas vêm utilizando o cinema como um recurso a mais em suas aulas. Na realidade, o trabalho com o cinema em sala de aula não se configura propriamente como algo novo no espaço escolar, porém, pode-se dizer que em sua quase totalidade, essas exibições são feitas de maneira descontextualizada e desconexa, com a primordial função de suprir a falta de professores, para preencher

carga horária que está faltando ou simplesmente para manter os alunos ocupados, entretidos e, preferencialmente, calados.

Como vemos, esta prática freqüentemente é desprovida de mediações por parte do professor e, quase invariavelmente, o filme mostrado não apresenta relação alguma com o conteúdo ou com a disciplina em questão. Por outro lado, mesmo que o filme exibido em sala de aula ofereça possibilidades de inter-relações entre os conteúdos da disciplina, o professor geralmente não é capaz de perceber, posto que também é fruto de uma cultura que não pensa criticamente a respeito das imagens que consumiu, por conseguinte, fazendo pouco esforço para unir o que está sendo proposto pelo filme ao que está sendo trabalhado na escola. Nestes casos, educandos e educadores furtam-se da leitura de imagem promovida pelo filme, tornando ainda mais insignificante para o educando estas ações.

Visto que, por meio da imagem cinematográfica, pode-se fazer uso não somente de assuntos pertinentes a debates, ou seja, utilizar o cinema como um instrumento para a abordagem de temas históricos ou biográficos, mas sim, abordar a criação áudio-visual do ponto de vista das particularidades e aspectos que carrega enquanto linguagem autônoma. Neste sentido caberia ser associada à criação visual, já que ambas podem ser consideradas possibilidades de representar e expressar de modo singular opiniões e olhares acerca de temas recorrentes na sociedade, no mundo. A. Martins (2007), ressalta a utilização do cinema como um instrumento sendo algo raso e pouco complexo, posto que não extrai desta linguagem suas verdadeiras potencialidades:

Vale ressaltar que a concepção instrumental orienta a utilização de obras filmicas, e outras, com ênfase apenas na “história contada”, ou no conteúdo mostrado. Assim, um filme sobre a vida de Pablo Picasso interessaria a professores e alunos de artes visuais, pelas informações biográficas do artista, em detrimento da abordagem da obra como um todo, em sua complexidade de relações entre as dimensões da linguagem, da técnica, da estética e do conteúdo, todas intrinsecamente ligadas, e mutuamente determinadas. (p. 8).

Do mesmo modo, além de não ser refletido do ponto de

vista do conteúdo dos roteiros, o cinema tampouco está sendo pensado sob seu aspecto estético.

Podemos afirmar que o cineasta, tal qual o artista, imprime suas concepções, suas sensações e visões de mundo, porém, materializando-as, sob a forma de um filme. Conforme Flusser (*apud* A.Martins, 2007, p.116)

É como se esses profissionais emprestassem seu ângulo de visão para o público que observa suas imagens. Além do posicionamento particular daquele olho sobre as cenas, está a própria concepção de mundo do sujeito que olha e registra as cenas, re(a) presentando-as. Em última instância, as imagens que o público vê nas fotos e nas telas de cinema não representa a realidade, mas o ponto de vista do fotógrafo e do cineasta a respeito daquela realidade, que o público, em, geral assume como se fosse seu.

O cenário artístico atual passa não somente por um momento de grande inserção de meios até então relegados à prática exclusiva de cineastas, como também casos em que os artistas se apropriam de imagens originalmente do cinema, tornando-as possibilidades cada vez mais freqüentes em suas criações artísticas. Portanto, não apenas através da vídeo-arte, que é uma linguagem onde percebemos mais explicitamente possíveis entrecruzamentos nas duas áreas, é possível estabelecer relações com o cinema, tendo em vista a emergente parcela de artistas que vêm se utilizando direta ou indiretamente de imagens cinematográficas. Podemos tomar como exemplo os artistas Alfredo Nicolaiewsky, Cindy Sherman e Éric de Rondepierre, que apropriam-se, transformam e ressignificam as imagens por meio de diferentes processos.

A. Martins (2007), lembra o uso da imagem cinematográfica como mais uma alternativa de inserção da cultura visual no âmbito do ensino, ampliando assim o leque de possibilidades de estudo proporcionadas por estas imagens:

Tendo em vista que, efetivamente, a linguagem cinematográfica constitui uma forma de expressão importante na formação das visões de mundo da atualidade, no âmbito dos estudos voltados para o ensino de artes visuais e da Cultura Visual, as narrativas cinematográficas não podem ser relegadas ao segundo plano. Mas é preciso avançar além da concepção recorrente sobre seus possí-

veis usos instrumentais, na direção de se enfrentar questões conceituais, estéticas, formais e técnicas relativas ao uni(multi)verso das imagens em movimento. (p. 122).

Por conseguinte, no campo da análise estética, poderíamos estabelecer relações entre características de determinados cineastas e artistas visuais, por exemplo, o que serviria como base para a compreensão de aspectos formais de uma obra de arte e ou de um filme, proporcionando uma análise ainda mais complexa das imagens.

Inserindo as imagens no contexto escolar: um novo olhar sobre o cinema

Através dos filmes nos é permitido entrar em contato com diferentes culturas, diferentes contextos históricos em que, ao nos projetarmos nos personagens, posicionamo-nos criticamente, sendo quase inevitável refletirmos sobre questões morais, ideológicas, políticas e culturais, entre outras que envolvem a sociedade. De acordo com a concepção de Robert Stam (2005) a respeito:

Deve-se procurar não apenas pelo “efeito psicológico” que manipula as pessoas, em cumplicidade com as relações sociais existentes, mas também pelo núcleo da fantasia utópica que se alcança para além dessas relações, por intermédio das quais o próprio meio se constitui como uma espécie de preenchimento projetado daquilo que é desejado e daquilo que falta no *status quo*. (p. 223).

Ao vermos um filme, há a possibilidade de identificação quase imediata com personagens muitas vezes mostrados sob a forma de heróis, exaltados e apreciados por famílias inteiras, mas de índole e caráter duvidosos. No cinema facilmente digerimos personalidades inescrupulosas, que são mostradas como heróis. Assistimos, de forma passiva a versão dada por *Hollywood* para a inversão de valores e devidamente legitimada pelo espectador. Novamente, de acordo com Stam (2005, p.223), “sintomaticamente, até heróis imperialistas, como Indiana Jones e Rambo, são apresentados não como opressores, mas como libertadores de pessoas oprimidas”.

Na realidade, *Hollywood* alicerçou-se sobre narrativas lineares, calcadas, sobretudo em histórias de oposição entre heróis e vilões, batalhas travadas entre o bem e o mal em que, na maioria das vezes, o herói é concebido sob os padrões culturais da sociedade norte-americana. Em diversas ocasiões, por exemplo, a cultura latina é tratada de forma pejorativa, preconceituosa e estereotipada. Ficam estabelecidas relações de poder onde os latinos exercem, na melhor das hipóteses, papéis menores, de pouca ou nenhuma relevância. Frequentemente as atrizes de origem latina interpretam papéis de empregadas domésticas caricatas, cujos costumes são mostrados de maneira grotesca, motivando especulações e chacotas em torno de suas tradições. Para R. Martins(2007):

O papel que as imagens desempenham na cultura e nas instituições culturais não é o de refletir a realidade ou torná-la mais real, mas de articular e colocar em cena a diversidade de sentidos e significados. Embora indivíduos de um mesmo grupo ou comunidade convivam com as mesmas imagens, cada um as vive e interpreta de maneira diferente, distinta, criando brechas e espaços de diversidade. O problema é que grupos hegemônicos aspiram impor e autorizar suas interpretações, seu nível de verdade, restringendo os outros a aceitar esta interpretação ou a lutar para libertar as imagens do humo imobilizador do habitus acadêmico ou mercadológico.(p. 5).

Por conseguinte, tais concepções tornam ainda mais clara a dissociação de classes por trás da questão cultural, onde a cultura dominante não intervém somente no roteiro/enredo dos filmes, mas também nos induz a encarar sua versão a respeito da sociedade como uma verdade indubitável. A questão cultural, neste caso, poderia ser desenvolvida sob as concepções de Laraia (2004), em que segundo ele

O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural. Tal tendência, denominada etnocentrismo, é responsável em seus casos extremos pela ocorrência de numerosos conflitos sociais. (...) O etnocentrismo, de fato, é um fenômeno universal. É comum a crença de que a própria sociedade é o centro da humanidade, ou mesmo a sua

única expressão.(p. 72-73).

É importante ressaltar que não se pretende, ao levantar tais questões, travar uma guerra contra a cultura norte-americana, mas sim, buscar refletir e problematizar temas freqüentemente utilizados pela mais bem sucedida indústria cinematográfica do mundo e que, no entanto tornam-se banais e corriqueiros frente aos espectadores. Desta forma faz-se imprescindível a educação do olhar, a compreensão crítica, a educação por meio do Ensino das Artes Visuais.

Fez-se pertinente, portanto, durante a problematização do tema na monografia e no período correspondente ao estágio curricular supervisionado, propor aos educandos do Ensino Médio, um cinema distinto àquele mencionado anteriormente (o *Hollywoodiano*). Sendo considerado bastante favorável instigá-los para os tipos de representações que fugissem dos filmes comerciais, de maior penetração pela mídia (LEITE, p.107), e que mostrassem diferentes e menos óbvias, versões para os temas comuns a todo indivíduo (independente da sua cultura, país de origem) como família, economia, política e religião, entre outros. Sobre este aspecto podemos utilizar Martin-Barbero (*apud* R. Martins,2007, p. 22), que nos fala do “enriquecimento perceptivo que o cinema traz ao permitir-nos ver não tanto coisas novas, mas outra maneira de ver coisas velhas e até da mais sórdida cotidianidade”.

Um olhar para o cinema produzido por outras culturas (cujo acesso ainda faz-se restrito nas salas de cinema, vídeo-locadoras, e na própria televisão), apresentaria aos educandos novas formas de ver, de se relacionar e dialogar, bem como diferentes concepções de vida e mundo, fazendo-os conhecer e despertar para realidades distintas. Além disso, através de filmes de diferentes nacionalidades, questões quanto à natureza da arte seriam suscitadas, como, por exemplo, suas manifestações nas diferentes épocas e culturas, ocasionando uma descentralização da idéia da arte produzida apenas na Europa, como os livros de história insistem em mostrar.

É possível deste modo proporcionarmos ao educando um contexto de maior clareza, entendimento e menos mistificação, em que ele possa ser um indivíduo ativo frente à construção de

seu conhecimento, podendo estar consciente de seu papel enquanto cidadão que interage e participa das decisões tomadas na sociedade. Para R. Martins (2007) através das imagens

Sentidos e significados podem ser gerados, agregados e transformados por movimentos, tendências ou contaminações entre sistemas imagéticos e/ou períodos históricos. Reapropriações são práticas comuns na cena contemporânea. Esses movimentos e contaminações são saudáveis porque possibilitam diálogos e diversidade – colagens, silêncios, interferências -, produzem novas imagens e influenciam imaginários sociais e subjetividades individuais.(p.3).

Conseqüentemente, através do ensino das artes visuais poderíamos perfeitamente estabelecer paralelos entre filmes e obras de arte. Além disso, deste modo, poder-se-ia mostrar aos educandos que a arte, em muitos casos ainda vista nas escolas apenas como um fazer puramente técnico e manual, está mais inserida em seus cotidianos do que podem supor, e que, além disso, pode ser estudada de maneira não superficial, mas sim problematizadora, crítica e indagadora, porém de forma tão prazerosa quanto assistir a um filme. Leite (2004, p.116), salienta que

A experiência estética exige um movimento de sair de si, mergulhar no filme e retornar a si para poder pensar criticamente sobre o visto e sobre a vida, ampliando horizontes de compreensão. Por esta razão, respeitar o gosto e a cultura de professores e crianças não é, de modo algum, sinônimo de mantê-los encarcerados em seu universo cultural eminentemente televisivo ou importado.

Sendo assim, o cinema nos propicia experiências muito próximas daquelas vivenciadas através da arte, como as relações comentadas anteriormente e ainda, é possível salientar que, do mesmo modo que a arte propõe-se a questionar o espectador, o cinema pode buscar muito mais do que um espectador que recebe e assimila as informações recebidas, enfim, mais do que entreter busca um público que desfrute das sensações propostas, mas que, sobretudo, além de absorver, reflita sobre as tantas informações contidas em seus filmes.

No entanto, antes de buscar fomentar todas estas questões

junto aos educandos, é fundamental que o professor tenha claras para si tais urgências, conforme Lampert (2007, p.411), despidendo-se de suas ideologias, dispondo-se a tecer relações e estratégias sobre sua área de conhecimento de forma interdisciplinar. O professor deve sentir necessidade de ressignificar sua prática e refletir sobre suas intenções enquanto um mediador, um propositor em sala de aula, revendo e apropriando-se constantemente de novos conhecimentos.

Referências

KOFF, Rogério Ferrer. *Pensando com o Cinema: Uma Aventura Interdisciplinar*. Santa Maria FACOS/UFSM, 2002.

LAMPERT, Jocielle. A moda como possível diálogo na formação docente em Artes Visuais. In ANPAP, 2007, Florianópolis, *Anais...* Salvador: ANPAP, 2007. p.409-416.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda. *Arte, infância e formação de professores: autoria e transgressão*. Campinas: Papirus, 2004.

MARTINS, Alice Fátima. "Imagens do cinema, cultura contemporânea e o ensino de Artes Visuais" in OLIVEIRA, Marilda O. (Org.). *Arte, educação e cultura*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007. p.111-130.

_____. "Cinema e ensino de artes visuais: questões para reflexão" in: *anais I CEAC, 2007, Santa Maria, Anais...* Santa Maria, 2007.p.1-11

MARTINS, Raimundo. "A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver" in OLIVEIRA, Marilda O. (Org.). *Arte, educação e cultura*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007. p.19-40.

_____. "Temporalidades múltiplas da imagem como pedagogias da interpretação" in: *anais I CEAC, 2007, Santa Maria, Anais...* Santa Maria, 2007.p.1-12

STAN, Robert. "Teoria do Cinema: a poética e a política do pós-modernismo". in GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.215-226.

TOURINHO, Irene. Por uma aposta na continuidade da aprendizagem estática e visual: escola, parceria institucional e compromisso social. In ANPAP, 2007, Florianópolis, *Anais...* Salvador: ANPAP, 2007. p.399-408.

ALINE NUNES DA ROSA

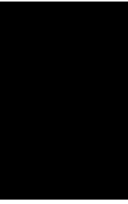
Professora substituta do Departamento de Artes Visuais (DAV/CAL/UFSM). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/CE/UFSM), linha de pesquisa Educação e Artes. Bolsista CAPES. Bacharel e Licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição. Email: ameline.nr@gmail.com

MARILDA OLIVEIRA DE OLIVEIRA

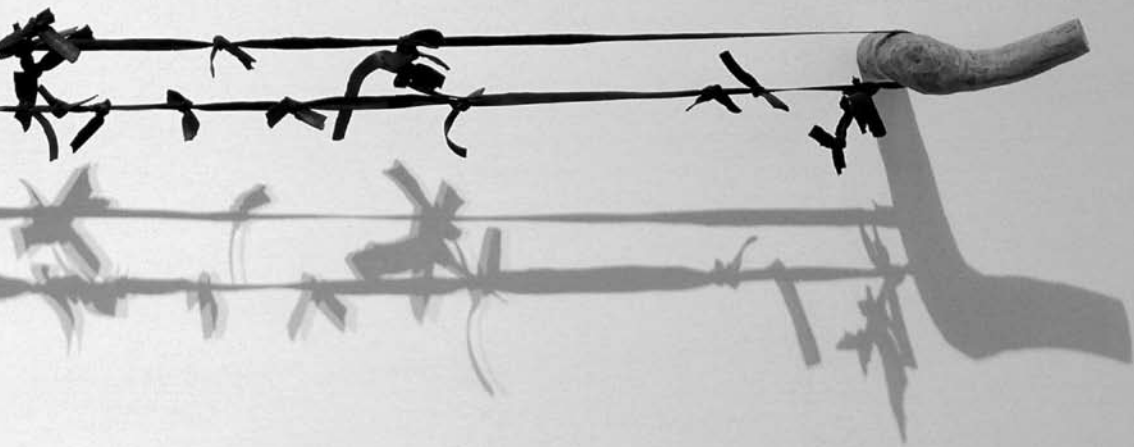
Professora do Programa de Pós Graduação em Educação, PPGE/CE/UFSM. Doutora em História da Arte (1995) e Mestre em Antropologia Social (1990), ambos pela Universidade de Barcelona, Espanha. Coordenadora do GEPAEC – Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura, diretório CNPq. Representante na ANPAP no RS.

Email:marildaoliveira27@gmail.com

Ensaio Visual







S/título - Curitiba, 2003
Armador de rede de mufumbo, Uruaú/CE e corda de ligas de câmara de ar feita pelas
crianças de Gameleira do Assuruá/BA
Coleção Miguel Chaia

O encontro-conflito entre civilizações do couro e da borracha - Brasília, 2005 / Salvador, 2006 / Belo Horizonte, 2007

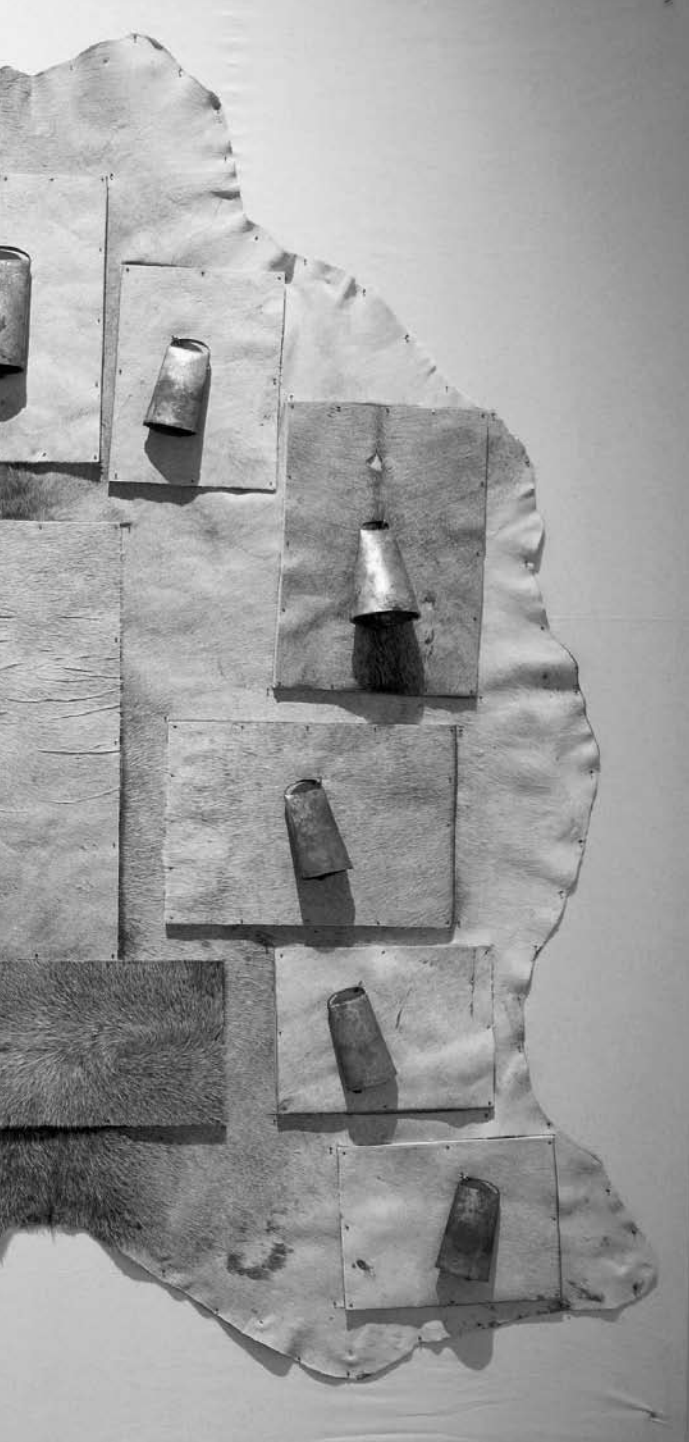
Protetor feito de couro com pêlo de boi para pôr sobre sela, corda de couro de boi para laçar e amarrar animais feita pelo mestre Expedido Seleiro, Nova Olinda/CE e objetos de borracha dos seringais do Acre

Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2007

Foto: Mila Petrillo







S/título - São Paulo, 2004

Couro de boi tacheado sobre placas de madeira e chocalhos de bronze/CE

Foto: Isabella Matheus







O poeta/xamã - São Paulo, 1999/ Brasília, 2001/ Curitiba, 2003/ São Paulo, 2004 (4m x 3m - sobre lona de caminhão muito usada e suja, estão "O coração de mãe", iluminado, de Zuarte, Salvador/BA, enxada remendada de Gameleira/BA, salamandra de ferro de um país do oriente, o "X" é uma antiga moeda africana de bronze, roupas do artista pintadas com terra de Brasília, botas de couro de Bragança Paulista/SP com cactos, cabeça de Buda em madeira da Indonésia e pá de pedreiro com cimento, Salvador/BA)

Foto: Mila Petrillo

Os des-Objetos que recrio nas últimas três décadas, cheios do saber da artesanaria popular e dos elementos do naturais com o trabalho da ação do tempo, foram muitas vezes colhidos como objetos menosprezados, trabalhados sem nenhuma intenção formal ou de utilidade imediata e, às vezes, sem nenhum respeito à sua matéria.

Por isso, também, me interessou a oportunidade de enobrecê-las, ao desejar revelar uma função poética para que outros, como eu, também sejam encantados pelas possibilidades da poesia em nós, sempre refazer-se, ao recriar o Mundo.

(. . .)

Gosto ainda mais da amorosidade que tenho pela matéria extraída dos meios naturais e trabalhada para funções utilitárias e como pela ação do tempo sobre as coisas. Através dos seus elementos vitais, esta mesma matéria transforma-se, transmuta-se e desfigura-se ganhando outros significados de uso, tempo e espaço.

Me fascina, ainda, o uso que fazemos dos objetos, e como em suas utilidades ganham uma aura de energia e sinergia em parceria com o tempo, criando estados que extrapolam e vazam pela matéria. A resultante está além dos significados e dos significantes. É isso que eu chamo de “corpo da transcendência”.

Bené Fonteles

BENÉ FONTELES

Artista, curador, poeta e compositor, vive em Brasília (DF). Participou da Bienal de São Paulo em 73, 75, 77 e 81. Em 2006 recebe o Prêmio Marcoantonio Vilaça da Funarte/MinC. É autor de *Giluminoso* e *Gil 60 anos: todas as contas*, *Ney Matogrosso: ousar ser*, *Ausência e presença em Gamaleira do assuruá*, *O livro do ser* e *O artista da luz*, entre outros. Gravou e interpretou dois discos - *Benedito* e *AE*. Em 2003 recebe a comenda da Ordem do Mérito Cultural da Presidência da República e do Ministério da Cultura. Coordena o Movimento Artista pela Natureza, é um dos articuladores do Movimento ArteSolidária e membro da Rede Mundial de Artistas em Aliança. Email: benefonteles@terra.cm.br

Painéis



Estéticas da existência: subjetivações sobre a moda

Lorena Pompei

ABDALA

Resumo

Como se dariam as propensões e noções de gosto? Pensando nas práticas de si é que se buscará, neste estudo, a transcendência do utilitarismo da moda para uma noção de subjetivação e experiência estética. Entendimento do posicionamento identitário legitimado pelas múltiplas dobras e territórios ocupados pelos sujeitos. Em maior ou menor grau possuímos objetivações e subjetivações de gosto relacionadas às práticas da aparência ou existência. Todos nós vemos e somos vistos, portanto de uma forma ou de outra é pouco provável um absoluto alheamento de si mesmo e dos outros. Somos artefatos visuais e portamos informações imagéticas. Negar a estética de si, no sentido foucaultiano, seria negar a própria existência, já que a constituição do Eu esta ligado à imagem do próprio corpo, segundo o “Estádio do Espelho” de Jacques Lacan. Assim, pensemos em corpos construídos por um discurso, corpos que se projetam pelas experiências estéticas como um meio de comunicação subjetiva com o mundo, corpos percebidos pela poética da obra aberta, que admitem um universo de formas perceptíveis e interpretações plurais que se complementam e geram novas formas de perceptos. Palavras-chave: Moda; Estética; Subjetividade. O texto de Daniel Arasse (*Arte e ciência: funções do desenho em Leonardo da Vinci*) desfaz a tradicional separação entre os desenhos “científicos”, sobretudo anatômicos, e os desenhos “artísticos” de Da Vinci. Seu estudo visa indicar que, para o artista renascentista, não havia contradição nessas duas práticas, embora os resultados produzidos pareçam antitéticos. Já Georges Didi-Huberman (*Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille*) mostra-nos os conceitos tramados por Bataille no final dos anos 20, na revista *Documents*, a respeito da arte primitiva e infantil como modelos para pensar a criação da imagem. Para tanto, Didi-Huberman explora a tensão entre *dialética das formas* (“sintomas do sentido”), criada pelo francês, e a noção dialética fundada por Hegel (“advento do sentido”), assim como também destaca a construção das imagens como regressão (Freud) e alteração (Luquet).

Palavras-chave: Moda, estética, subjetividade.

Ori: uma abordagem da diáspora e experiência negra em linguagem cinematográfica

**Douglas da Silva
BARBOSA**

Resumo

Este projeto de pesquisa discute o filme documentário Ori (Raquel Gerber, 1989) voltando-se para questões de sua proposta estética e elaboração direcionada para a trajetória dos africanos e seus descendentes nas Américas. O período de realização do filme, 1977 e 1988, ou seja, por mais de uma década antes do centenário da Abolição, trata desse momento da história brasileira dando visibilidade às ações políticas dos movimentos negros e registrando diversas expressões da cultura negra. O interesse é saber como o filme se torna uma referência de abordagem da diáspora e experiência negra em linguagem cinematográfica, tendo em vista, o contexto histórico de sub-representação da população negra no cinema brasileiro. Inserido na linha investigativa de poéticas visuais a pesquisa do filme tem objetivo também de dar suporte teórico na realização de documentário sobre alguma expressão da cultura negra no Estado de Goiás, a ser definida.

Palavras-chave: Ori, cinema documentário, cultura negra.

A função e o significado da escultura pública na cidade de Goiânia

**Maria Madalena Roberto
CABRAL**

Resumo

O projeto propõe realizar uma pesquisa sobre a produção artística tridimensional - esculturas, monumentos, bustos e estátuas - instalada no espaço urbano de Goiânia (1937 a 2007). Esses artefatos nas praças da Cidade democratizam o acesso à cultura apresentando, a uma parte da sociedade, o único contato com essas expressões artísticas "in loco" oferecendo ao observador as características do bloco escultórico necessárias a uma apreciação estética. As esculturas em espaço urbano são signos da visualidade artística e cultural de uma Cidade contribuindo na construção de sua identidade. É possível utilizar a imagem dessas esculturas com a finalidade de narrar a trajetória da produção artística de uma Cidade? A arte em espaço urbano possui autonomia capaz de construir um diálogo com o público consolidando na práxis a apreciação estética? A escultura pública propicia a conscientização da importância de preservar o patrimônio cultural? A iconografia exibida no espaço público de Goiânia retrata as personagens da História do povo goiano desde a construção e implantação da nova Capital. Investigar o percurso da escultura, agregando uma pesquisa sobre Cultura Visual e História da Arte pública, objetiva buscar subsídios para a construção da função e do significado desses artefatos artísticos. Arte em espaço urbano de Goiânia resguarda, de certa forma, a memória histórica, artística e cultural de nossa sociedade.

Palavras-chave: Escultura, arte pública, Goiânia.

Memórias do corpo, brincadeiras e construção de subjetividades

**Getulio
CHARTIER**

Resumo

A rua da casa de minha avó foi pátio para brincadeiras que permearam minha infância e parte da adolescência. Pano virava tenda de circo, papel virava chapéu e também barquinho para brincar na enxurrada da chuva. Nesta pesquisa, a brincadeira é abordada como recurso para manifestações de subjetividade que incluem imagens, representações e universos imaginários e não apenas como uma forma de diversão ou instrumento de socialização. Tais manifestações viajam nas fantasias, criam e recriam situações cotidianas e estabelecem condições de possibilidades para refletir e coletivizar experiências vividas em família, na escola e em outros espaços. O objetivo deste estudo é construir cruzamentos entre brincadeiras infantis, corpo, cultura e memória através da investigação de experiências com um grupo de futuras professoras. Nas brincadeiras, o corpo é tratado a partir de uma abordagem cultural, visto como lugar de enunciação de subjetividades. Como elementos centrais deste estudo, corpo e brincadeira deflagram sentidos determinantes na (re)construção de propostas de ensino-aprendizagem no campo da educação da cultura visual. Meu interesse nesta investigação é compreender como futuras professoras dão significado à experiência do brincar, que vínculos criam entre o brincar e a formação docente e, como entendem a função da brincadeira nas suas vidas pessoal e profissional.

Palavras-chave: Brincadeiras, corpo, memória.

Visões de cidade: fotografia das paisagens urbanas

**Raúl Yépez
COLLANTES**

Resumo

A pesquisa está relacionada com a temática sobre fotografia e cidade. Estuda imagens produzidas por três fotógrafos modernos (Eugène Atget, Brassai, Henri Cartier-Bresson) e três fotógrafos contemporâneos (Franco Fontana, Antônio Saggese, Cássio Campos Vasconcellos) que têm incluído nas suas obras, uma visão particular das paisagens urbanas. Mestres da imagem escrita com luz exploram neste campo, aspectos relacionados com a procura de acontecimentos passageiros na cidade. Eles fornecem com suas propostas, a matéria prima da estrutura conceptual da presente investigação, que utiliza os estilos fotográficos, a linguagem da fotografia e as teorias da cultura visual, para ensaiar uma interpretação formal e crítica das suas imagens baseada na produção de significados. Além disso, o trabalho incorpora mais uma visão de cidade, relacionada com a pesquisa de campo do autor, que explora detalhes dos efeitos visuais efêmeros no cenário citadino, com fotos de sombras, reflexos, texturas, fatos do tempo atmosférico (chuva, vento) e da temporalidade (recuperação, deterioração).

Palavras-chave: Fotografia, fotógrafos, paisagens urbanas.

Produção audiovisual Kuikuro: auto-representação e linguagem cinematográfica

**Leandro Bezerra
CUNHA**

Resumo

O objetivo deste trabalho é estudar as produções de vídeo realizadas pelos índios cineastas Kiukuro da aldeia Ypatse do Alto Xingu, Mato Grosso, Brasil. A pesquisa estará voltada para investigação dos processos de elaboração e transmissão de imagens e sons como elemento de reflexão sobre as formas ativas, produtoras representativas e auto-representativas. Através de um documentário realizado em parceria com os índios tentaremos demonstrar como são as relações de construção de uma narrativa visual realizada sob o prisma do olhar indígena. As discussões propostas perpassam pelos termos do realismo da reflexividade sobre a construção de diferentes visualidades que emolduram a variações estéticas e conceituais. Por esta lógica traduziremos o contexto de registro pela interação e justaposição entre os agentes produtores, o objeto de registro e a audiência, permitindo assim a compreensão dos processos que levaram a construção de um sentido audiovisual de comunicação. A auto documentação cultural indígena, navega por um processo que vai além da documentação filmica, para propor a natureza intertextual dos processos de construção de identidades étnicas e culturais pela construção de representações híbridas. Buscaremos situar que a apropriação da tecnologia audiovisual pelos povos indígenas acontece no contexto dos movimentos de autodeterminação e resistência.

Palavras-chave: Etnografia, auto-representação, linguagem cinematográfica.

Faces da cultura visual e da aprendizagem: um estudo das máscaras da Festa de São Tiago de Mazagão Velho

**Ronne F. Carvalho
DIAS**

Resumo

Nesta pesquisa pretendo analisar relações simbólicas e identitárias de processos de aprendizagem da feitura e utilização de máscaras da Festa de São Tiago de Mazagão Velho, estado do Amapá. A festa acontece desde o séc. XVIII e inclui um Baile de Máscaras. Ser do gênero masculino e estar mascarado são critérios para participação. Também me interessa investigar conexões de sentidos lúdicos, mágicos, estéticos e morais que observei nas diversas vezes que participei do evento. A descrição e análise que esta investigação constrói são baseadas nas múltiplas interpretações e experiências vivenciadas pelos participantes da festa. Utilizarei a perspectiva da cultura visual para compreender o uso simbólico da máscara, investigando como os participantes interpretam e problematizam práticas e valores vinculados a ela durante a festa. De orientação etnográfica, a pesquisa compreenderá análise de imagens de máscaras, entrevistas com artesãos, usuários de máscaras e participantes da festa, incluindo uma mulher da comunidade (não participante) que servirá de contraponto e olhar externo ao evento.

Palavras-chave: Máscaras, aprendizagem, cultura visual.

Vestidos de família – fotografia e memória: um diálogo com a obra de Luise Weiss

**Sejana de Pina
JAYME**

Resumo

A proposta do projeto é estabelecer um diálogo entre a investigação de minha memória familiar, a partir das fotografias de família e dos objetos guardados relacionados a essas imagens, e uma pesquisa sobre o trabalho da artista plástica Luise Weiss “Retratos familiares – in memorian” (São Paulo, 1998). Ela investiga e produz a partir das descobertas e reflexões feitas em cima das imagens fotográficas e dos demais objetos de sua família. O interesse em seu trabalho é justamente como ele relaciona os estudos memória e a visualidade. O ponto de partida é o contato com as caixas de guardados de minha avó. Objetos, fotografias, roupas. O vestido de noiva de minha avó, o vestido de debutante de minha mãe, pequenos vestidinhos brancos em rendas e tiras bordadas e as imagens fotográficas que guardam os momentos em que parte dessas peças foram usadas. Expectativas guardadas em velhas caixas de camisa, nas cambraias gastas pelo uso e pelo tempo e nas fotografias avermelhadas da década de 1980. Torna-se inevitável a discussão sobre a percepção desse tempo. O que é lembrado, o que fica guardado, o que é esquecido? A roupa e a fotografia são entendidas não somente como fontes de informação, mas também como artefatos culturais, capazes de guardar o imaginário das mulheres da família. E, ainda, capazes de influenciar esse imaginário – planos, sonhos, vontades, concepções de vida, valores – que é transmitido de uma para a outra. Em cada vestido branco, em cada fotografia, a materialização, a visualidade, desse imaginário.

Palavras-chave: Fotografia, indumentária, memória familiar.

Casa de bricoleur: invenção na estética popular

Laila Beatriz da Rocha
LODDI

Resumo

Esta pesquisa tem como tema a estética da bricolagem em arquiteturas inventadas e construídas pelos próprios moradores. O foco é no imaginário popular que transforma fragmentos em matéria preciosa para a criação. O imaginário, dimensão fundamental das criações do pensamento humano, é rede de imagens na qual o sentido emerge das relações entre elas. Os “construtores do imaginário” metamorfoseiam lixo em arte, caginho em beleza, e criam casas com restos de construções, pedaços de louça e vidro, lâmpadas queimadas, moedas antigas, e uma série de objetos considerados imprestáveis – sobras da sociedade de consumo. A “estética do descartável” é também condição de sobrevivência, astúcia popular que afirma a inventividade própria das táticas, onde a ordem das coisas é desviada dos fins a que antes eram designadas. A bricolagem tem a ver com o acaso e a incompletude: é o acontecimento imprevisto. O bricoleur, neste caso, é aquele que remenda coisas e faz objetos com pedaços de outros objetos. Exemplos desta estética são: a Casa da Flor, de Gabriel Joaquim dos Santos, e a casa de Estevão Silva da Conceição, o “Gaudí brasileiro”. A casa de bricoleur é um organismo vivo, um corpo poético em contínuo estado de transformação. Palavras-chave: bricolagem, invenção, imaginário popular, estética.

Palavras-chave: Bricolagem, imaginário popular, estética.

Jogos eletrônicos e cinema: hibridação de maneiras de representar

Bruno Galiza Gama

LYRA

Resumo

Esta investigação observa os ambientes do jogo eletrônico e do cinema como ambientes essencialmente de representação, com a manipulação de signos visuais reproduzindo e gerando sentidos. No cinema as representações estão relacionadas ao arranjo de signos pré-existentes de maneira significativa, ao passo que no ambiente do jogo eletrônico a construção da significação dá-se inclusive na construção formal dos objetos; nota-se um tipo de hibridação em que um meio beneficia-se do outro por meio da apropriação de tradições estabelecidas (de uso de signos, gêneros narrativos, composição formal), ou por meio da absorção do ritmo narrativo, estando aí envolvido o papel desempenhado pelo observador no circuito da promoção do significado. Os objetos da pesquisa relacionam-se à construção de significado na área do gênero narrativo através da identificação de características estruturais e significativas comuns em um e no outro meio, estando assim observada a dita hibridação das linguagens. Gêneros pressupõem elementos visuais que endereçam a obra a públicos que possuem expectativas no que tange a presença de determinados elementos que identifiquem o objeto como passível desta classificação. A proposta envolve análise de peças de um e de outro meio que tragam em si aspectos formais e significantes de um mesmo gênero, que serão confrontados em busca desta intersecção que permita o tipo de leitura proposto pelo emissor, considerando-se aí as diferenças nas maneiras de olhar e na conformação destes objetos no âmbito da cultura. A identificação de elementos visuais comuns a estes (e a outros) meios, que permitam leituras e significações específicas, permitirá sua posterior aplicação num jogo eletrônico, observando assim sua utilização em prol de uma poética que pressuponha um objeto conformado em determinado gênero.

Palavras-chave: Cinema, jogos eletrônicos, poéticas visuais.

Processos e poéticas na criação de personagens: reflexões em gravura

**Luciana Vasconcelos
MACÊDO**

Resumo

O tema deste projeto é o estudo das possibilidades poéticas e estéticas do processo de criação de personagens através do uso de técnicas de impressão em gravura. Trata-se de uma pesquisa em arte, o que implica que sua orientação é feita a partir da própria produção. A obra fornecerá o suporte ao redor da qual será construído o discurso teórico. A pesquisa será feita a partir da construção de uma história, tomando como referências os contos-de-fadas tradicionais, em cujo contexto estará inserida a personagem. Tais referências literárias foram escolhidas por seu caráter lúdico e seu teor fantástico, embora seja necessário ressaltar que a história será apenas esboçada, pois não é o foco da pesquisa. A base da pesquisa é prática, através da busca constante de uma experimentação consciente das técnicas e uma constante reflexão sobre como os elementos visuais resultantes dos processos de impressão produzem significados e influem em sua leitura. Os problemas centrais da pesquisa podem ser definidos como: quais seriam os resultados de uma incursão no processo de criação de personagem em que todas as potencialidades poéticas da gravura (calcogravura, litogravura, serigrafia, xilogravura e também processos híbridos) fossem utilizadas para dar vida e voz a uma personagem? Quais seriam as relações da personagem com seu ambiente, e com o ambiente do observador? Como se constrói o discurso emocional em torno de uma personagem de contos de fada, e como suas características visuais podem expressar esse discurso? O objetivo desta pesquisa, finalmente, é a criação de um jogo de reflexão com base nos resultados dos processos de impressão, através das especificidades do trabalho do artista gravador.

Palavras-chave: Gravura, ilustração, poéticas visuais.

Educação e arte popular: experiência estética para análises filosóficas em Richard Shusterman

Vânia
OLÁRIA

Resumo

Esse é um projeto de investigação sobre as condições e as práticas sociais efetivas pelas quais as apresentações artísticas do movimento cultural popular Hip Hop são produzidas e consumidas, no currículo para a Educação de Jovens e Adultos, na escola municipal Regina Helou, no ano de 2008. Origina-se de minha experiência pedagógica com as manifestações artísticas, ditas populares, de jovens negros da periferia de Goiânia. O Rap, o Grafite e o Break - respectivamente música, artes visuais e dança - são explorados de forma intertextual. Fundamento minhas reflexões no livro *Vivendo a arte: o pensamento pragmático e a estética*, de Richard Shusterman, editado no Brasil em 1998. Nessa obra, o autor desenvolve sentidos progressistas e democráticos para a filosofia estética, estabelecendo um campo conceitual da arte como experiência, com base em John Dewey (1859–1952). Seu objetivo é considerar e defender esteticamente as formas artísticas populares da mídia/cotidiano. Sentindo-me provocada pelo autor, como objetivo principal investigar o poder pedagógico e estético do Hip Hop, de acordo com pressupostos teóricos da tendência pedagógica Histórico Crítica dos Conteúdos. Para isso, pretendo observar os impasses gerados pela contraposição entre formal e o não formal, através da análise do contexto e da visibilidade / invisibilidade de tais práticas artísticas, que não se enquadram no currículo oficial escolar.

Palavras-chave: Educação, hip hop, intertextualidade.

A visualidade implícita no tema como meio de produção para animações em stop motion

Flávio Gomes de
OLIVEIRA

Resumo

Durante muito tempo a animação feita com bonecos articulados (stop motion) foi usada como recurso para a produção de efeitos especiais em filmes com atores reais. Com o advento da informática e o uso de softwares para a produção de efeitos especiais, esta técnica basicamente parou de ser usada com este propósito. Recentemente vivenciamos o ressurgimento desta técnica como meio de produção integral de filmes de animação. Os casos de maior sucesso são os filmes: Fuga das Galinhas, O Estranho Mundo de Jack, A Noiva Cadáver e Wallace e Gromit, sendo o último ganhador do Oscar como melhor filme de animação de 2006, tendo concorrido com vários filmes inteiramente feitos em computação gráfica. Talvez o fascínio que está técnica proporciona às pessoas seja um dos fatores que contribuíram para esse sucesso, porém fica evidente uma relação muito próxima entre a visualidade estabelecida pela escolha de materiais durante o processo de produção dos bonecos e cenários, com tema abordado pelo roteiro do filme. Este trabalho busca investigar: como é estabelecida esta visualidade e como os materiais utilizados para a produção de bonecos, cenários e objetos podem se apropriar de elementos visuais que englobam o tema do roteiro. Para tanto será feita uma pesquisa à respeito da visualidade das festas de reis do interior de Goiás, com o intuito de recolher elementos narrativos e visuais para a elaboração de um curta metragem de animação documental utilizando a técnica de stop motion. Durante a investigação serão levantadas ainda, algumas discussões à respeito do uso de softwares e equipamentos digitais, durante o processo de produção deste tipo de animação e o tipo de interferência destas ferramentas no resultado final.

Palavras-chaves: Animação *stop motion*, visualidade, Festas de Reis.

Entre meios e metáforas: uma reflexão sobre processos de criação e (re)significação do olhar por via de imagens técnicas

Noeli Batista dos
SANTOS

Resumo

No conto de ficção científica "O Homem Bicentenário" do escritor Isaac Asimov, o robô, personagem principal, é diferenciado de seus iguais, robôs, quando consegue transformar matéria-prima em objeto portador de significado. Neste processo, o robô ganha um nome: Andrew. Ao ganhar um nome a máquina dotada de saber sensível inicia sua jornada na busca por tornar-se homem. Nesta jornada, o personagem segue (re)significando seus saberes, suas relações sociais, sua relação com o próprio corpo. No primeiro semestre do ano de 2007, ministrei o curso "Laboratório de Criação de Imagens em Mídias Digitais" oferecido pelo Centro de Estudo e Pesquisa "Ciranda da Arte". O propósito deste curso foi discutir os diferentes espaços que as imagens técnicas ocupam em nossa contemporaneidade. Neste curso, participaram um grupo de professores da Rede Estadual de Ensino de Goiás integrando discussões que abrangeram relações de ensino, construção e compreensão de imagens técnicas. Neste processo, cada professor/aluno, transitou entre o "ser" "produtor", "artista", "crítico" e "expectador", encontrando nestes espaços (concretos e virtuais) de aprendizagem a possibilidade de também ser autor no processo de criação, de suas poéticas visuais mediadas pelo uso do aparelho. Entre metáforas que envolvem as relações entre máquina e saber sensível, inspiradas no conto "O Homem Bicentenário", a proposta deste projeto é buscar compreender que tipo de (re)significações do olhar esse grupo de ex-alunos passou a assimilar em suas práticas pedagógicas ou em suas vivências diárias. É também intenção deste projeto promover a reflexão sobre o exercício de criação enquanto metáfora para processos de humanização (saber sensível) através imagens técnicas.

Palavras-chave: Ensino, imagem técnica, poéticas visuais.

Tramas, tranças e cestarias

**José Antônio Gomes de
SOUZA**

Resumo

Em tramas, tranças e cestarias procuro desenvolver um diálogo entre as artes plásticas e o artesanato. Recorro à técnica da trançagem e a diversidade de materiais como: couro de boi, plásticos, borrachas e papéis. Entrelaçando esses elementos em telas convencionais pintadas em outros tempos. Às vezes são trabalhos antigos com mais de dez anos, suportes de outras propostas e que agora, recorto e faço filetes. Um exercício de paciência em busca de manter constante e atual o passado, uma forma de trazer o passado ao presente e recorrer ao passado para refazer o presente. O resultado são imagens ricas em efeitos de óptica, surpreendente pelas tramas criadas, que descaracterizam o antes visível a favor de uma nova imagem, em uma outra situação. Uso mais o estilete que o pincel, como forma de destruir para reconstruir, de fazer um novo trabalho, agregando outras cores e outros materiais, afinal são outras emoções. Respeito e desrespeito o passado, o já feito e visto. Em alguns desenhos, uso ferros de construção, linhas trespassadas geometricamente como queria Mondrian, numa natureza com dois ritmos fundamentais - o vertical e o horizontal.

Palavras-chave: Pintura, artesanato, desenho.

Grafite com arte: o trabalho do grupo Sprays Poéticos como uma representação de arte de rua na cidade de São Paulo

**Jordana Falcão
TAVARES**

Resumo

A contemporaneidade é permeada de desencaixes e descontinuidades. Nela, compondo o cenário visual dos meios urbanos, o grafite se destaca como manifestação visual. Sendo um signo desse cenário e da própria contemporaneidade, nos termos propostos para essa pesquisa. O grafite, enquanto gênero híbrido, questiona as representações visuais sedimentadas sobre a própria paisagem urbana e sobre as linguagens artísticas. Nesse sentido, elegi o grafite como tema da minha pesquisa para a dissertação de mestrado, tendo como objetivo compreendê-lo enquanto manifestação de arte de rua, abordá-lo como ponto de convergência para a criação e resistência de identidades, como espaço para as identificações de várias subjetividades. Para isso defini como lócus da pesquisa a cidade de São Paulo, e como objeto específico o trabalho do Grupo Sprays Poéticos, que é composto por grafiteiros e poetas. A partir das ações propostas por esse grupo, vou tratar de conceitos e noções como contemporaneidade, desencaixes e descontinuidades, hibridismo, identidade, identificações e visualidades urbanas.

Palavras-chave: Grafite, visualidade urbana, Sprays Poéticos.

Normas para publicação de trabalhos

A Revista Visualidades é uma publicação semestral do Mestrado em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Seu objetivo é a publicação de trabalhos originais e inéditos – em português, espanhol, inglês e francês – dedicados à diversidade de manifestações que articulam o sentido visualmente, tratando-as em relação à cultura e como cultura.

Os originais, sob a forma de artigos, ensaios visuais, relatos de pesquisa, entrevistas, resenhas e resumos de dissertações e teses, serão avaliados preliminarmente pelo Conselho Editorial quanto à pertinência à linha editorial da revista. Numa segunda etapa, as contribuições enviadas serão submetidas a pareceristas ad hoc. O Conselho Editorial reserva-se o direito de propor modificações no texto, conforme a necessidade de adequá-lo ao padrão editorial e gráfico da publicação.

Artigos e entrevistas deverão ter entre 4.000 e 9.000 palavras. Resenhas: até 2.000 palavras. Resumos de teses e dissertações: até 400 palavras. Relatos de pesquisa: até 3.000 palavras. Serão aceitas resenhas de livros publicados no Brasil há 2 anos, no máximo, e, no exterior, há cinco anos. Serão aceitas também resenhas de filmes e exposições. As imagens para os ensaios visuais devem ser em P&B, com resolução mínima de 300 dpi.

O texto deve ser acompanhado de uma biografia acadêmica do(s) autor(es) em, no máximo, 5 linhas, e das seguintes informações complementares: endereço completo do autor principal, instituição à qual está ligado, telefone, fax e e-mail. Essas informações devem ser enviadas separadamente.

Os trabalhos devem ser precedidos de um resumo de 5 a 8 linhas e 3 palavras-chave, ambos em inglês e português. As resenhas devem ter título próprio e diferente do título do trabalho resenhado e devem apresentar referências completas do trabalho resenhado.

Os textos deverão ser digitados no editor Microsoft Word (Word for Windows 6.0 ou posterior), salvos no formato Rich

Text Format (rtf), com página no formato A4, fonte Times New Roman, corpo 12, entrelinhamento 1,5 e parágrafos justificados.

As notas devem ser sucintas, empregadas apenas para informações complementares e não devem conter referências bibliográficas. Devem ser inseridas no final do texto, antes das referências bibliográficas, e numeradas sequencialmente.

Referências bibliográficas:

Quando o autor citado integrar o texto, usar o formato: Autor (ano, p.). Em caso de citação ao final dos parágrafos, usar o formato: (SOBRENOME DO AUTOR, ano, p.). Diferentes títulos do mesmo autor publicados no mesmo ano serão identificados por uma letra após a data (SILVA, 1980a), (SILVA, 1980b). As referências bibliográficas completas devem ser informadas apenas no final do texto, em ordem alfabética, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023/2000):

SOBRENOME, Nome. *Título do livro em itálico*: subtítulo. Tradução. Edição, Cidade: Editora, ano, p. ou pp. SOBRENOME, Nome. Título do capítulo ou parte do livro. In:

SOBRENOME, Nome do organizador (Org.). *Título do livro em itálico*. Tradução, edição, Cidade: Editora, ano, p. X-Y.

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Título do periódico em itálico*. Cidade: Editora, vol., fascículo, p. X-Y, mês, ano.

Documentos eletrônicos: Para a referência de qualquer tipo de documento obtido em meio eletrônico, deve-se proceder da mesma forma como foi indicado para as obras convencionais, acrescentando o URL completo do documento na Internet, entre os sinais < >, antecedido da expressão Disponível em: e seguido da informação Acesso em:

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Título do periódico em itálico*. Cidade: Editora, vol., fascículo, p. X-Y, mês, ano. Disponível em:<<http://www>> Acesso em: dia mês ano.

Os originais devem ser enviados por e-mail e uma cópia em CD-ROM deve ser encaminhada pelo correio. O CD-ROM deve conter também as imagens e o currículo resumido do(s) autor(es). As imagens devem ser gravadas no formato TIFF ou JPEG, com

resolução mínima de 300 dpi. A permissão para a reprodução das imagens é de inteira responsabilidade do(s) autor(es). Cada autor receberá 3 (três) exemplares do número em que for publicada sua colaboração. Os originais não serão devolvidos aos autores.

A revisão ortográfica, gramatical e a adequação às normas da ABNT são de inteira responsabilidade do(s) autor(es). As colaborações para a revista Visualidades devem ser enviadas para o seguinte endereço:

FACULDADE DE ARTES VISUAIS / UFG

Secretaria de Pós-Graduação Revista Visualidades

(A/C: Rosana Horio Monteiro)

CAMPUS II – Samambaia – Bairro Itatiaia

Caixa Postal 131 74001-970 - Goiânia - GO

Telefone: (62) 3521-1440

E-mail: revistavisualidades@gmail.com