

N.11

N. 11

Rodrigo Capistrano. Nadia Consiglieri. Alejandro Ocampos. Gustavo Barata Leonardo. Alberto Carlos de Souza.
Vanessa Pereira Vassoler. Aline Barbosa da Cruz Prudente. Anna Thereza Kühn. Tharciana Goulart da Silva.
Ricardo A. Rodrigues.

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Vice-reitora

Ethel Leonor Noia Maciel

Centro de Artes

Diretor

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Vice-diretor

Larissa Fabricio Zanin

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

Dr.^a Angela Maria Grando Bezerra, PPGA-UFES

Ms. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Ms. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

Conselho editorial

Dr.^a Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prf.^a Dr.^a Aissa Afonso Guimarães, PPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Almerinda da Silva Lopes, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Angela Maria Grando Bezerra, PPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Gisele Barbosa Ribeiro, PPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.^a Dr. Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira,

PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo da Costa, PPGA-UFES

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

Editoração N.11

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 6, vol. 6, n. 11, (Dezembro. 2016).

Semestral, com publicações nos meses junho e dezembro.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169



Os conteúdos dos Artigos, Relatos de Experiência e Ensaio Visuais são de inteira responsabilidade dos autores.

Sumário

Apresentação09

Artigos

Abry (2003): imagens e memórias sobreviventes11-25
Rodrigo Capistrano

Laboratorio de miradas. Reviviscencias críticas en el cine contemporáneo sobre las fotografías de la Condesa de Castiglione26-44
Nadia Consiglieri; Alejandro Ocampos

Ultrapassando as fronteiras da arte e da comunicação: processos de pós-produção de Bourriaud na arte computacional de Andy Warhol, na web arte de Olia Lialina e na arte de redes sociais de Anne Horel45-57
Gustavo Barata Leonardo

A Arte como Forma de Expressão: uma Educação Tradicional e Outra Crítica58-66
Alberto Carlos de Souza

Vieira da Cunha e Oswald de Andrade: uma analogia entre o Nacionalismo na Arte e o Manifesto Antropofágico67-77
Vanessa Pereira Vassoler

Relato de Experiência

Memórias Vestidas: (Re)criação de Moda a Partir da Memória _____79-87
Aline Barbosa da Cruz Prudente; Anna Thereza Kühl

Ensaio Visual

Antotípias: entre desaparecimentos e transições _____89-97
Tharciana Goulart da Silva

Tudo o que não invento falso _____98-106
Ricardo A. Rodrigues

Apresentação

Sob o título “Documentos Críticos: Sobrevivências e Desaparecimentos”, o décimo primeiro número da Revista do Colóquio traz oito propostas entre teoria, crítica, História e produção poética.

Nessa segunda edição de 2016 damos continuidade as discussões e exposições sobre documentos e memórias nos diversos cenários da produção poética e teórica das artes. Assim como nas edições anteriores, ressaltamos a variedade de visões e temáticas presentes em nossas páginas. Como uma publicação interessada na pesquisa em arte com fronteiras amplas, a cada número da Revista do Colóquio nos preocupamos em apresentar propostas que expandam diálogos e possibilidades de análises diferenciadas.

Nesse mesmo ritmo, os oito trabalhos aqui presentes, divididos em Artigos, Relato de Experiência e Ensaio visuais, são assinados por pesquisadoras e pesquisadores de várias paragens. Incluem-se nessa lista as pesquisas originadas do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, ao qual nos vinculamos e com o qual compartilhamos a política de interesse em tudo o que possa alimentar o pensamento em arte no nosso tempo.

Editores

Artigos

Abry (2003): imagens e memórias sobreviventes

Abry (2003): images and memories surviving

Rodrigo Capistrano¹

Resumo: O presente artigo pretende investigar as principais etapas de realização e alguns desdobramentos do filme *Abry*, média-metragem dirigido por Joel Pizzini no ano de 2003. O documentário é construído a partir do discurso da mãe do cineasta Glauber Rocha, Lúcia, que, aos 84 anos de idade, interna-se num hospital para fazer exames no coração. Ao receber a notícia sobre o risco de vida que corria ela descreve a sua trajetória e a do Tempo Glauber, instituição criada por ela para reunir e divulgar a obra completa de Glauber Rocha, audiovisual e escrita. Reunindo grande variedade de imagens de arquivo, *Abry* articula os mecanismos da memória e montagem, criando e recriando documentos históricos, atribuindo-lhes novas percepções e sentidos.

Palavras-chave: cinema, imagens de arquivo, memória, montagem.

Abstract: *The present article intends to investigate the main stages of realization and some unfoldings of the film Abry, a medium-length film directed by Joel Pizzini in the year 2003. The documentary is constructed from the discourse of the mother of filmmaker Glauber Rocha, Lúcia, who at 84 Years old, went to a hospital for heart exams. On receiving the news about her life risk, she describes her trajectory and that of Tempo Glauber, an institution she created to gather and publicize Glauber Rocha's complete audiovisual and written work. Gathering a wide variety of archive images, Abry articulates the mechanisms of memory and montage, creating and recreating historical documents, attributing to them new perceptions and meanings.*

Keywords: cinema, archive images, memory, montage.

¹ Professor efetivo do curso de História da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Graduado em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), Mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutorando em História Social da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: rodrigo.capistrano@ufca.edu.br

Desta dificuldade que lhe é imposta de alguma maneira “de fora”, o cinema documentário tira todas as suas riquezas. Obrigação de experimentar, de tentar aproximações ajustadas às armadilhas sempre novas do mundo a filmar. Obrigação de imaginar, de testar, de verificar os dispositivos da escritura. (Jean-Louis Comolli, 2001: 106)

Introdução

O foco deste trabalho é o filme *Abry*, um média-metragem documental de trinta minutos realizado por Joel Pizzini em 2003. O tema central da obra é o discurso da mãe do cineasta Glauber Rocha, Lúcia, que, aos 84 anos de idade, interna-se num hospital em São Paulo para fazer exames no coração. Ao receber a notícia sobre o risco de vida que corria, Lúcia Rocha diz ao médico: "Então abre!" O documentário descreve a trajetória desta criadora do acervo Tempo Glauber, uma instituição que tem como objetivo reunir e divulgar a obra completa de Glauber Rocha, audiovisual e escrita. Fundado em 1983, dois anos depois da morte desse cineasta, o Tempo Glauber abriu suas portas em 1989, passando em seguida por várias crises e ameaças de fechamento. Com a ajuda de amigos, parcerias e aprovação de projetos, se mantém como referência para o estudo e divulgação da obra do importante cineasta. É um patrimônio cultural do país, dado seu papel na preservação da nossa combatida memória cinematográfica.

O fio condutor da narrativa é a família do cineasta, além da participação fundamental de Lúcia na obra de Glauber e na organização de seu acervo. Através de depoimentos, imagens de arquivo contendo cenas do cotidiano da família e cartas de Glauber e da própria Lúcia, Joel Pizzini realiza um filme sobre memória e resistência cultural. A partir das lembranças de Lúcia Rocha, responsável por quase todas as falas do filme, reconstrói-se seu passado. Esses depoimentos são entrelaçados com trechos de filmes, do cotidiano familiar captado em vídeos e fotografias antigas, de cenas das dependências do hospital e do quarto em que Lúcia está internada, ou seja, de uma multiplicidade de imagens geradoras de representações e metáforas do que está sendo dito. Através da memória da personagem, Pizzini realiza uma série de associações, recriando significados outros a partir de material pré-existente.

Carioca, tendo vivido muitos anos em Mato Grosso e no Paraná, Joel Pizzini na sua estreia para o cinema, transpôs para a as telas a poesia do quase conterrâneo Manoel de Barros no premiado curta-metragem *Caramujo-Flor* (1989). Nesta obra o cineasta praticamente já deixa alicerçados os recursos de construção audiovisuais marcantes e recorrentes em seus outros filmes. Todas as falas e músicas utilizadas na obra são baseadas em poesias de Manoel de Barros, além de todos os atores e cantores convidados para o projeto serem do Mato Grosso. O cineasta não se preocupa com informações precisas, buscando outras articulações possíveis. Após ver o filme, o poeta Manoel de Barros declarou:

Estou certo de que Joel quis falar de minha poesia antes de mim. O filme quis expressar por imagem uma escrita poética. Joel quis dar uma ideia de minha linguagem e não de minha vida. Minha vida não

tem nada com jacarés nos trilhos de uma estação, mas a minha linguagem tem. Um jacaré sobre os trilhos é tão insólito como renovar as mesmices. Penso que Joel quis mostrar isso. Botou as lesmas lentas e gosmosas dentro de uma casa, mas o lugar das lesmas lentas e gosmosas é subindo pelos muros leprosos das casas. O filme tem muito de minha arte e nada de minha vida. Ainda bem. (BARROS, 2006)

Nos últimos anos Pizzini realizou vários filmes, assinou alguns programas de TV para o Canal Brasil,² e trabalhou no processo de restauração e reedição em DVD das obras de Glauber Rocha. Em todos esses momentos ele demonstrou grande apreço e cuidado nos usos dos materiais de arquivo.³ Seus filmes ganham força principalmente por conta do próprio processo de montagem, da seleção das imagens e de certa sensação de enigma que vai sendo criado, onde ele busca se alicerçar especialmente na obra dos personagens retratados, sem uso de didatismos, nostalgias ou grandes reverências.

Abry segue esse caminho. A utilização de grande quantidade de imagens de arquivo, somadas ao conjunto de sons e planos de Lúcia Rocha dentro do hospital, oferecem infinitas possibilidades de combinações e sentidos, indomáveis e imprevisas em sua totalidade. Muitas das decisões dos realizadores foram inevitavelmente feitas na ilha de edição, sendo o processo de montagem determinante para a coesão, bem como para garantir a ressignificação dos arquivos utilizados.⁴ Em *Abry*, as inserções dos recursos de edição ostentam o desejo de experimentação. A montagem é percebida, sentida a cada instante pelo espectador, rompendo as barreiras da transparência do cinema clássico, privilegiando o onírico e a construção da poesia fílmica.⁵

² Dentre esses programas assinados por Joel Pizzini, estão: *Um Homem Só* (2000), sobre a vida particular e a intimidade do ator Leonardo Vilar; *O Evangelho segundo Jece Valadão* (2002), mostrando o contraste entre o outrora ator “cafajeste” e sua vida de pastor religioso antes do falecimento; *Um Auto-retrato brasileiro* (2002), sobre outro importante ator do cinema brasileiro, Paulo José; *Helena Zero* (2006), uma espécie de homenagem a Helena Ignez, em que Pizzini trabalha as possibilidades corpóreas da interpretação da atriz em vários filmes; *Elogio da luz* (2004) e *Retrato da terra* (2004), respectivamente retratando a vida e obra dos cineastas Rogério Sganzerla e Glauber Rocha. Esses dois últimos filmes citados também contaram com a codireção de Paloma Rocha.

³ Vejamos alguns exemplos de outros três filmes: Em *Glauces: estudo de um rosto*, premiado em 2001 no festival de Brasília, assistimos a uma compilação de trechos de alguns filmes da atriz Glauce Rocha, priorizando sua atuação com os atores Jece Valadão e Jardel Filho, seus mais destacados parceiros de trabalho; outro filme de grande destaque realizado por Joel Pizzini foi seu primeiro longa-metragem, *500 Almas*, realizado em 2005 e contabilizando mais de 20 prêmios nacionais e internacionais. Temos aqui a história dos índios Guatós, uma tribo do Mato Grosso do Sul que já foi dada como extinta, onde o filme retrata o seu ressurgimento e procura desvendar o imaginário dessa cultura; mais recentemente realizou o longa-metragem *Olho nu* (2014), acompanhando a vida e a obra do artista Ney Matogrosso.

⁴ Trabalhar com materiais pré-existentes e recondicioná-los é uma prática antiga no cinema. Essa categoria de filmes foi intitulada *found footage*. O precursor desse método é o filme *Rose Hobart* (1936), do artista da colagem Joseph Cornell. Segundo Carlos Adriano, Cornell, fazendo um “tributo-evocação à atriz de *East of Borneo* (1931), deletou diálogos e músicas e, às cenas originais, adicionou trechos de filmes educativos, científicos e de viagens numa poética e hipnótica montagem embalada pela repetição musical de *Holiday in Brazil*”. (ADRIANO, 2003: 04)

⁵ Joel Pizzini é um defensor do “cinema de poesia”, expressão utilizada inicialmente pelo cineasta Luis Buñuel em 1958 e desenvolvida na década seguinte por Pier Paolo Pasolini. (Ver: SAVERNINI, 2004). Segundo Pizzini, seus filmes nunca são “(...) sobre algo, mas através de algo. O cinema de poesia se opõe ao cinema de prosa, no qual o conteúdo

O filme *Abry*: considerações sobre o processo de realização

As circunstâncias da realização do filme *Abry* foram das mais difíceis. Lúcia Rocha enfrentava uma situação muito delicada. Com 84 anos de idade, e já tendo realizado uma cirurgia de ponte de safena anteriormente, ela corria um sério risco de não sobreviver⁶. A matriarca da família Rocha saiu do seu tradicional local de moradia, o Rio de Janeiro, para se internar no hospital Beneficência Portuguesa, em São Paulo. No momento de sua chegada na capital paulista, ela pediria ajuda ao amigo Joel Pizzini para auxiliá-la na internação e deslocamento na cidade, enquanto sua família não chegava. Dias depois, Ava Rocha, sua neta, a pedidos da própria Lúcia, entraria mais uma vez em contato com o já citado cineasta, desta vez solicitando que o mesmo realizasse um filme sobre sua avó. O convite não foi recusado, mas, naquele momento, era difícil afirmar que o projeto fosse concretizado. Segundo Joel Pizzini:

Eu não me dei conta no início que seria um filme. Eu achei que essa coisa era mais um afago, um gesto afetivo desprezioso. Imaginei que ia fazer uma entrevista, que a entrevista ia ser guardada no Tempo Glauber como um documento. [...] Eu sou um cara muito purista, tenho uma postura muito exigente. Gosto de fazer uma pesquisa com as coisas que eu vou fazer, gosto de maturar, gosto de me impregnar e conseguir fazer uma elaboração sofisticada pras coisas. Então de repente não me interessava fazer aquele filme, sabe? Sem uma pesquisa, sem elaboração, sem projeto. Não dava nem tempo, era uma coisa urgente.⁷ (PIZZINI, 2008)

Aos poucos o filme foi ganhando vida. Brotou de uma situação extremamente adversa e teve em Lúcia Rocha a condutora inicial do processo: “Foi um filme que a gente foi levado a fazer e no processo a gente assumiu a realização. Então, nesse sentido, ela regeu tudo” (*Ibidem*). Juntamente com ela, assinam o argumento da obra suas netas Paloma e Ava Rocha. A primeira também foi diretora-assistente de Pizzini e cumpriu um papel muito importante na realização do filme⁸. O desafio de Joel Pizzini crescia na mesma medida das expectativas da protagonista do documentário. A pequena câmera digital passaria por várias mãos, as visitas eram sempre registradas e as regras do hospital burladas. O quarto de Lúcia passou a ser um espaço de encontros e convivência. Segundo Pizzini:

e a psicologia conduzem a narrativa. No cinema de poesia o personagem é a linguagem e o estilo o protagonista. Nesta direção, a estética quando não coincide, precede à ética. Ou como diz o poeta curitibano Paulo Leminski, o “tema vem depois do poema”. (PIZZINI *apud* URBAN, 2007)

⁶ Lúcia Rocha faleceu aproximadamente dez anos depois da finalização do filme, aos 94 anos de idade e por causas naturais.

⁷ Todas as passagens que possuem depoimentos de Joel Pizzini acerca do filme *Abry* são de uma entrevista concedida pelo cineasta ao autor desse artigo, em 28/08/2008.

⁸ Filha do primeiro casamento de Glauber Rocha, com a atriz Helena Ignez, Paloma Rocha praticamente conheceu Joel Pizzini durante esse período de internação da avó. Os dois já realizaram alguns trabalhos juntos, dentre eles o documentário *Anabazys* (2008), filme que recria todo o intenso universo de produção realizado por Glauber Rocha, em especial os bastidores do seu último filme, *Idade da Terra* (1980). Além de codireção e argumento, Paloma também assina a câmera do filme *Abry*.

E as coisas foram se transformando. Aquilo que era ambiente mórbido virou um espaço do transe, festivo. [...] Acabou completamente o limite ali. Então o quarto do hospital acabou virando uma grande locação. Um ambiente de festa. (risos) Os médicos vinham, contavam histórias, os médicos viraram personagens. Essa foi uma experiência muito marcante, sabe? A gente esquecia que estava num hospital! (*Ibidem*)

Esse processo de realização foi carregado de afetividade e cumplicidade entre as pessoas que dele fizeram parte. O diretor, que aos poucos ia sendo conquistado pela força de vontade e incrível lucidez da depoente, acabou assumindo a importância de fazer aquele filme de encomenda. O cineasta buscou em *Abry* se adaptar às dificuldades que se apresentaram no processo de realização e mostrou que as condições externas, inerentes à feitura de qualquer filme, precisam ser encaradas com maleabilidade e sem preconceito pelos realizadores. Segundo Pizzini:

Se eu fosse idealizar uma situação pra fazer esse filme, primeiro ele poderia não ser como ele foi e poderia cair numa outra coisa com muito mais previsibilidade e controle. Poderia ser melhor fotografado, melhor realizado, mas ele não teria essa mesma porosidade. [...] Foi uma experiência única pra mim. Me abriu, abre essa perspectiva de aceitar mais esses mergulhos, essas pulsões mais urgentes. Considerar isso não como regra, continuo exigente e tal. Mas, de repente, em algumas experiências, se permitir a isso. (*Ibidem*)

Abry é um título de filme que possui alta carga metafórica. Como vimos, sua origem remonta às palavras de Lúcia Rocha na abertura do filme: “Quando o médico me chamou me disse assim: ‘Olha, se a senhora não operar não adianta a gente tapear com remédio porque a senhora não vai resistir. Se a senhora operar não é que não tenha perigo, tem perigo, mas tem também muita chance.’ Então abre!” Em seguida, o verbo “abrir” transforma-se em eco e, à medida que ganha novas entonações, amplia os possíveis significados do título escolhido pelos realizadores da obra.

As lembranças de Lúcia Rocha são narradas enquanto ela vive aqueles angustiados momentos de expectativa. Num quarto de hospital, abre seu coração para a câmera e para as pessoas que lhe escutam. Coração generoso que não para de pulsar emoções, reminiscências. O difícil e incerto momento vivido contribui para a sinceridade do discurso, narrativa essa que não se prende apenas ao passado. Lúcia afirma que teve filhos maravilhosos, uma família que a ajudou a crescer, que fez com que ela aprendesse muita coisa. Mas sua preocupação também é viver o tempo presente, olhar para a frente: “As coisas passadas foram passadas. E eu não quero viver o tempo passado. Eu nunca digo: ‘Eu sou uma senhora de idade e tal’. Eu sou, mas eu não digo no meu tempo... O meu tempo é esse. Eu sou do tempo da ponte de safena”, ela afirma. A última frase sintetiza a sua disposição em continuar aprendendo. O filme contribui

para consolidar sua história, mas também marca uma passagem, a sua recuperação, um novo momento. Joel Pizzini afirma:

Aí, numa leitura da Paloma, Abry é uma abertura dela, uma ponte dela com o futuro, porque ela é uma pessoa que está sempre aí. [...] que quer sempre se renovar. Eu até brinco que ela é uma matriarca multimídia. Porque é uma pessoa que vem de uma tradição, família de fazendeiro em Vitória da Conquista. Tinha tudo pra ser uma pessoa muito regrada. Ela é muito viajante, aventureira. Então o Abry a gente pensou o título nesse sentido. Uma pessoa que está aberta ao novo tempo. (*Ibidem*)

Em alguns momentos do filme, notadamente no título, temos a retirada da letra I, substituída pela letra Y. É uma clara referência à escrita inventada por Glauber Rocha. Ivana Bentes resume os principais argumentos utilizados pelo cineasta baiano para justificar essa nova ortografia:

É de 1977 o início da segunda revolução ortográfica a que Glauber submete todos os seus escritos, inclusive textos antigos, reescritos substituindo algumas letras por X, Y, Z, K. Mesmo escrevendo em português, Glauber nunca se preocupou com a ortografia, sua correspondência e escritos estão cheio de erros, borrões, rabiscos, um inferno gramatical e ortográfico que nega toda a idéia de cultura como correção, disciplina, zelo gramatical, cultura dicionarizada. “Detesto Houaiss”, escreve. (...) Em diferentes ocasiões Glauber retorna à questão do idioma e da gramática como entraves: “Precisamos de novas estruturas lingüísticas para nos expressarmos sem a camisa-de-força do idioma. O ensino da língua emburrece. Que todos garatujem novas escritas, para se livrar da massificação lingüística. Também relaciona a gramática à ditadura do patriarcalismo e a dominações de toda espécie (como Nietzsche, que dizia que no dia em que nos livrarmos da gramática nos livraremos de Deus): “na gramática a língua é forjada segundo todo um sistema de dominação preestabelecido”. Nas cartas, Glauber sempre faz referência a máquinas de escrever que emperram, que não funcionam (a quase totalidade de seus escritos é datilografada), e a seu horror pelo copidesque e revisor: “penso em abandonar o alfabeto português nostra gramatyka falyda”, escreve. (IN: ROCHA, 1997: 63)

A letra Y também pode representar a liberdade espiritual, o inconsciente e o aprofundamento interior. É a letra da concentração e da meditação interior, da busca da qualidade, do amor pela filosofia. Considerando que Abry também é uma tentativa de retratar o imaginário de Lúcia Rocha, buscando mergulhar no seu inconsciente, então a utilização da letra Y tem uma

simbologia muito forte. Sua forma imbricada colabora para a ambiguidade, fortalece a ideia de metáfora, sugere caminhos, deixa em aberto as possibilidades de interpretação da obra.

Abry possui um subtítulo: “o filme de Lúcia Rocha”. Ele não serve apenas à apresentação da personagem narradora. Esse complemento se mostra fundamental a partir do momento que realizamos um exercício de análise interna da obra. Como relatado, a realização do filme foi ideia da própria Lúcia. Trata-se de um pedido, uma vontade dela, um projeto que Joel Pizzini abraçou apenas no decorrer do processo. Em vários momentos da narrativa são relatados os anseios e desgostos de Lúcia Rocha. Ela explicita sua frustração de não ter sido uma atriz reconhecida, (apesar das pequenas pontas que realizou), a falta de estímulo do esposo que não apoiou a publicação de suas poesias, o conservadorismo da família que impossibilitou a continuidade de sua primeira paixão. Segundo Lúcia, “sempre teve um corte na minha vida”.

Esses pedaços de vida precisavam ser costurados. Vários nós que ainda estavam guardados na memória de Dona Lúcia precisavam ser desfeitos. Nos créditos finais, a primeira informação que nos é transmitida é: “um filme com Lúcia Rocha”. Mesmo tendo atuado em algumas produções⁹, Lúcia afirma que o único cineasta que colocou seu nome nos créditos foi Joaquim Pedro de Andrade, por *Os Inconfidentes* (1972). Percebe-se o quanto *Abry* foi importante para Lúcia Rocha. Não se trata de um filme apenas sobre a mãe do grande cineasta Glauber Rocha. Partir desse princípio seria continuar omitindo a história dessa personagem, uma mulher com uma vida intensa, cheia de experiências. Se as imagens de Glauber e os trechos dos filmes que ele dirigiu ocupam uma parte considerável de *Abry* é porque fizeram parte da vida de Lúcia, compuseram as suas reminiscências. Ela afirma que contribuiu em todos os filmes do filho que foram rodados no Brasil, seja colaborando nos figurinos, seja financeiramente.

Estampar o nome “Lúcia Rocha” nos créditos finais do filme também não é mera homenagem. Ela realmente atua. Em alguns momentos é nítida sua encenação, às vezes por estímulo de Pizzini, outras pela espontaneidade de Lúcia Rocha. Ela está sempre disposta a interagir com a câmera, dialogar com os realizadores e dar a sua opinião sobre a captação das imagens. A cena em que isso fica mais claro é aquela do corredor do hospital, onde ela caminha, ergue os braços e confirma o que anteriormente relatara: “Sou uma atriz embutida dentro de mim mesma”.

O filme funciona, nesse sentido, como uma redenção de Lúcia, na medida em que ela é, ao mesmo tempo, principal responsável pelo argumento, narradora e atriz. *Abry* nasce por conta de um desejo. É por isso que nas palavras de Lúcia Rocha está presente a vaidade da atriz em potencial. Ela precisava desse reconhecimento. O ato de desejar gera movimentos, constrói situações. *Abry* é, portanto, a concretização dos seus anseios e os de todas as pessoas que desejaram com ela. Lúcia Rocha sente a necessidade de contar sua história, externando sonhos e frustrações. Seu grande objetivo de vida nos últimos anos, a preservação da obra do filho Glauber Rocha, ganha um papel de destaque.

⁹ Lúcia Rocha fez pequenos papéis e rápidas participações. A comédia de viés erótico *Aventuras amorosas de um padeiro* (1975), dirigido por Waldir Onofre, e o clássico do cinema brasileiro *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, contaram com sua participação.

Tempo Glauber

Na última cena do filme, já durante os créditos, temos uma potente imagem de Lúcia Rocha escrevendo uma carta para Jean-Luc Godard. Trata-se de um agradecimento pelo fato do cineasta francês ter dedicado um dos capítulos do seu projeto *História(s) do Cinema* (1998) a Glauber Rocha. Lúcia afirma que “desde a morte do meu filho eu sou a guardiã da sua memória”. Esse foi o desafio encarado como prioridade na sua vida durante mais de trinta anos. De lá pra cá foi reunido sob a sua organização tudo que está ligado à produção de Glauber Rocha, tais como filmes, manuscritos, fotos, desenhos, livros, roteiros e objetos pessoais, dentre outros. O Tempo Glauber acabou se transformando em um dos maiores acervos de documentação ligados a um cineasta que se tem notícia.

Abry também registra a história dessa instituição. Através da memória de Lúcia Rocha, o Tempo Glauber está presente, tanto em imagens captadas para o filme quanto nas imagens de arquivo que atravessam toda a película. O início e o término do filme mostram o trabalho de Lúcia à frente da instituição. São dois momentos importantes, onde ela estabelece diálogo com grandes personalidades do meio cultural e cinematográfico. A primeira imagem de Abry registra o encontro de Lúcia Rocha com o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger em 1996. Trata-se de uma passagem significativa, pois o pesquisador francês havia consolidado nos anos 80 a Fundação Pierre Verger, centro de estudos e documentação reunindo toda a sua obra. A cena retrata, portanto, o período em que o Tempo Glauber estava estabelecendo diálogo e buscando parcerias com outras instituições¹⁰. Já a correspondência de Lúcia Rocha com o cineasta Godard, na cena final, mostra a dimensão internacional alcançada pelo Tempo Glauber. Tudo isso, tendo a guardiã e matriarca à frente, dando continuidade à sua missão.

O casarão localizado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, sede do Tempo Glauber desde 1989, também está presente nos fluxos de memória de Lúcia: o corredor estampando cartazes de filmes nas paredes, a escada que leva até o jardim, o escritório onde recebe visitantes, as espaçosas janelas antigas. Esses espaços físicos remetem ao trabalho cotidiano de Lúcia Rocha, se confundiram com sua vida diária. Numa das sequências, logo após um trecho da música *Metamorfose Ambulante*, de Raul Seixas, em meio a uma variedade de outros sons, ouvimos um áudio: “Porque o que me interessa é o que eu vou viver, porque eu quero fazer esse trabalho que eu prometi meu filho de fazer”. É a voz da guardiã, nunca descansando da sua difícil tarefa.

Percebemos que Abry parte de uma dupla necessidade: além do direito à memória de Lúcia Rocha, vivendo uma situação difícil e desejando ter aquele momento registrado, o filme destaca a importância da preservação da obra de Glauber Rocha, importante patrimônio histórico-cultural do país. Um patrimônio cultural, seja ele material ou imaterial, é um bem de valor coletivo, representa a história de um povo. Segundo o historiador Antônio Luiz Macedo e Silva Filho, devemos entender patrimônio cultural como um “conjunto diversificado de cheiros, sons, vozes, imagens, cores, formas e trajetos como expressões de repertórios culturais, por-

¹⁰ Além disso, temos que considerar a importância da obra de Pierre Verger para o estado da Bahia. O pesquisador se apaixonou pelas pessoas e tradições da região. Entre suas inúmeras viagens pelo mundo, escolheu Salvador como seu local de moradia, transformando-se em professor da Universidade Federal da Bahia e estabelecendo o museu Afro-brasileiro em Salvador. Durante os últimos anos de sua vida, transformou a sua própria casa num centro de pesquisa. Faleceu em 1996, aos 94 anos de idade.

tanto dotados de sentido e densidade temporal para aqueles que a praticam” (SILVA FILHO, 2003: 16-17). Nesse sentido, desenvolver a preservação patrimonial é buscar conquistar nossa própria identidade, é um exercício para conhecer a nós mesmos.

A história do nosso país pode ser contada também através da sua produção cinematográfica. Infelizmente, raras são as iniciativas, de órgãos governamentais ou civis, de preservar e identificar essa produção enquanto parte de nossa cultura e memória. A luta pela preservação do acervo do Tempo Glauber tem sido enorme¹¹. Durante os vinte e cinco anos de funcionamento na sede oficial, vimos esta fechar suas portas pelo menos três vezes e ser ameaçada de ir a leilão. Essa história foi pontuada pela mobilização de amigos e da classe artística para reverter situações adversas. Depois de conseguir nos últimos anos várias parcerias e patrocínios, a documentação foi finalmente digitalizada e a Coleção Glauber Rocha disponibilizou um pacote de filmes restaurados, além de documentários sobre o processo de realização dos mesmos.¹² O antigo casarão do bairro Botafogo continua em funcionamento, sendo também um espaço que abriga reunião de produtoras e realiza cursos e cineclubes.

O grande número e a diversidade dos documentos catalogados no Tempo Glauber nos mostram o quanto esses arquivos são importantes. Lúcia possuía essa consciência, ao dedicar as últimas décadas da sua vida na consolidação e divulgação desse acervo. Nos primeiros minutos do filme *Abry*, durante a exibição dos créditos iniciais, ela fala: “Uma das coisas que mais me dá preocupação é se eu na hora de partir deixar aquela obra pegar fogo, né? Acaba e destrói. Já sofri muito com aquilo. Muito, muito, muito. Acho que até essa doença minha faz parte desse sofrimento”. Percebe-se que, já no seu início, o filme exterioriza um dos seus objetivos principais: o direito à resistência do próprio Tempo Glauber. O temor de Lúcia Rocha de que a memória do filho desapareça é praticamente o mesmo de que a sua se apague. As duas coisas andam juntas.

O tempo da memória em *Abry*

O tempo da narrativa fílmica simula o da memória de Dona Lúcia. Não sabemos exatamente o que ficou de fora do filme. Foram horas e horas de material gravado. O que podemos afirmar é que muitas escolhas foram feitas. Na montagem, alguns caminhos vão sendo trilhados, outros abandonados, onde reafirmamos o quanto uma obra audiovisual pode nos levar a vários caminhos e interpretações. Através da memória de uma personagem e das opções narrativas e estéticas do cineasta, temos diversas produções de sentido, um discurso que vai sendo construído com cada espectador. Em *Abry*, as imagens de arquivo e os relatos de memória de

¹¹ Para maiores informações sobre a história do Tempo Glauber e para acessar uma pequena parte do acervo, ver o site oficial da instituição em <http://www.tempoglauber.com.br/>. Último acesso: 25/11/2016.

¹² Nos últimos anos esse grandioso acervo acabou ficando sob os cuidados de outras instituições, como a Cinemateca Brasileira e o Instituto Moreira Salles, dada as dificuldades de a gerência continuar sendo garantida pelas mãos da família: “O acervo começa a passar para outras instituições os documentos que ainda guarda consigo, pela impossibilidade de preservá-los. A primeira leva, formada por 400 desenhos feitos pelo cineasta desde jovem, será transferida para o Instituto Moreira Salles, em regime de comodato. (...) Uma parte importante do material produzido pelo cineasta, batizado de Acervo Glauber Rocha — que reúne 80 mil documentos, películas, roteiros, cartas e outros — foi recuperada e digitalizada em 2008. (...) Em 2010, esse acervo foi comprado pelo MinC e transferido para a Cinemateca Brasileira.” (MEIRELES, 2014)

Lúcia Rocha são apropriados por Joel Pizzini, que, através de técnicas de montagem, sobre-põe-lhes outras camadas de significações. Trechos de filmes, registros caseiros, encenações, diálogos e frases de diferentes origens, e mesmo a imagem do exame de cateterismo¹³ de Dona Lúcia, são costurados a partir das lembranças da protagonista.

Em *Abry*, a memória é construída de diferentes maneiras, numa temporalidade que escapa à cronologia. Pretendendo-se fiel à situação traumática e delirante vivida por Lúcia Rocha, o filme apresenta as lembranças da paciente tal como se engendrariam, presente, passado e futuro embaralhados caoticamente. Como a nossa sensação de realidade é moldada culturalmente pelo tempo cronológico, a princípio sentimos estranhamento. Os realizadores não se preocupam com transmitir informações precisas. O objetivo deles é respeitar o fluxo das memórias, que acontece de forma desordenada.

Dois exemplos. Primeiro: a cena em que se sugere que Glauber e Anecy estão adentrando no quarto de hospital para visitar a mãe enferma. As imagens, do arquivo familiar, foram registradas numa câmera super-8 no início da década de 70, quando a família foi reencontrar o exilado Glauber Rocha em Ponta Del Leste. Segundo: em determinado momento do filme, Lúcia Rocha fala sobre a sua juventude e a desilusão de não ter seguido carreira de atriz. A passagem seguinte mostra Anecy Rocha numa cena do filme *Lira do delírio* (1977). Em imagem visivelmente desgastada, anunciando tratar-se de um filme mais antigo, a atriz olha para um espelho e praticamente repete as frustrações da mãe, afirmando que a família acabou com o seu sonho de ser artista: “quando eu era garota eu adorava dançar. E as pessoas da minha família não queriam que eu dançasse, porque eram protestantes, porque meu pai não gostava... Meu pai achava que dançar era coisa de puta”.

Sobre esse último exemplo, Pizzini afirma que “foi uma liberdade narrativa, como se ela [Anecy] fizesse o papel dela [Lúcia] jovem. E tem gente que confunde. A gente acha interessante que as pessoas confundam isso”. (PIZZINI, 2008) Vemos, portanto, que a junção das duas passagens não é fortuita, não denotando mera coincidência. As semelhanças entre o depoimento documental da mãe e o ficcional da filha implodem o tempo e o espaço, extrapolando-os. Lúcia Rocha é confundida com Anecy porque ela projetou alguns dos seus desejos não atingidos nos filhos. O talento e o sucesso da carreira deles também é o seu reconhecimento, expressão de redenção e superação de possíveis frustrações. A própria Lúcia afirmou, em biografia: “Anecy sou eu, que meu pai não me deixou fazer teatro, porque em Vitória da Conquista eu tinha que ser normalista”. (apud ARRUDA, 1999: 148)

Precisamos ter em consideração a situação extrema vivida pela narradora. A agonizante espera pela cirurgia e as incertezas quanto ao futuro nos oferece uma mulher sem máscaras, disposta a externar para a câmera toda a sua fragilidade, e, ao mesmo tempo, sua força. Sentimentos e emoções represados são transportados para o presente de maneira intensa, em fluxo caótico de memórias. Nota-se nos depoimentos de Dona Lúcia forte carga de afetividade, à medida que suas lembranças reconstróem seu passado. Demonstrando tristezas e res-

¹³ Sobre as imagens desse exame que aparecem no filme, Joel Pizzini relatou ao autor: “As imagens usadas são do próprio exame da Dona Lúcia. Tentamos abrir o programa, mas ele é inviolável. Procuramos a empresa responsável, mas sem sucesso. Tivemos então que filmar da própria tela do monitor, na ilha. O material tem uma plasticidade poderosa que traduziu muito bem os impulsos do coração de Lúcia.” (PIZZINI, 2008)

sentimentos, ou alegrias e satisfações, as emoções afloram a cada nova informação, a cada novo pulsar das memórias. Sobre essa questão, afirma Andréa Mesquita:

O caminho trilhado pela memória é permeado de emoções, pois ao visitar um acontecimento, o indivíduo também relembra os sentimentos experimentados naquela ocasião. [...] Percebemos que não somente os fatos são guardados dentro da memória, mas também os sentimentos experimentados. (2001: 131-134).

Outro aspecto importante para delinear o funcionamento da memória em *Abry* foi a escolha da trilha sonora e seu uso na montagem. Nesse viés, o coração sendo um símbolo constantemente reiterado no filme, torna-se irônica a posição especial ocupada na diegese pela canção *Todo Errado*, de Jorge Mautner e Nelson Jacobina. Ela emerge no momento da saída de Lúcia Rocha do hospital: “Já não aguento mais, esse meu coração. Como um vermelho balão, pulando e sangrando, chutado pelo chão. Hipnótico, neurótico, todo errado. Só porque eu quero alguém que fique vinte e quatro horas do meu lado. No meu coração, eternamente colado”. A letra alude ao coração cansado de sofrer. Mas o sentido é de superação, garantida pelo ritmo da música e pelas imagens apresentadas. Antes disso, o filme apresentara um trecho de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. A cena escolhida é aquela em que os personagens de Odete Lara e Hugo Carvana cantam o *Carinhoso*, grande clássico de Carlos Alberto Ferreira Braga, o “Braguinha”: “meu coração, não sei por que, bate feliz, quanto te vê. [...] vem matar essa paixão que me devora o coração e só assim então serei feliz, bem feliz”. Em seguida, *Abry* nos faz ouvir Dona Lúcia afirmar que “a paixão é maior do que o amor. Eu tive amor pelo meu marido, mas a minha maior paixão foi meu primeiro namorado”. Trata-se do primeiro grande corte na vida da personagem. Na adolescência, em *Vitória da Conquista*, o pai e os irmãos de Lúcia Rocha impediram a continuidade de um namoro com um jovem poeta e estudante de Direito de Salvador, chamado Guilaro. É uma passagem marcante em sua vida. Essa paixão proibida nunca desapareceu completamente das suas lembranças. Lúcia reencontrou Guilaro no dia na missa de sétimo dia de Glauber Rocha. Ele, então viúvo, chegou a pedi-la em casamento. Segundo o biógrafo de Lúcia:

Guilaro falava do futuro. Ele já estava doente. A sua determinação era não morrer sem realizar o grande sonho da juventude, da vida inteira: casar com Lúcia. Ela achava essa ideia meio sem sentido, fora de hora, tinha até vergonha de falar desse assunto, e se dedicava, de corpo e alma, a preservar a obra de Glauber. Mas Guilaro insistia. Paloma estava nos Estados Unidos e Tia Lúcia já tinha programado passar um mês com a neta. Viagem marcada para sexta-feira à noite. Na quinta-feira, Guilaro foi internado com febre alta e arritmia. Ela pensou em adiar a viagem. Guilaro mostrou que era desnecessário, mas que na volta eles podiam casar. [...] Guilaro morreu na madrugada de sexta para sábado, no hospital. Morrera em paz, leve, com um sorriso nos lábios, como quem se despede da vida para encontrar os sonhos. (ARRUDA, 1999: 243-244)

Destacamos ainda a já mencionada *Metamorfose Ambulante*, de Raul Seixas, e a música *Rei de Janeiro*, de Jards Macalé e Glauber Rocha. A primeira é utilizada de forma a constituir uma representação da própria Lúcia Rocha, mulher que precisou passar por muitas transformações e nunca se furtou a continuar sempre aprendendo. Numa determinada passagem do filme, enxerta-se o seguinte trecho da canção: “se hoje eu sou estrela, amanhã já se apagou, se hoje eu te odeio, amanhã lhe tenho amor, lhe tenho horror, lhe faço amor, eu sou um ator”. Na montagem, a frase final ganha um eco. Surge então Lúcia Rocha atuando no filme *Aventuras amorosas de um padeiro* (1975). No que concerne a *Rei de Janeiro*, atentemos para o excerto repetido três vezes: “idolatrada mãe a quem recorro, toda a vez a ameaça do pranto, paraíso, São Sebastião, Rei de Janeiro”. Joel Pizzini e os montadores do filme atam metonimicamente a mãe-coragem Lúcia Rocha à mãe-terra Rio de Janeiro, assemelhadas na vocação de despertar a saudade, o desejo do retorno, do reencontro. Concomitantemente, assistimos às festividades carnavalescas de *Lira do Delírio* (1977).

A trilha sonora é ainda composta de diálogos dos filmes de Glauber, sons de rituais e festividades populares, as bachianas de Villa-Lobos em *Terra em Transe* (1967), o piano de Paloma Rocha em *Idade da Terra* (1980), falas de Glauber e Lúcia, o assovio de Paloma e o timbre de violino e outros instrumentos. É um trabalho de evocação da memória mediante a sonoridade, aparentemente caótico, mas, na verdade, potencializador de vários sentidos.

Conclusão: cinema, memória e sobrevivência

Walter Benjamin, em seu ensaio de 1936 intitulado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, defendia a ideia de que a narrativa oral, moldada na poesia épica, estava com os dias contados, e seu agente, a figura do contador de histórias, quase extinta. Ele alertava para o fato que estávamos perdendo o dom de contar e de ouvir histórias. O avanço da individualista sociedade burguesa aprofundara a rapidez da informação, fazendo com que os fatos chegassem ao ouvinte através de um verdadeiro bombardeio, em que as histórias já estão consumadas, não existindo espaço para a imaginação e a fabulação por parte de quem recebe a notícia. Segundo Benjamin, “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes”. (1994: 203)

Lúcia Rocha, em *Abry*, narra e faz pulsar memórias. Recorrendo ao acervo da sua vida e dos que conviveram próximos, ela garante a preservação da sua própria história. Benjamin dizia que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece, enquanto ouve a história” (1994: 205) Num quarto de hospital, na espera agonizante de quem não sabe se vai sobreviver, o risco da morte confere sentido à existência daquelas histórias. A situação-limite vivida pela narradora Lúcia Rocha lhe confere a autoridade para ser ouvida. *Abry* assume, portanto, a função de dar continuidade e atualizar as histórias daquela mulher. Segundo Benjamin:

É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, sua existência vivida – e é dessa substância que são fei-

tas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. (1994: 207-208)

Em *Abry*, a morte é tema recorrente nos relatos de Lúcia. Seu esposo Adamastor foi vítima de um grave acidente que o deixou inválido por muitos anos, culminando na sua morte em 1980. Seus filhos Anecy e Glauber faleceram muito cedo. A primeira, tragicamente, em 1977, ao cair no poço de um elevador; o segundo, pouco mais de quatro anos depois, de complicações bronco-pulmonares. Ou seja, três perdas irreparáveis na vida de Lúcia Rocha num curto espaço de tempo.¹⁴

Para Walter Benjamin, a morte está sempre presente nas narrativas, seja na poesia épica, nos testemunhos orais ou nos romances. Ele distingue o tratamento da morte dado pelo narrador daquele efetuado pelo romancista. No primeiro caso, a ideia da morte se configura enquanto símbolo de eternidade, garantia da imortalidade das ações realizadas em vida. No segundo, a morte confere um sentido de perda, sofrimento e saudades para os que ficam: “No decorrer dos últimos séculos pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. [...] Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos” (1994: 207).

O leitor, solitário, apropria-se individualmente do romance, buscando um sentido para a própria vida: “Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. [...] O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (1994: 213-214). O narrador pode recorrer à própria vida ou à experiência alheia, mas a moral da estória está inevitavelmente associada à coletividade, dando azo a várias interpretações. Para o narrador, a morte não representaria um fim. Benjamin acrescenta: “o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa um escândalo nem um impedimento. 'E se não morreram, vivem até hoje', diz o conto de fadas” (1994: 215).

O cinema também problematizou muito sobre a morte. De diferentes maneiras e em distanciados formatos ela surge, num fluxo comum à própria vida. Mas poucos cineastas foram tão contundentes no tema como o próprio Glauber Rocha, no curta-metragem *Di* (1977). Sobressai no filme a morte alegre, a celebração de um ritual de passagem. Glauber faz referência à obra do pintor Di Cavalcanti, e fala de outras pessoas que já morreram. É a subversão do que comumente poderia se esperar de um filme com essa temática.

¹⁴ Além de Glauber e Anecy, Lúcia Rocha teve mais duas filhas. Em 1952, com apenas doze anos de idade, Ana Marcelina morre de leucemia. No mesmo ano uma menina é adotada, e registrada com o nome de Ana Lúcia Mendes da Rocha. Ela ainda vive no Rio de Janeiro e trabalhou com a mãe para preservar a obra do irmão no Tempo Glauber.

Outro exemplar importante na história do cinema que problematizou e metaforizou acerca da morte foi *O Filme de Nick* (1980), de Wim Wenders e Nicholas Ray. O famoso cineasta norte-americano, realizador de clássicos como *Johnny Guitar* (1954), *Juventude Transviada* (1955) e *Sangue sobre a neve* (1960), encontrava-se muito doente por conta de um câncer, quando solicitou ao amigo alemão a realização de um filme juntos. O que vemos é uma conversa acerca do cinema, filmes e morte, numa clara tentativa de Ray de fazer um balanço da sua vida. Muitos dos elementos do cinema contemporâneo estão presentes nessa obra: a oscilação entre documentário e ficção, a negação da transparência do cinema clássico, a utilização do suporte do vídeo, a implicação dos realizadores e suas histórias de vida com o filme, enfim, uma combinação de elementos que ultrapassa os limites da mera condição de registro. Assim como *Abry*, trata-se de um filme encomendado. Uma das diferenças relevantes entre os dois filmes é o final. Nicholas Ray não sobreviveu ao câncer; Lúcia Rocha ganhou uma nova vida. *Abry* “é um filme com final feliz. Já pensou o pânico que seria? Eu ficava muito preocupado: ‘último depoimento de Lúcia Rocha’. Imagina? É estranho. Ainda bem que teve final feliz. Virou um exemplo de superação”. (PIZZINI, 2008)

Nos créditos finais, ouvimos: “Chorei, não procurei esconder, todos viram. Fingiram, pena de mim não precisava. Ali onde eu chorei qualquer um chorava. Dar a volta por cima que eu dei, quero ver quem dava. [...] reconhece a queda e não desanima, levanta sacode a poeira e dá volta por cima”. A canção *Volta por cima*, de Paulo Vanzolini, usada originalmente no *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, não podia ser melhor apropriada do que no fecho do filme. Foram muitos os percalços na vida de Lúcia Rocha. Perdas familiares, afetivas, materiais, os problemas de saúde. Conquistaria ali muito mais que uma sobrevivida. Tratou-se de um renascimento e uma superação que só foi possível com a ajuda do cinema.

Referências

- ADRIANO, Carlos. Um guia para as vanguardas cinematográficas. *Revista Trópico*. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>. Último acesso: 24/11/2016.
- ARRUDA, José Roberto. *Lúcia, a mãe de Glauber*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- BARROS, Manoel de. IN: MENEGUETI, Iraci. *Caramujo-flor*. Disponível em: <http://letrasnocinema.blogspot.com/2006/07/caramujo-flor.html>. Último Acesso: 23/11/2016.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – volume 1. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, 2001.
- MEIRELES, Maurício. Tempo Glauber vai passar adiante acervo do cineasta. IN: O GLOBO. Matéria publicada em 06 de julho de 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/tempo-glauber-vai-passar-adiante-acervo-do-cineasta-13149199>. Último acesso: 26/11/2016.

- MESQUITA, Andrea Pacheco de. O banquete mnemônico. IN: *Memórias no plural*.
- MAGALHÃES JR., Antônio Germano e VASCONCELOS, José Gerardo (orgs.). *Diálogos Intempestivos – coleção 2*. Fortaleza: LCR, 2001
- PIZZINI, Joel. Entrevista concedida ao autor em 28 de agosto de 2008. Fortaleza, CE.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. SP: Companhia das Letras, 1997.
- SAVERNINI, Érika. *Índices de um cinema de poesia – Pier Paolo Pasolini, Luís Buñuel e Krzysztof Kieślowski*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2004.
- SILVA FILHO, Antônio Luiz Macedo e. *A cidade e o patrimônio histórico*. Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2003.
- URBAN, Rafael. Entrevista com Joel Pizzini. *IV Festival Putz*. Curitiba, PR: maio de 2007. Disponível em: <http://www.putz.ufpr.br/4putz/p_joel.html>. Último acesso: 26/11/2016.

*Artigo recebido em 27 de Novembro de 2016 e publicado em 28 de Dezembro de 2016.

Laboratorio de miradas. Reviviscencias críticas en el cine contemporáneo sobre las fotografías de la Condesa de Castiglione

Laboratory of looks. Critical revivals in the contemporary cinema on the Countess of Castiglione's photographs

Nadia Consiglieri¹

Alejandro Ocampos²

Resumo: Las fotografías de la Condesa de Castiglione contienen un proyecto poético - compositivo basado en experimentaciones visuales dicotómicas respecto del espacio representacional. En ellas utilizan recursos discursivos como el recorte del plano y la dislocación espacial metartística mediante la inclusión de espejos, marcos y ventanas, generando quiebres perceptivos. Dicha construcción moderna de la imagen fotográfica, sustentada en la multiplicación, fragmentación y fuga de la visión, revela un cambio en la mirada propio del siglo XIX. Contemporáneamente, David Lodge revisitará estas rupturas actuantes en la cultura visual decimonónica en su film *La Comtesse de Castiglione* (2000). Así, consideraremos la hipótesis de un tejido de sentidos entre el texto fotográfico y el fílmico a partir de una operatoria transtextual que permitirá dicho pasaje discursivo.

Palavras-chave: Condesa de Castiglione, fotografía decimonónica, cine, transtextualidad, reviviscencias.

Abstract: *The Countess of Castiglione's photographs have a poetical and compositive project based on visual dichotomous experimentations of the representational space. In them, several discursive resources are used such as the cut shot and the spatial meta-artistic dislocation. It was possible by the incorporation of mirrors, frames and windows that generate perceptual breaks. This modern construction of the photographic image is supported by diverse multiplication, fragmentation and escape-vision functions. It reveals the nineteenth century change of the ways of seeing. Contemporary, David Lodge will re-visit in his film titled The Comtesse of Castiglione (2000), these modern breaks in the visual culture of that age. Therefore, we will consider the hypothesis of a complex fabric of meanings between the photographic text and the film one, from a transtextual working that will allow this discursive change.*

Keywords: *Countess of Castiglione, nineteenth century photography, cinema, transtextuality, revivals.*

¹ CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina) - FFyL UBA (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

² FFyL UBA (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

“Como infinitos ecos confundidos en la lejanía / en una tenebrosa y profunda unidad,/ inmensa como la noche, como el resplandor,/ los perfumes, colores y sonidos se responden”

“Correspondencias”. *Las flores del mal*. (Baudelaire, 1998, p. 26).

Sobre las poéticas y el método transpositivo

Entre 1860 y 1890, Virginia Oldoini, la Condesa de Castiglione, concretó en París una serie de fotografías con la colaboración técnica de Mayer & Pierson. Creadora de imágenes privadas, autosustentó un proyecto poético – compositivo basado en modos singulares de plantear los espacios y las corporalidades. En la mayoría de sus obras, ella es la productora activa, tanto desde el orden de la ideación, como en el de asumir el protagonismo en sus configuraciones estéticas. Encarnando personajes históricos, literarios, tipos femeninos culturales o presentándose como ella misma, sus fotografías tergiversan los cánones propios de la época³. Esta operatoria se vislumbra a través del manejo de recursos estructurantes tales como el recorte del plano, la micromirada, la dislocación espacial y metartística a través de la inserción de espejos, marcos y ventanas (Consiglieri y Ocampos, 2013). Sus series fotográficas se reúnen bajo un programa poético respaldado en reglas que la misma artista dispone⁴. Estas provocan choques y quiebres en la recepción, conectándose con las nuevas experimentaciones sobre las imágenes, que muchos artistas contemporáneos a la Condesa concretaron como ser Edgar Degas, Henry de Toulouse-Lautrec, Édouard Manet y la corriente Impresionista en sí misma (Herbert, 1988). El ambiente metropolitano, la vorágine de las multitudes, los nuevos medios de transporte, los avances en las teorías cromáticas y lumínicas, son algunos de los factores que incidieron en la construcción moderna de lo visual (Clark, 1984; Eisenmann ed., 1994; Murger, 1965; Taylor ed., 1987). Hay innovaciones formales mediante encuadres, puntos de vista variados, la luz como modeladora de las superficies, el color en su cualidad matérica y relacional. Las modificaciones al interior de la representación (*tableau*), valiéndose de la misma materialidad, transformaron los modos sintácticos y semánticos de los lenguajes (MENNA, 1977). Así, la imagen fotográfica de la Condesa sustentada en la multiplicación, fragmentación y fuga de la visión, revela el cambio perceptivo propio del siglo XIX.

Ahora bien, aquella configuración moderna, es revisada por el novelista, crítico y guionista británico David Lodge⁵ en su película *La Comtesse de Castiglione* (2000). El cortometraje evoca estética, conceptual y experimentalmente ciertas fotografías de la Condesa. La cualidad in-

³ La tradicional fotografía de retrato decimonónica tendía a reiterar poses y decorados convencionales. En muchos casos, se establecían alusiones estereotipadas que intentaban manifestar la profesión, el estatus social y el tipo de vida general del retratado. Para ello se utilizaba un modo de composición derivado del género del retrato pictórico, consolidado desde las academias. Los fondos planos, con cortinados, seguidos de columnas y mobiliario sobre los que se sostenía el retratado, eran elementos compositivos comunes que se reproducían en las *cartés de visite* creadas por André Adolphe Eugène Disderi. Cf. (NEWHALL, 2002; TAGG, 2005).

⁴ Esta perspectiva sobre la idea de *poiesis* está basada en la teoría del esteta italiano Luigi Pareyson, elaborada en su obra *Teoria della formatività* (PAREYSON, 1960).

⁵ David Lodge (Londres, 1935), es Licenciado en Letras y Master en Artes de la University College London. Se doctoró en la University of Birmingham. Desde 1987 se dedica exclusivamente a la creación literaria. En sus obras, en general, suele observarse un tono sarcástico, irónico y a veces cómico.

ventiva se evidencia en el uso de técnicas de animación como *stop motion*, efectos de reproducción invertida y la aplicación de métodos del cine primitivo tales como la ausencia de color en la banda de imagen, el tratarse de un film silente con música incidental y el enmarcado en iris. La tipología de créditos iniciales remite a los antiguos carteles de propaganda cinematográficos, indicando la cita a tal encuentro especial, en un horario y día puntual⁶. El relato comienza con el Hombre de la caja ingresando a una sala y luego montando una parafernalia mecánica. Después de expandir telones y conectar megáfonos, observa cómo la Condesa sale de una caja. Ella da directivas a El guardia, quien desde una ventana acciona la maquinaria. Acto seguido, en otro espacio, surge El Hombre Pájaro, quien ejecuta un espectáculo frenético para la dama. Finalmente, la tela blanca que surge como una extensión de su vestido, envuelve y atrapa al insecto. La ventana se cierra y la tela se corta. La Condesa grita y da giros por el salón, mientras el Hombre Pájaro quiebra sus ataduras. El guardia emite un dardo que se clava en el cuello de la Condesa. Luego, un tul recubre su cabeza y ella vuelve a refugiarse en la caja. El Hombre de la caja se retira del lugar, llevándose sus artificios.

Postularemos entonces la existencia de lazos formales y conceptuales entre ambos textos derivados de diferentes dispositivos: la fotografía y el cine. La antigua etimología del término *texto* explicita su procedencia del latín *textus*, *textús*, remitiendo a la acción de tejer (*texere*) en el sentido de trazar, entrelazar y al *tejido de las palabras y de las ideas*⁷ (Echegaray, 1889). Pues como sostiene Mijail Bajtin:

Si interpretamos la noción del texto ampliamente, como cualquier conjunto de signos coherente, entonces también la crítica de arte (crítica de música, teoría e historia de artes figurativas) tiene que ver con textos (obras). Se trata del pensamiento acerca del pensamiento, del discurso acerca del discurso, del texto acerca de los textos (1999, p. 294).

La urdimbre de sentidos congregados entre las fotografías -concebidas como textos visuales- y el texto fílmico de Lodge, implicará la noción de *transtextualidad*. Esta macro-categoría involucra a la *hipertextualidad*, definida por Gerard Genette como “(...) toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1982, p. 14).

La trama significativa se construye en un film contemporáneo que rescata del pasado algunas fotografías para edificar un nuevo discurso. Continuando con los postulados del autor, existen en este caso dos tipos de obras de arte cuya *inmanencia* pertenece al régimen *alográfico* y una de ellas -el film- concreta un modo de vida *trascendente* de la primera, reconceptualizando los sentidos (GENETTE, 1997). Esta práctica hipertextual dará como resultado una *transposición*:

⁶ “Special engagment, to commence at half- past 7 o’clock/ For one night only./ La Comtesse de Castiglione/ “The wild white rose”/ Will perform her Entire Expose of Memorium, Clairvoyance, Animal Magnetism and perform Unsurpassable Feats of Equilibria/ By desire and under the Immediate patronage of Mr. David Lodge” (00:00:09 – 00: 00:15).

⁷ La itálica es nuestra.

una operación en la que un discurso se traslada desde un soporte con un lenguaje específico a otro, conllevando a una pluralidad de variables respecto del texto fuente. Sin embargo, debe perpetuarse algún tipo de invariante para no romper con la verosimilitud y permitir la identificación con aquel. “La transposición se juega en ese lugar inestable de similitudes y diferencias (...) Es esa transitividad lo que ‘hace problema’ semiológico, y no la correspondencia” (TRAVERSA, 1995, p. 49).

Esta transposición se sostiene retomando recursos ideados en la poética fotográfica de la Condesa. Las estrategias metadiscursivas comunes se fundamentan en “(...) la deconstrucción de la imagen en piezas [que] evidencia una mecánica de la ficción (marcos verdaderos o ficticios, cortinas, hundimientos, huecos, ‘fuera de texto’ y paratextos, etc.) y participan ya del paradigma metódico” (Stoichita, 2000, p. 269). En la misma organización del lenguaje se experimenta la creación de espacialidades diferentes y se tensiona la dicotomía ficción – realidad falseando sus límites. La inclusión de espejos contribuye a asimilar el *desdoblamiento* de la imagen, en tanto dispositivo que se deconstruye en su interior y se revela como artificio representativo. La introducción de estos emblemas, en tanto conjunto de signos forjados para ser citados, constituye el paradigma moderno de la búsqueda de un desciframiento de sentidos.

Ahora bien, la naturaleza de ambos dispositivos no escapa a la captación de un sustrato de la realidad, aunque ésta no es nunca una captura neutral. Según Ernst Gombrich, la imagen posibilita el descubrimiento de lo visual mediante mecanismos de reconocimiento (captación de lo visible) y rememoración (vínculo con el intelecto) (1983). Siempre en todo espejo subyace un mapa: esquemas mentales que guían las representaciones análogas a la realidad (1975). Así, estas operaciones retóricas reconceptualizan contemporáneamente aquellas fotografías de antaño.

El ojo como configurador del espacio y la luz.

A partir de un parangón entre algunos planos del film y las fotografías de la Condesa, esbozaremos tres ejes nodales para el análisis de los discursos:

1-Miradas: La cuestión de la mirada resulta un tema fundamental en el contexto decimonónico parisino. ¿Qué es la mirada sino la construcción de la propia subjetividad y el posicionamiento del sujeto en el mundo? Miradas sobre el mundo; miradas que dialogan entre sí, resignificadas, transformadas, invertidas. La pintura adopta recursos del encuadre y recorte propios de las técnicas fotográficas y éstas también se embeben de convenciones propias del arte del color. Los experimentos visuales habían sido influenciados por la invención de aparatos cinético-ópticos diversos (zootropo, taumatropo, estereoscopio), asociados también a la búsqueda de un realismo cada vez más convincente (NOCHLIN, 1991). “Pero en tanto la observación está crecientemente ligada al cuerpo en el siglo XIX, temporalidad y visión se vuelven inseparables. Los procesos de cambio de la propia subjetividad experimentados en el tiempo devinieron sinónimos del acto de ver” (CRARY, 1996, p. 97).

Estos cambios visuales se insertan en las fotografías de la Condesa. En éstas y en el film de Lodge, la mirada dispone las formas y se materializa en el ojo como mecanismo complejo. En ambos textos, se suceden operaciones de réplica, rebote, reflejo y multiplicación en las direcciones de las miradas. En *Scherzo di follia* (Figura 01), la Condesa produce un juego visual enmarcando uno de sus ojos con un portarretratos. Hay una disrupción, ya que se anula la función propia del retrato: el reconocimiento identitario del rostro. La multiplicación de los juegos ópticos hace que el espectador observe a la Condesa desde el recorte fotográfico, mientras que ella lo mira a través del orificio, estableciéndose una dialéctica entre la mirada real y ficticia.

En el film del Lodge, el Hombre con la caja la dispone en el centro de la escena y, de ese plano general, se pasa a un primer plano del objeto en el que se observan agujeros. Se sucede un plano detalle (Figura 02), con el ojo de perfil de la Condesa destacado por una luz dirigida externa: fuente generatriz de miradas comunes en ambos dispositivos. En *Scherzo di follia*, la mirada observa a la cámara y por efecto de rebote, al espectador. En este fotograma, la mirada de la Condesa se dirige hacia el interior de la narración mediante un fuera de campo diegético, aunque en el plano previo, se supone que estaría mirando hacia el espacio espectadorial.

En *Le Pé* (Figura 03), la micromirada actúa sobre un fragmento del cuerpo y, “(...) juzgando el punto de vista pronunciado sobre sus pies (invocando la propia mirada sobre su cuerpo), [esta fotografía] pudo haber sido tomada por ella misma (y no por Pierson)”. (Consiglieri y Ocampos, 2014, p.16). Consideramos que la Condesa estaba directamente implicada en la ejecución de su discurso. Aunque tomadas por un fotógrafo profesional, sus fotografías pueden percibirse como de su propia autoría ya que lejos de seguir pasivamente sus directivas, ella determinaba su propia presentación ante la cámara, dictando la pose, el vestuario y el *atrezzo* (SOLOMON-GODEAU, 1986).

El cortometraje también muestra a la Condesa pautando órdenes. En un plano medio, toma el tubo de un levitante teléfono y sus labios balbucean directivas. Luego, en un primer plano (Figura 04), manifiesta un gesto sutil dirigido a El guardia: ella digita los modos de operar la gran máquina poética del espectáculo y, acto seguido, libera al Hombre pájaro de su habitáculo.

2-Espacialidades: En ambos discursos se producen multiplicaciones espaciales por medio de artificios que explicitan otras topografías: espejos, marcos, ventanas, huecos; encastrados unos en otros y mayoritariamente, regidos por ortogonalidades estructurales.

El texto fílmico presenta vínculos con recursos narrativos surrealistas: se entrecruzan referencias a espacios mundanos (sala de espectáculos) con sub-espacios ficcionales y con micromundos subjetivos. Desde la Fenomenología y el Psicoanálisis, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se interrelacionan. “Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo” (BACHELARD, 1975, p. 240). En *La Countess de Castiglione* (Figura 05), la imagen se estructura desde una marcada ortogonalidad dada por tres ejes verticales (eje axial de la Condesa y límites del *atrezzo*) con una franja horizontal delimitada por la falda. La figura se dife-

rencia del fondo por contrastes de valor, texturas visuales (vestido rugoso - plano neto del fondo) y volumetría- planimetría, bajo una estructura piramidal que otorga estabilidad.

Lodge cita a esta fotografía trastocando su cualidad estática mediante un movimiento continuo y emergente, simulando el nacimiento de una flor (Figuras 06, 07, 08 y 09). Los encajes blancos de un vestido comienzan a emerger de la caja, como si fuera un espacio uterino en expansión centrífuga. La cabeza de la Condesa es lo primero que se asoma, hasta revelarse totalmente. También Lodge retoma recursos del cine temprano como el marco en iris y un certero corte de la acción a través del montaje, generando una lógica relacional entre lo cerrado y lo abierto.

Además, “Las fotografías de la condesa resultan ‘manifiestos’ epocales basados en un constante re-encuadramiento de la imagen a través de la inclusión de espejos y portarretratos, sumado esto a la actitud de recorte y descentrado, que están refiriendo a una decisión compositiva por la que el dispositivo se piensa a sí mismo, en un gesto metalingüístico de la cámara fotográfica” (Consiglieri y Ocampos, 2013, pp. 5-6). En *Countess de Castiglione as Elvira at the Cheval Glass* (Figura 10), se focaliza la metartisticidad mediante el recurso especular en sucesivos niveles de ficción. El espejo disloca el espacio, se rebotan y reflejan diferentes puntos de vista de la modelo en el mismo plano: ella se autocontempla y el reflejo de su rostro y torso, genera un plano dislocado que se redirecciona hacia el espectador real (Consiglieri y Ocampos, 2013). De esta manera, “en la copresencia de lo representado y lo representante reside la especificidad de la imagen en el espejo” (Stoichita, 2000, p. 176).

Lodge también juega con las ambigüedades espaciales al interior de los planos fílmicos. En un plano medio (Figura 11), la actriz mira a una ventana que parece un espejo. La cámara subjetiva por medio de un *zoom in*, descubre la presencia de El guardia. Éste pone en marcha la maquinaria que revela otro espacio onírico (al que se accede también por una ventana), habitado por el Hombre Pájaro. La escena interior produce un *topos* que acentúa la interrelación entre la imagen y el espacio expuesto, manifestando el límite entre el mundo real y el representado (Stoichita, 2000). Jacques Aumont, aludiendo a la interacción entre marco-objeto y marco-límite, subraya su carácter indicial, “(...) que ‘dice’ al espectador que está mirando una imagen, la cual, al estar enmarcada de cierta manera, debe ser vista de acuerdo con ciertas convenciones, y que posee eventualmente cierto valor” (1992, p. 155). La apertura de otras espacialidades y ficciones en la macroficción se sustenta mediante la teatralidad del cortinado que cae por los bordes del muro.

En *The Opera Ball* (Figura 12) la Condesa se ubica de espaldas a la cámara. Su vestido evoca una estructura triangular cuyo vértice enfatiza los hombros. En el espejo se vislumbran escasos reflejos de la figura replicada. Este mecanismo discursivo desdobra las ficcionalidades en múltiples piezas. También, Lodge retoma esta imagen (Figura 13), y en un plano medio (Figura 14) a partir de un *travelling* vertical, describe el vestido, los hombros y el peinado. Ella está de espaldas al espectador, si bien en este texto, el espejo es reemplazado por una ventana con un hueco espacial verdadero. Como un *falso espejo*, el orificio murario introduce una subficción, al implantar como un reflejo desdoblado de la figura femenina, al Hombre Pájaro. Así, el espectador es testigo de la tensión psicológica y de la ambigüedad que envuelve las espacialidades.

3-Valor: Respecto a las gradaciones de luz, en ambos textos acromáticos se producen efectos visuales relacionados con la escala de grises. Mientras que las imágenes analógicas de la Condesa sustentan técnicas fotográficas propias de la segunda mitad del siglo XIX, David Lodge busca explícitamente retomar la estética visual del cine primitivo, explorando las gamas de grises en los planos, los fuertes contrastes entre blancos y negros plenos, los fundidos y las sobreimpresiones.

En el *corpus* fotográfico general de la Condesa, el manejo de la luz suele estar controlado y pautado. La mayoría de sus creaciones esbozan escalas de grises intermedios, equilibrados en sus contrastes. En ciertos casos, introduce abruptos contrastes de valor en sintonía con la estética moderna: grises altos o blancos irrumpen violentamente contra valores bajos vinculados al negro. En *The opera Ball*, propone una poética en la cual el vestido no debe ser visto como vestido, sus hombros tampoco como hombros y el espacio circundante tampoco como tal: compone “formas estéticamente equilibradas [a través de] masas de valor, líneas convergentes, estructuras reticulares multiplicadas” (Consigliery y Ocampos, 2014, p. 18). La masa blanca de la tela contrasta bruscamente con el fondo bajo, en el cual se funden el espejo y su cabellera. El doble especular se desvanece y solo quedan ciertas líneas de contorno curvas, blancas y contrastantes.

Lodge propone el manejo de focos lumínicos artificiales resolviendo los planos a partir de una gama equilibrada de grises con claves mayores intermedias y bajas. Sus bordes suelen ir de un tono negro fundiéndose en gradientes de grises bajos al interior de los planos. En reiteradas ocasiones, también aplica iluminaciones duras, notándose el evidente contraste entre luz y oscuridad, debido a que la primera cae directamente sobre el objeto. Asimismo, un elemento visual unificador de todo el relato es la inserción de destellos y resplandores en los planos. Éstos funcionan como notas que inyectan vibraciones y movimiento a las imágenes a partir del montaje dado por la técnica del *stop motion*, remitiendo también a la textura lumínica variable de las primeras películas del cine mudo.

También, en los créditos iniciales junto con el título que refiere a la Condesa de Castiglione, se agrega un subtítulo: “La salvaje blanca rosa”⁸. A partir de dicha expresión lingüística, se establece una cita al punto máximo de condensación de luz: al blanco, aludiendo metafóricamente a la contraposición entre la pureza simbólica que éste valor encarna junto con la ironía de incluir el término *salvaje*. En la serie *Rosas* que la Condesa realiza durante la década de 1860, ella posa sentada a partir de un plano medio, llevando en su cabellera complejos tocados de rosas blancas (Figura 15). El blanco es el valor protagonista, se encarna en ella y es revitalizado en contraste con los *atrezos* de grises intermedios del fondo.

La frase inicial de Lodge insiste en esta retórica a partir del blanco vestido acampanado de la actriz. Aludiendo a la noción de rosa blanca, ella florece de la caja; las telas forman parte intrínseca de su ser y cual si se tratase de pétalos con vida propia, se van abriendo y expandiendo como extensiones de su persona. Esta metáfora entre la naturaleza y lo femenino, se observa en un plano general (Figura 16) en el que, luego de haber *florecido*, su vestido despiende

⁸ “The Wild White rose”

una extensión de tela que atrapa al Hombre pájaro. Un tul blanco envuelve el rostro de la mujer y hace que retorne al receptáculo. La blancura salvaje y sagaz inspira su fundamento creativo. Partiendo del microespacio uterino de la caja, con la concentración de fuerzas íntimas y vitales, Lodge pretende demostrar el pasaje de este germen fértil a una realidad creativa materializada que finalmente, vuelve a replegarse en su pimpollo. “La flor está siempre en la almendra (...) ¿Hay, en efecto, una imagen de intimidad más condensada, más segura en su centro que el sueño de provenir de una flor cerrada aún, y replegada en su semilla?” (BACHELARD, 1975, p. 55).

Conexiones, tejidos sensibles:

En suma, a lo largo de este recorrido hemos establecido relaciones entre dos textos disímiles – la fotografía y el cine- pertenecientes a dos momentos históricos y culturales distintos. Ambos dispositivos presentan características formales comunes: en un caso se parte de imágenes estáticas en escalas de grises, mientras que el film incluye efectos de movimiento dados por el pasaje de fotogramas fijos que utilizan la misma estética decimonónica. Aunque manteniendo la especificidad de cada uno de los discursos y lenguajes, existe una poderosa vinculación entre ambos textos.

Acudiendo nuevamente a las ideas de *transtextualidad* e *hipertextualidad*, las citas de un texto a otro, en este caso del cine a la fotografía, podemos argumentar que éstas no constituyen comentarios pasivos sino fuentes de resignificación dinámicas de sentidos encriptados.

La recurrencia de claves y constantes visuales en los discursos, de ciertas constancias pero también de marcadas alteraciones en los modos de ver, bajo un primer estrato de recepción parecieran ser nimias y sin relevancia, pero a partir de una espectación activa, resultan esenciales para poder establecer el correlato significativo. Estas claves son hilos formales y simbólicos que permiten tejer sentidos en la urdimbre de los discursos poéticos e histórico.



Figura 01. *Scherzo di follia*. Condessa de Castiglione- Pierson. 1863-1866. Fuente Metropolitan Museum of Art, NewYork: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/269214>



Figura 02. Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione* (00: 01: 12 – 00:01:15). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>



Figura 03. *Le Pé*. Condesa de Castiglione- Pierson. 1894. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/286842>



Figura 04. Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione* (00:05:36). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>



Figura 05. *La Countess de Castiglione*. Condesa de Castiglione- Pierson. ca.1860. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/285700>





Figuras 06, 07, 08 y 09. Detalle de fotogramas del film *La Comtesse de Castiglione* (00:03:40 – 0:04:45). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>



Figura 10. *Countess de Castiglione as Elvira at the Cheval Glass*. Condesa de Castiglione- Pierson. 1861-1867. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/285701>



Figura 11. Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione* (00:04:47). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>



Figura 12. *The Opera Ball*. Condessa de Castiglione- Pierson. 1861-1867. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/285652>



Figura 13. *Sculptural shoulders*. Condesa de Castiglione- Pierson. 1861-1867. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/286827>



Figura 14. Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione*. (00:09:17). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>



Figura 15. Roses. Condesa de Castiglione- Pierson. 1861-1867. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/261275>



Figura 16. Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione* (00:08:49). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>

Referências

- APRAXINE, Pierre. *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*. New York: Metropolitan Museum of Art series, 2000.
- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Editorial Paidós, 1992.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1999.
- BAUDEAIRE, Charles. *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- . *Las flores del mal*. Barcelona: Editorial Óptima, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, in *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1974.
- BORDWELL, David. “La narración de arte y ensayo”, in *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós, 1996.
- BUERCH, Noel. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje filmico)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- CABREJAS ALMENA, M. Carmen (2009), “Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de ficción en la fotografía decimonónica”, in *IV congreso internacional de Historia de la fotografía, Photomuseum, Zarauts*, 2009, pp. 1-15:
http://eprints.ucm.es/14469/1/Ficción_y_fotografía_en_el_siglo_XIX.pdf
- CLARK, Timothy J. *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- CONSIGLIERI, Nadia Mariana y OCAMPOS, Alejandro Nicolás. “Cambio en la mirada: la condición artística en la construcción de la imagen fotográfica (serie Condesa de Castiglione-Pierson) en la década de 1860 en París” in *Revista Lindes- Estudios sociales del Arte y la Cultura [on line]*, n°7, 2013, pp. 1-13.
<http://www.revistalindes.org.ar/articulos/1.%20Consiglieri%20y%20ocampo.pdf>
- . “Vestidos, poses y piernas en la mira: Viraje de estereotipos genéricos según la Condesa de Castiglione” (en línea), in *AAVV, I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales “La producción visual de la sexualidad”*, organizadas por el Grupo Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades (FHUM-UNMdP), Grupo Estudios Visuales Mar del Plata (FAUD-UNMdP), Grupo de Historia y Memoria (FHUM-UNMdP), Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL-UBA), Mar del Plata, Argentina, 22 y 23 de abril de 2014, pp. 1-34. <https://docs.google.com/file/d/oB9dOA6MzswDyVzNLNEdwRFIFyZA/edit?pli=1>
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- ECHEGARAY, Eduardo (José María Faquinet, Ed). *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*. Tomo V. Madrid: José María Faquinet, 1889.
- EISENMANN, Stephen F. (ed.). *Nineteenth century art. A critical history*. Londres: Thames and Hudson, 1994.
- GAUDREAU, André. “Del cine primitivo a la cinematografía- atracción” in *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, N°26, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 11-28
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- . *La obra de arte*. Barcelona : Lumen, 1997.

- GOMBRICH, Ernst Hans. "La découverte du visuel par le moyen de l'art" en *L'Écologie des images*. Paris : Flammarion, 1983.
----- . *Mirror and Map: Theories of pictorial representations*. London: Royal Society, 1975.
- HERBERT, Robert L. *Impressionism. Art, leisure & parisian society*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1988.
- KRAUSS, Rosalind. "La Originalidad de la Vanguardia: una Repetición Posmoderna" in *L'Originalité de l'Avant-Garde et autres Mythes Modernistes*. Paris: Macula, 1993.
- MENNA, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.
- MURGER, Henri. *Escenas de la vida bohemia*. Madrid: Espasa Calpe, 1965.
- NEWHALL, Beaumont. "Fotografía y arte" en *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- NOCHLIN, Linda. *El realismo*. Madrid: Alianza, 1991.
- PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoría della formatività*. Bolonia: Zanichelli, 1960.
- TAGG, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.
- TAYLOR, Joshua C. (ed.). *Nineteenth-century theories of art*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- TRAVERSA, Oscar. "Carmen, la de las transposiciones" en *La piel de la obra. Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. "The Legs of the Countess" in *October*, Vol. 39, 1986, pp. 65-108.
- STOICHITA, Víctor. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- VILLAIN, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1997.

*Artigo recebido em 10 de dezembro de 2016 e publicado em 28 de dezembro de 2016.

Ultrapassando as fronteiras da arte e da comunicação: processos de pós-produção de Bourriaud na arte computacional de Andy Warhol, na web arte de Olia Lialina e na arte de redes sociais de Anne Horel

Surpassing the frontiers of art and communication: Bourriaud' s postproduction processes in Andy Warhol' s computer art, Olia Lianina' s web art and Anne Horel' s social media art

Gustavo Barata Leonardo¹

Resumo: os meios de comunicação de massa foram responsáveis por criar um imenso repertório de imagens impossível de ser assimilado por completo. A abundância de conteúdo produzido é utilizada por artistas - entre eles Andy Warhol, Olia Lialina e Anne Horel – de um ramo da arte contemporânea que se dedicam a reprogramar esse material de acordo com suas subjetividades, tarefa que se encaixa nos princípios da teoria de pós-produção, de Nicolas Bourriaud. Desde a década de oitenta obras têm sido criadas com o computador e, depois - com o auxílio da internet e das redes sociais -, compartilhadas para que novos artistas-consumidores proponham novas narrativas e interpretações desse ininterrupto fluxo de produção híbrida entre arte e comunicação.

Palavras-chave: pós-produção, computador, arte computacional, web arte, redes sociais.

Abstract: *the means of mass communication were responsible for creating a vast collection of images which is impossible to assimilate completely. The abundance of produced content is used by artists from a branch of contemporary art - Andy Warhol, Olia Lialina and Anne Horel among them - who dedicate themselves to reprogramming this material according to their subjectivity, a task which befits the principles of the theory of postproduction, from Nicolas Bourriaud. Since the Sixties many artworks have been made using the computer and, then - aided by the internet and social media -, shared so that new artists-consumers can propose new narratives and interpretations from this continuous influx of hybrid production between art and communication.*

Keywords: *postproduction, computer, computer art, web art, social media.*

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisa artistas em redes sociais e os reflexos de suas atividades tanto na esfera da Arte quando na da Comunicação.

Introdução:

Nos anos oitenta, entre a tela presente nos museus e a tela dos televisores que noticiavam guerras, a AIDS e a fome na África, uma terceira e fundamental tecnologia continuava a ganhar importância tanto na indústria do entretenimento quanto na arte: a computação. Enquanto as audiências ao redor do mundo se rendiam aos encantos dos seriados americanos e da produção Hollywoodiana – agora também disponível em videocassete –, o monitor do computador ganhava novos contornos físicos, juntamente com seu *hardware*, para que esse novo objeto transpusesse o ambiente laboral onde fora inicialmente empregado e chegasse ao conforto dos lares. A transição aconteceu de forma lenta devido ao preço custoso do aparelho e só na década de noventa, com a difusão da internet doméstica, é que um número crescente de pessoas passou a experimentá-lo. Alguns artistas, sempre frente a seu tempo, não tardaram a se apoderar dessa ferramenta tecnológica de ponta para fazer seus trabalhos, algo que já vinha acontecendo desde a década de sessenta com a Arte Pop, quando arte e comunicação iniciaram um processo de hibridização que até hoje vem se desenvolvendo. A tela de linho, tão trabalhada e saturada quanto às imagens da TV, tinha na tela digital uma oponente de peso. A materialidade das tintas e dos outros materiais utilizados não era mais indispensável: agora bits e bytes compunham o mundo intangível daquilo que ficou cunhado como arte computacional.

O processo de desmaterialização da arte, iniciado com Duchamp no início do século passado, obteve êxito com o movimento Fluxus do final dos anos cinquenta – com suas performances e *happenings* –, mas talvez os resultados mais contundentes e controversos tenham surgido a partir dos anos oitenta e noventa, fruto da tecnologização crescente da sociedade de consumo: a arte feita pelo computador, depois modificada com o incremento da internet e das redes sociais. O desafio de educar as audiências do passado e as novas em relação a essa nova modalidade de arte era apenas um dos primeiros desafios a serem superados por esse ramo da arte contemporânea que até então não havia encontrado precedentes à altura. Embora experimentos artísticos com o uso do computador possam ser identificados desde 1966², em quase meio século ainda não foi possível desmistificar por completo essa nova forma de prática artística. Na contramão daqueles que pretendem desqualificar essa arte virtual, o crítico e teórico francês Nicolas Bourriaud propõe reflexões a partir de sua teoria da Pós-produção, utilizado por ele para designar modos de apropriação praticados por alguns membros da classe artística atual e que incluem modos de reinterpretar, modificar e reprogramar o vasto repertório midiático já produzido. Essas práticas foram exploradas com mais propriedade a partir da computação e do acesso ao conteúdo mutante presente no gigantesco universo da *World Wide Web*, uma fonte de informação pela qual as narrativas do mundo passam e podem ser transformadas.

² Lieser (2010) relata que em 1966 foi produzida a obra *Studies in Perception*, de Kenneth Knowlton e Leon Harmon, dos EUA, considerada, atualmente, uma das primeiras obras da história da arte digital. Ela foi feita por meio de um princípio tecnológico básico, a partir de um conjunto de cálculos, resultado da tecnologia disponível na época. A imagem era gerada pelo computador, mas tinha uma forma acabada, constituindo uma obra impressa - e já sinalizava o início de grandes investigações nesta nova mídia disponível à arte.

Arte Computacional: breve conceito e desdobramentos

Embora já esteja cada vez mais inserida no circuito da arte, a produção em arte e tecnologia vive um impasse em relação ao termo que a denomina. Por conta da falta de consenso, vários termos foram cunhados e utilizados por diferentes autores, entre artistas e críticos: arte eletrônica, *new media art*, arte em mídias digitais, arte midiática, artemídia, arte digital e arte computacional, entre outros. Este último - escolhido como tradução fiel do termo em inglês, *computer art* -, é derivado dos estudos de Inteligência Artificial sugerido pelo matemático inglês Alan Turing e será utilizado no presente artigo. Entretanto, se considerarmos as diferentes denominações, todas refletem, de forma mais abrangente ou não, o seguinte conceito, aqui proposto por Priscila Arantes com o nome de “arte em mídias digitais”:

[...] as formas de expressão artísticas que se apropriam de recursos tecnológicos desenvolvidos pelas indústrias eletrônico-informáticas e que disponibilizam interfaces áudio-tátil-motivisuais propícias para o desenvolvimento de trabalhos artísticos, seja no campo das artes baseadas em rede (online e wireless), seja na aplicação de recursos de hardware e software para a geração de propostas estéticas off-line (ARANTES, 2005, p. 24-25).

A autora teve o cuidado de expandir seu conceito de arte computacional de modo a englobar também os desdobramentos da arte em redes sociais, que será trabalhado nos próximos tópicos. Dessa forma, todo o material que foi produzido desde a década de sessenta - quando as tecnologias ainda eram rudimentares, as telas apresentavam duas cores, não existiam programas de aperfeiçoamento de gráficos e nem mesmo a opção de utilizar sons mais elaborados - até hoje é abarcado por esse postulado. Um exemplo simples de arte feita com o computador é a lata de sopa Campbell feita por Andy Warhol em 1985 e só descoberta ano passado.



Figuras 01 e 02. À esquerda, a versão digital da lata de sopa Campbell; *Sem Título*, Andy Warhol, 1985, disponível em <<http://edition.cnn.com/2014/04/24/us/andy-warhol-lost-art>>. À direita, detalhe da versão original; *Campbell Soup I*, Andy Warhol, 1968, catálogo online do MoMA

O artista recriou pixel por pixel, com o auxílio do revolucionário mouse, uma terceira versão - agora computadorizada - de sua famosa obra de 1962, antes feita de pintura e serigrafia manual³. Diferente da lata Campbell em três dimensões que fora fielmente copiada de forma bidimensional para os quadros, a lata digital contém a assinatura do artista na parte inferior. A imagem resultante é colorida, intangível e principalmente estática, como um quadro às antigas deveria ser. Esse caráter experimentalista de Warhol sinaliza apenas uma das formas de manipulação imagética tornada possível a partir dos anos oitenta com a utilização dos computadores. Outros artistas usaram, posteriormente, imagens gravadas de câmeras de vídeo, fotos digitais e/ou escaneadas, criaram websites ou aperfeiçoaram suas técnicas de criação pictórica com softwares como o CorelDraw e Adobe Photoshop.

A partir dos anos cinquenta e da “cultura das massas” propiciada pela televisão, cinema e radiodifusão, a Pop Arte já havia sido contaminada pelos meios de comunicação enquanto objeto de discussão, apropriação e criação de seus trabalhos. Era uma forma dos artistas de questionar o caráter massivo da indústria cultural e da sociedade de consumo que esses meios ajudaram a estabelecer; eles inseriam nas obras as figuras presentes em seu cotidiano, da publicidade às campanhas de moda, os programas de TV e o mundo sedutor das celebridades nas revistas. Os recursos tecnológicos sempre estiveram presentes na arte, cada um a seu tempo, e não existiria uma razão plausível para que o computador não pudesse ter sido incluído. Fossem as tintas a óleo com efeitos mais duradores ou pincéis com cerdas mais maleáveis, espátulas de material resistente ou o uso da fotografia como auxiliar na composição, os artistas nunca abriram mão das inovações da revolução industrial e do *boom* desenvolvimentista que ajudou a alavancar as economias mundiais no século passado, principalmente as europeias e norte-americanas.

Segundo Arlindo Machado, “se toda a arte é feita com os meios do seu tempo, as artes eletrônicas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio” (MACHADO, 2008, p.10). Lúcia Santaella parte de semelhante pressuposto em seu livro *A Ecologia Pluralista da Comunicação*, ao dizer que “não há dúvida de que estamos vivendo um novo ecossistema comunicacional e cultural, certamente enraizado nas forças produtivas que são próprias do capitalismo global” (SANTAELLA, 2010, p.64). A metáfora do ecossistema inclui as diferentes manifestações da arte contemporânea e seus circuitos de interação que se cruzam e hibridizam em vários graus de aproximação, tanto nas mídias quanto nas artes. Numa economia globalizada e muito dependente da informática e tecnologia, os meios de produção e comunicação se fundem. O dinheiro e as transações podem ser vistos pela tela digital, assim como parte da produção de arte contemporânea.

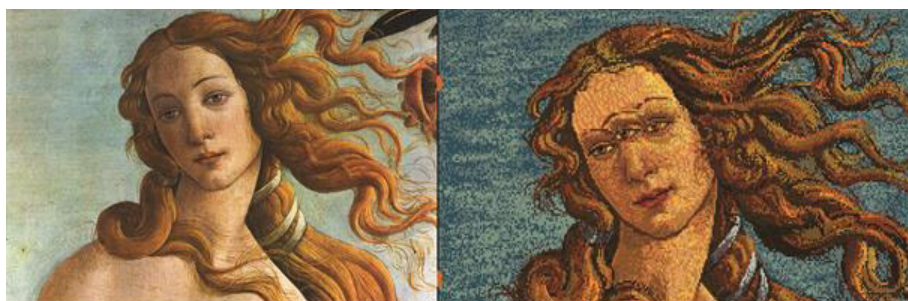
Pós-produção em arte computacional: experimentações de Andy Warhol

Nicolas Bourriaud toma emprestado o termo “pós-produção” da indústria cinematográfica, um jargão que denomina “[...] o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a

³ Disponível em <<http://edition.cnn.com/2014/04/24/us/andy-warhol-lost-art/>>

montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes, os efeitos especiais” (BOURRIAUD, 2009, p.7). Ele afirma que desde os anos 1990, com maior frequência, os artistas reproduzem, interpretam, reexpõem e utilizam produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros, muito embora tenhamos exemplo desse tipo de atividade desde o final do século XIX⁴. Essa arte da pós-produção “[...] corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas” (BOURRIAUD, 2009, p.8). Os artistas são impelidos pelo autor a utilizarem o vasto repertório midiático que, desde a revolução dos meios de comunicação audiovisuais, povoam nosso imaginário e as narrativas oficiais às quais estamos submetidos, assim contribuindo para a diluição da dicotomia criação/cópia, *readymade*/obra original.

Vivemos numa época em que o ato comunicativo é majoritariamente intermediado pelo uso de imagens e nessa paisagem cultura vai surgir, então, a possibilidade do ‘artista-curador-consumidor’. A busca pelo ato apropriativo, subversivo – talvez não completamente anárquico – e reinterpretativo seria uma espécie de consumo consciente, na medida em que o artista usa um vocabulário imagético já disponível e, dessa forma, encarna o papel de autor de uma nova proposição ou ideologia. Como exemplo, para além da lata de sopa Campbell recriada no computador, Andy Warhol criou sua própria *Vênus*, inspirada no quadro de Sandro Botticelli, de 1483. O retrato da deusa, no entanto, apresenta duas peculiaridades: um terceiro olho, adicionado pelo artista como um toque subversivo - essa “anomalia” é conhecida como Ajna, o sexto chacra do corpo humano, ligado à capacidade intuitiva e à percepção sutil – e o enquadramento bem menor, em *close-up*, diferente do original. A recriação da obra renascentista em escala proporcional, utilizando aquela tecnologia ainda incipiente, talvez fosse laboriosa demais para o artista, que preferiu algo menor e mais conciso. O processo manual é correspondente, de certa forma, ao que Seurat e Signac faziam em suas pinturas pontilhistas, com a diferença que a tinta física dos artistas franceses foi substituída por feixes de luz numa tela digital.



Figuras 03 e 04. À esquerda, detalhe da *Vênus* de Botticelli; *O Nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli, 1483, fonte: Google Art Project. À direita, a versão computadorizada de Warhol; *Sem Título*, Andy Warhol, 1985, disponível em <<http://edition.cnn.com/2014/04/24/us/andy-warhol-lost-art>>.

⁴ Em 1883 o artista francês Eugène Bataille criou *Le Rire* ou *Mona Lisa fumant la pipe*: uma ilustração, em preto e branco, da *Mona Lisa* fumando um cachimbo.

Embora Andy Warhol não tenha deixado escrito algum sobre essas obras, seria possível dizer que o artista enxergava a Vênus como uma mulher independente e confiante dos anos oitenta, diferente da imagem virginal e santificada de meio milênio atrás, como as próprias musas que ele mesmo ajudou a eleger para seu séquito e que tinham personalidades muito fortes: as modelos e atrizes Donyale Luna, Nico, Edie Sedgwick, Elizabeth Taylor e as cantoras Grace Jones e Debbie Harry, entre outras. A obra, que não foi intitulada, é um ótimo exemplo das capacidades computacionais disponíveis nos anos oitenta, elaborada sem o auxílio de qualquer material obtido da internet – já existente para uso domiciliar, porém circunscrita majoritariamente aos meios acadêmico e militar - e apenas com recursos dos primeiros softwares gráficos.

A galáxia da internet como auxílio à pós-produção: a web arte de Olia Lialina nos anos noventa

Na virada dos anos oitenta para os noventa, a internet domiciliar foi capaz de criar uma rede de usuários interligados esparsamente, a princípio, geradores de conteúdo e de novas formas de interação. Orientando-se no caos cultural daquele tempo, eles deduziam novos modos de comunicação e produção a partir de experimentalismos com as mídias encontradas nos mecanismos (sites) de busca e nas páginas pessoais – alimentados tanto pelos meios de comunicação oficiais como pelos usuários que utilizavam as tecnologias da época como vídeo, imagens escaneadas, som e gráficos elaborados com softwares cada vez mais potentes. A adição da internet para as possibilidades do mundo artístico causou uma mudança de nomenclatura naquilo que era antes conhecida como arte computacional, e novamente surgiram denominações empregadas de acordo com aqueles que as propunham: net.art, software art, net arte, arte online e web arte, entre outras. O primeiro exemplo, net.art, aparece de forma inédita com o artista esloveno Vuk Cosic, mas pela escrita pouco comum tratarei o termo como web arte, ou arte em rede, uma tradução comum em livros no Brasil.

A arte em rede possibilita ao artista a criação de uma obra utilizando tecnologias e mídia disponíveis no ambiente online e também a aproximação com o público, que em muitos casos se torna participante do processo, como usuários interagentes – a palavra ‘interator’ é muito utilizada pelos pesquisadores da área. A apropriação e a pós-produção, nesse caso, são facilitadas em maior escala. Os artistas produzem

[...] como se o mundo dos produtos culturais e das obras de arte constituísse um estrato autônomo capaz de fornecer instrumentos de ligação entre os indivíduos; como se a instauração de uma nova forma de socialidade e uma verdadeira crítica às formas de vida contemporâneas passasse por uma atitude diferente em relação ao patrimônio artístico, pela produção de novas *relações* com a cultura em geral e com a obra de arte em particular (BOURRIAUD, 2009, p.9, grifo do autor).

Alguns trabalhos requeriam hardwares avançados e nem sempre era possível determinar se a visualização ou funcionamento eram corretos no computador de cada visitante. O elemento de efemeridade também estava presente no sentido em que os sites às vezes mudavam de endereço ou simplesmente desapareciam; ou quando, no uso do tempo real – com as *web-cams*, por exemplo, enviando imagens para as redes – não era possível manter a transmissão ininterrupta.

O tempo simultâneo e coletivo da rede viabiliza a existência de espaços colaborativos de participação mútua e conjunta entre os visitantes, seja através de dispositivos em espaços fisicamente distantes, seja em instalações tais quais espaços virtuais, onde o visitante pode ter indícios da presença de uma coletividade ativa – ou, em alguns casos, a tele presença instaurada. Há uma presença condicionada na poética do artista que pode tanto limitar-se a simplesmente oferecer caminhos múltiplos de navegação ou estabelecer convites para ações mais complexas, criativas e efetivas (NUNES, 2010, p.120).

Uma obra de web arte famosa é a da russa Olia Lialina, intitulada *My Boyfriend Came Back From The War*⁵, de 1996. O pano de fundo da história é a relação turbulenta de um casal que se reúne novamente depois da guerra, construído em um ambiente interativo preto e branco e que até hoje provoca um sentimento de nostalgia pela antiga arquitetura da web dos anos noventa.



Figura 05. Captura de tela da obra *My Boyfriend Came Back From The War*, de Olia Lialina, 1996, disponível em <<http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru/>>

⁵ Disponível em <<http://www.teleportacia.org/war/wara.htm>>

A artista, que também é “crítica de cinema, curadora, jornalista, educadora e ‘modelo de GIFs animados’”, aproveitou a possibilidade de usar hyperlinks – novidade à época - dentro de uma mesma página para que os usuários pudessem ter a experiência de percorrer o espaço virtual com o mouse, clicando em frases soltas e imagens que indicavam situações de amor, saudade e traição. As fotos incluídas foram retiradas da internet, algumas digitalizadas pela própria Olia a partir de seu acervo pessoal, e a resposta emocional do público e dos outros artistas foi tamanha que várias versões inspiradas em ‘My Boyfriend (...)’ foram recriadas durante os anos e armazenadas numa página especial da internet⁷. É importante destacar que nos anos noventa alguns países do leste e oeste europeu estavam envolvidos em guerras- ou ainda colhiam frutos de alianças e conflitos recém-terminados - e o jornalismo impresso e online mantinha cobertura dos locais de combate, gerando uma série de imagens e narrativas disponíveis em papel e também no meio digital, fato que inspirou Olia. O público, também ciente desses acontecimentos em tempo real, sentiu-se instigado a explorar as possibilidades artísticas apresentadas no trabalho, talvez sensibilizados por um possível final feliz – e irreal – dentro de um cenário real tão desolador no qual alguns se encontravam. A maioria dos trabalhos em web arte dos anos noventa fazia uso de colagens nas quais elementos áudio-moto-visuais distintos eram combinados em espaços aleatórios, às vezes utilizando links de transmissão ao vivo⁸; o resultado quase sempre dependia da relação do internauta – baseado na interação a partir de movimentos e cliques com o mouse, algo que foi modificado a partir do início da década passada, quando a internet móvel se tornou realidade e o conceito de web 2.0 tornou possível a customização de perfis online ligados em rede.

O salto em criatividade daquele momento adiante, aliado às novas proposições da segunda geração da internet, seria imprescindível para que a teoria de Nicolas Bourriaud fosse mais bem explorada pelos artistas que navegariam o fluxo contínuo de informações disponibilizado no ambiente online. A era da interconectividade estava finalmente inaugurada.

A prática artística recriada nas redes sociais: fluxos rizomáticos da arte contemporânea no trabalho de Anne Horel

Em 2004, Tim O’Reilly publicou um importante artigo⁹ que denominava o segundo estágio da internet como a Web 2.0, uma plataforma capaz de potencializar as relações entre os usuários através de redes sociais e tecnologias de informação, para que mais conteúdo fosse criado, compartilhado e disseminado via aplicativos virtuais. A ideia era tornar o ambiente online mais dinâmico através da colaboração, troca de informações e organização desses dados para que eles fossem de utilidade para os internautas, que agora poderiam ser coautores do espaço coletivo e não somente espectadores, como no estágio anterior da internet nos anos noventa. Wikipédia, Facebook, o extinto Orkut, Instagram, Snapchat e os serviços integrados do Windows Live são exemplos da aplicabilidade e interatividade proporcionados pela Web 2.0. Em

⁶ Disponível em <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/olia-lialinas-most-famous-net-art-piece-turns-15>>

⁷ Disponível em <<http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru>>

⁸ *In Conversation*, trabalho de Susan Collins, de 1997, era uma instalação/web arte onde os internautas tinham acesso às imagens de uma câmera de segurança de uma rua e podiam fazer perguntas aos transeuntes, que eram convertidas em mensagens sonoras por bocas robóticas colocadas no local.

⁹ Disponível em <<http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>>

cada um deles o usuário cria seu perfil, publica, comenta e compartilha conteúdos próprios ou de outrem com sua rede de contatos e assim colabora para que essa rede de interligações se mantenha funcional e operante. A partir desses aplicativos, o fluxo de dados na internet aumentou em proporção geométrica, praticamente imensurável, contribuindo ainda mais para a penetrabilidade e importância da rede no campo virtual da comunicação e das artes. Para os artistas, o ingresso nas redes sociais configurou-se como uma proposta útil porque agora era possível a conexão direta com seus colegas de ofício e demais usuários interconectados. A geração de web artistas dos anos noventa continuou a experimentar com essas novas possibilidades, mas a partir de 2010, num evento em Nova Iorque chamado The Social Graph¹⁰, o termo *social media art* foi criado, inaugurando uma terceira nomenclatura para esses criadores da era digital.

O que muda em relação à Web Arte dos anos noventa é que o alcance dos trabalhos é maior e os artistas podem experimentar com vários perfis em diferentes plataformas, além de que o próprio espaço da rede social possibilita a criação, veiculação e compartilhamento do trabalho – e as interfaces ganham incrementos frequentes através das atualizações automáticas. O serviço de internet móvel nos celulares também possibilita a captura de imagens instantâneas e transmissão ao vivo de qualquer lugar do globo, transformando, também, o aparelho de telecomunicação em dispositivo criativo à disposição imediata.

Os que se arriscam a criar no ambiente plural da internet pós 2004 lidam com um vocabulário imagético cada vez mais em expansão, um universo visual e sonoro saturado e que permite, quase sem restrições, a prática da pós-produção de Bourriaud. A artista multimídia francesa Anne Horel, por exemplo, cria seus trabalhos basicamente a partir de animações, imagens e sons já disponíveis online, principalmente os emojis¹¹ presentes nos aplicativos; ela experimenta com GIFs¹² – linguagem bem própria da internet, desde os anos oitenta – em redes sociais como o Vine, YouTube, Tumblr, além de produzir colagens, vídeos e peças interativas de Web Arte. Recentemente, devido a seu sucesso, ela foi comissionada para criar vinhetas para o MTV Video Music Awards e participar de um quadro fixo num programa de rádio.

Numa peça chamada *Emoji Art History*, de outubro de 2014, a artista selecionou pinturas famosas de René Magritte, do conterrâneo Édouard Manet, Lucas Cranach - O Velho, Vincent Van Gogh, Sandro Botticelli, Johannes Vermeer, Frida Kahlo, David Hockney, entre outros, e as modificou: ela construiu, numa sequência ilógica, sua própria ‘história da arte’ com a utilização de emojis e GIFs, desnudando de seriedade algumas obras de nomes de peso do mundo das Belas Artes para torná-las um gracejo visual construído a partir da comicidade – marca registrada de seu trabalho.

¹⁰ Disponível em <<http://hyperallergic.com/thesocialgraph/>>

¹¹ Imagens em miniatura, como rostos, comidas, animais e objetos, por exemplo, que podem ser utilizadas no corpo de um texto em mídias digitais. As redes sociais popularizaram a utilização desse recurso.

¹² Do inglês ‘Graphics Interchange Format’, é uma imagem em formato de bitmap, utilizada de forma estática ou como animação de curta duração, a partir de uma tabela restrita de cores.



Figuras 06, 07 e 08. Da esquerda para a direita, as obras da artista Anne Horel, feitas, respectivamente, a partir de quadros célebres de Manet, Van Gogh e Lucas Cranach - O Velho; *Emoji Art History*, Anne Horel, 2014, disponível em <<http://www.annehorel.com/emoji-art-history>>.

Adão e Eva, de Cranach, dividem uma pizza em vez da maçã original, enquanto olham com desconfiança seus arredores; a moça do brinco de pérola, de Vermeer, come pizza; a orelha de Van Gogh – já extirpada – reaparece e se desprende de sua cabeça; a Olympia, de Manet, aponta para o fantasma símbolo do Snapchat, enquanto sua ama lhe oferece hibiscos dançantes; uma formiga pula do trampolim em direção à piscina de David Hockney, ambientada numa casa de arquitetura modernista. Personagens e cenários conhecidos do público parecem ingressar numa comédia pastelão, sem roteiro definido, assim como em uma outra série, chamada *GIF & Vine Movie Remakes*, na qual Anne Horel refaz, utilizando GIFs e a plataforma Vine, animações de curta duração utilizando elementos de filmes como *O Lobo de Wall Street*, *Clube de Compras Dallas* e *Frozen* – a personagem principal, Elza, segura um boneco de neve com a cabeça de Jack Nicholson semicongelada, retirada de uma das cenas de *O Iluminado*.

Com a internet e, principalmente, as redes sociais, a apropriação faz parte indispensável do roteiro dos artistas que dialogam com diferentes plataformas para construir novos olhares sobre a esfera social e o consumo – seja ele exclusivamente de imagens ou não. A web 2.0 foi o fio condutor que uniu o potencial da internet para modos colaborativos de se pensar e fazer arte. Os artistas desse ramo da arte contemporânea, que em momento algum se propôs hegemônico, agem como semionautas – para usar o termo de Bourriaud - da superprodução de imagens propiciada pela cultura de massa na medida em que “[...] produzem, antes de mais nada, percursos originais entre os signos” (BOURRIAUD, 2009, p.14). Ele diz que o DJ – responsável pela remixagem -, o internauta – usuário da internet – e os artistas da pós-produção “[...] supõem uma mesma figura do saber, que se caracteriza pela invenção de itinerários por entre a cultura” (BOURRIAUD, 2009, p.14).

O autor estimula os leitores e artistas a produzirem novas narrativas, baseadas na vivência e consumo dos produtos culturais já disponíveis no universo superpovoado da contemporaneidade. Ele nos adverte, ao dizer que:

Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, considerada como o quadro de uma narrativa – que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim. O DJ aciona a história da música, copiando/colando circuitos sonoros,

relacionando produtos gravados. Os artistas, por sua vez, habitam ativamente as formas culturais e sociais. (...) O internauta imagina conexões, relações específicas entre sites díspares. O amostrador, instrumento que digitaliza sonoridades musicais, também supõe uma atividade permanente; escutar discos torna-se um trabalho em si que atenua a fronteira entre recepção e prática, gerando, assim, novas cartografias do saber. Essa reciclagem de sons, imagens ou formas implica uma navegação incessante pelos meandros da história cultural – navegação que acaba se tornando o próprio tema da prática artística. Pois não é a arte, segundo Marcel Duchamp, ‘um jogo entre todos os homens de todas as épocas’? A pós-produção é a forma contemporânea desse jogo (BOURRIAUD, 2009, p.14).

Considerações Finais

Marcel Duchamp foi o mais importante pós-produtor do século XX. Além de inaugurar uma época em que o conceito prevalecia frente à fisicalidade óbvia da obra - com seus *readymades* -, ele também abriu caminho para uma possível desmaterialização da arte que seguiu em curso com as *performances* e *happenings* dos grupos Gutai, Fluxus e os diversos minimalistas e conceitualistas que propuseram outras perspectivas de criação. Nos anos oitenta, os meios de comunicação de massa já faziam parte do imaginário coletivo e vocabulário imagético presente no dia a dia das pessoas e os artistas há muito baseavam suas produções em recortes imaginários desse mundo midiático em expansão. Com a invenção do computador pessoal, a fabricação de imagens por via de dados foi possibilitada para a arte da época, como no caso da *Vênus de Warhol*, desmaterializada por completo do mundo físico e apenas visível através de uma tela digitalizada. Os dados computacionais, presentes agora na arte e já essenciais para a economia global – que agora se encontrava dentro do paradigma informático, sendo a informação a moeda de troca mais preciosa -, também punham em evidência a vontade de alguns artistas da modernidade de combater o sistema da arte, baseado na obra física, nas maquinações entre as galerias, as casas de leilões, as instituições e os colecionadores. Esses jogos de poder e a dinâmica da posse da obra, catalisados pela força do capital, eram alguns dos elementos que incomodavam membros da classe artística, e a possibilidade de dar continuidade à crise da representação com uma arte de base informacional e intangível era algo a ser explorado.

A arte computacional deu vazão a esse novo espaço de diálogo e depois obteve uma aliada importante com a internet à mão de seus utilizadores, entre usuários comuns e artistas, que fundaram a web arte. Na primeira metade da década passada, com o advento da Web 2.0, as redes sociais se tornaram os aportes para essa terceira geração da arte computacional, num movimento cronológico excepcionalmente válido da arte contemporânea e que conflui diretamente com a teoria de pós-produção proposta por Nicolas Bourriaud. Pessoas do mundo todo podem se conectar umas às outras se detiverem domínio de recursos tecnológicos disponíveis para que isso ocorra; se são artistas ou usuários comuns, pouco importa. Ambas as figuras funcionam como locatários da cultura, cujo capital é a produção. Nesse sentido, o

artista é um ser ativo, programador, DJ, que agencia relações diante da inflação de imagens que o cerca. A superprodução é um problema que se reflete na desmaterialização da arte, e, então, dá espaço à superprodução como ecossistema cultural, o que, por vez, se reflete nas estratégias de mixagem dos artistas da pós-produção.

Bourriaud fala que:

Todas essas práticas artísticas, embora muito heterogêneas em termos formais, compartilham o fato de recorrer a formas *já produzidas*. Elas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção. (...) A pergunta artística não é mais: ‘o que fazer de novidade?’, e sim: ‘o que fazer com isso?’. Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurarem um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar (BOURRIAUD, 2009, p.12, grifo do autor).

Algo semelhante e incipiente, sem aporte teórico, já havia sido feito na obra *Le Rire*, de Eugène Bataille, de 1883, quando ele recriou a Mona Lisa fumando um cachimbo. O tom cômico sempre esteve presente desde os arautos da pós-produção do final do século XIX – charges políticas também faziam algo semelhante, mas sem intuito artístico – e que continuaram sua tarefa no século XX, como na Mona Lisa de bigode em *L.H.O.O.Q.*, de Duchamp. Com as tecnologias dos meios de comunicação aliados à internet, já ao final do século passado, essa reprogramação de formas da cultura começou uma jornada que até hoje gera frutos. Deve-se salientar que os artistas da arte computacional, da web arte e da arte em redes sociais, embora produzam fora do circuito oficial da arte enquanto buscam reconhecimento – e o façam sem a pressão criativa imposta pelo mercado ou galeristas -, enfrentam muitos problemas em relação à monetização de seu trabalho, visto como algo à margem, um subproduto sem importância da arte contemporânea. Talvez porque fronteiras entre arte e comunicação estejam tão hibridizadas no campo dos usuários comuns, os patronos não lhes prestam atenção. Também: uma arte composta por dados é intangível e problemas relacionados à sua curadoria podem influenciar sua comercialização. O fato é que essa confluência criativa é absolutamente válida

e continuará a existir e a se modificar de acordo com as reprogramações das gerações futuras que habitarem o campo de pós-produção da arte e mídia.

Aqui, o prefixo “pós” não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude. Os procedimentos aqui tratados não consistem em produzir imagens de imagens – o que seria uma postura maneirista – nem lamentar que tudo “já foi feito”, e sim em inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento (BOURRIAUD, 2009, p.14).

É sabido que arte contemporânea compreende um período de muitas experimentações e resultados distintos; o computador e as mídias móveis – em especial o celular, por seu alcance e uso frequente – já são responsáveis por modificar e ditar a paisagem cultural há, pelo menos, três décadas e como a comunicação e as artes se fundem num movimento benéfico para ambos os lados, é provável que a tecnologização de um dos campos acabe influenciando de forma direta o outro. Enquanto essas mudanças estão em curso, é preciso povoar a cena artística e social com novas narrativas, novos meios de se construir nossa presença no mundo; na era da ditadura dos dados e da superabundância de conteúdos somos todos impelidos a ser pós-produtores.

Referências:

- ARANTES, Priscila. *@arte e mídia: perspectiva da estética digital*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- LIESER, Wolf. *Arte digital: novos caminhos na arte*. h.f.ullman, Tandem Verlag GmbH, 2010.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.
- NUNES, Fábio Oliveira. *Ctrl + art + del: distúrbios em arte e tecnologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. *A ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade*. São Paulo: Paulus, 2010.

*Artigo recebido em 29 de novembro de 2016 e publicado em 28 de dezembro de 2016.

A Arte como Forma de Expressão: uma Educação Tradicional e Outra Crítica

Art as a Form of Expression: a Traditional Education and Other Critical

Alberto Carlos de Souza¹

Resumo: Este estudo buscou re-visitare as duas concepções de Arte, como linguagem – pedagógica e reflexiva -, forjadas ao longo da História e sua relação com o pensamento estético brasileiro de resistência. A partir da década de 60, tal pensamento atribuiu uma finalidade pedagógica à Arte, incumbindo-lhe a tarefa crítica social e política de engajamento emancipatório humano, analisando a relação entre arte e o público na sociedade contemporânea: assumindo que a obra de arte tinha uma aura que ao longo dos tempos foi perdida em função de uma reprodutibilidade técnica. Na modernidade reflexiva em que vivemos o homem – diferente da concepção iluminista ou sociológica -, é um sujeito descentrado e que vive em crise de identidade, visto que as velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por novas identidades. Assim posto, entendemos ser função da escola criar junto ao alunado um espaço de valorização de seu patrimônio cultural e para tal, consideramos a teoria dos lugares de memória- que são entendidos como símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória cada vez mais ameaçada de desaparecer -, ainda permanece encarnada, graças à vontade dos homens e apesar da passagem do tempo. Destacou-se neste cenário o teatro do oprimido, a poesia de Ferreira Gullar, o Cinema Novo e música de protesto de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento, dentre muitos outros.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira, História, Arte.

Abstract: This study sought to re-visit the two conceptions of art as language - teaching and reflective - forged throughout history and its relationship with the Brazilian aesthetic thought of resistance. From the 60, just gave a thought to the purpose of teaching art, charged with the task of social criticism and political engagement emancipatory human analyzing the relationship between art and the public in contemporary society: assuming that the artwork had an aura that over time has been lost due to a technical reproducibility. In reflexive modernity, we live in a man - unlike the Enlightenment conception or sociological - is a de-centered subject who lives in an identity crisis, since the old identities are continually being replaced by new identities. Simply put, we think it's a school function with the student body to create a space for recovery of their cultural heritage and to this end, we consider the theory of places of memory, which are understood as symbols, festivals, symbols, monuments, celebrations, praises, and dictionaries museums are places of memory increasingly under threat of extinction - is still red, thanks to the will of men, and despite the passage of time. He excelled in this scenario the theater of the oppressed, the poetry of Ferreira Gullar, Cinema Novo, and protest music of Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil and Milton Nascimento, among many others.

Keywords: Brazilian Popular Music, History, Art.

¹ Mestre em História. Professor de Arte da Prefeitura de Vitória e Serra/ES.

Ao longo dos tempos duas concepções – a pedagógica e a reflexiva -, marcaram a relação da Arte com a sociedade. A partir da década de 60 o pensamento estético brasileiro de esquerda atribuiu uma finalidade pedagógica à arte, incumbindo-lhe a tarefa de crítica social e política de engajamento emancipatório humano: neste cenário destacou-se o Teatro do Oprimido, o Cinema Novo e a música de protesto.

Este estudo buscou revisitar as duas concepções de Arte, pensadas em sua relação com a sociedade: ao longo dos tempos, elas foram forjadas como pedagógica ou reflexiva. Walter Benjamin trouxe uma relevante contribuição para a teoria da Arte, analisando a relação entre arte e o público na sociedade contemporânea: assumindo que a obra de arte tinha uma aura que ao longo dos tempos foi perdida em função de uma reprodutibilidade técnica. Para Adorno na contemporaneidade a arte tem sido usada, através dos produtos da Indústria Cultural, assim como os meios de comunicação de massa (cinema, TV, desenho animados, etc.) são caracterizados por ele, como medíocres, alienantes, conservadores e autoritários. Para ambos, pensamento e linguagem são indissociáveis. A partir da década de 60, fortemente marcado pelo regime ditatorial, o pensamento estético brasileiro de esquerda atribuiu uma finalidade pedagógica à arte, incumbindo-lhe a tarefa de crítica social e política de engajamento emancipatório humano. Destacou-se neste cenário o teatro do oprimido, a poesia de Ferreira Gullar, o Cinema Novo e música de protesto de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento, dentre muitos outros.

Ao longo da História duas grandes concepções, a pedagógica e a expressiva, nortearam a compreensão da Arte (CHAUI, 1997). Muitos filósofos escreveram sobre a arte, interpretando-a ora na perspectiva pedagógica, ora na perspectiva expressiva. Dentre esses muitos filósofos, daremos neste capítulo especial atenção a Walter Benjamin e a questão da reprodutibilidade técnica.

Tais concepções – pedagógica e reflexiva-, foram inauguradas respectivamente por Platão e Aristóteles. A este respeito, Chauí (1997, p. 323) considera que,

A concepção platônica, que sofrerá alterações no curso da História sociocultural, considera a arte uma forma de conhecimento. A aristotélica, que também sofrerá mudanças no correr da história, toma a arte como uma atividade prática.

As primeiras considerações sobre a Arte foram elaboradas por Platão (437a.C. – 347a.C.), um dos principais pensadores gregos e que influenciou profundamente a filosofia ocidental (LEGRAND, 1986).

Para Platão a arte se situa no plano mais baixo do conhecimento visto que é a imitação imperfeita das coisas sensíveis, já que as coisas sensíveis, por sua vez, são cópias imperfeitas das essências inteligíveis ou idéias. Em “A República”, por exemplo, Platão expõe a pedagogia de uma cidade perfeita (CHAUÍ, 1997).

Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), discípulo e rival de Platão, também elaborou considerações sobre a Arte (LEGRAND, 1986).

Rivalizando-se com Platão, a concepção aristotélica, toma a arte como atividade prática fabricadora. Para Chauí (1997, p. 323), A concepção aristotélica parte da diferença entre o teórico e o prático, decorrente da diferença entre o necessário e o possível, tomando a arte como atividade prática fabricadora.

Situando a arte como atividade prática fabricadora, Aristóteles inaugura a concepção reflexiva da mesma; uma arte concreta, a serviço do homem. No entanto, este filósofo também contribuiu para consolidar o papel pedagógico da arte, particularmente na tragédia:

Aristóteles, na Arte poética, desenvolve longamente o papel pedagógico das artes, particularmente a tragédia, que, segundo o filósofo tem a função de produzir a **catarse**, isto é, a purificação espiritual dos expectadores, comovidos e apavorados com a fúria, o horror e as consequências das paixões que movem as personagens trágicas. Essa função catártica é atribuída sobretudo à música (CHAUÍ, 1997, p. 323-324).

As ideias de Aristóteles perduraram por muitos séculos. No século XIX tais idéias foram enriquecidas por duas grandes contribuições, a saber:

1º) A discussão sobre a utilidade social das artes – particularmente a arquitetura e;

2º) A afirmação sobre o caráter lúdico da arte, que passou a ser considerada jogo, liberdade criadora, embriaguez, delírio e vontade de potência afirmativa da vida. Trata-se da contribuição de Nietzsche, para quem a arte é “um estado de vigor animal”, “uma exaltação do sentimento da vida e um estimulante da vida”. (CHAUÍ, 1997).

A concepção pedagógica sobre a arte reaparece com Immanuel Kant (1724 – 1804), um filósofo alemão que nasceu e viveu toda a sua vida na cidade de Königsberg, na Alemanha (LEGRAND, 1986).

Para Kant,

[...] a função mais alta da arte é produzir o **sentimento do sublime**, isto é, a elevação e o arrebatamento de nosso espírito diante da beleza como algo terrível, espantoso, aproximação do infinito (CHAUÍ, 1997, p. 324).

Friedrich Hegel (1770 – 1831), outro filósofo alemão nascido no século XVIII, também deu conta de discutir o que é Arte (LEGRAND, 1986).

Hegel valida a concepção pedagógica da arte ao reafirmar o seu papel educativo, que é efetuado em duas modalidades sucessivas, afeitas à educação moral e à pureza da forma. Assim posto, a pedagogia artística de Hegel,

[...] se efetua sob duas modalidades sucessivas: na primeira, a arte é o meio para a educação moral da sociedade (como Aristóteles

havia mostrado a respeito da tragédia); na segunda, pela maneira como destrói a brutalidade da matéria, impondo-lhe a pureza da forma, educa a sociedade para passar do artístico à espiritualidade da religião, isto é, para passar da religião da exterioridade (os deuses e espíritos estão visíveis na Natureza) à religião da interioridade (o absoluto é a razão e a verdade) (CHAUÍ, 1997, p. 324).

Para Hall (2006), na modernidade reflexiva em que vivemos o homem – diferente da concepção iluminista ou sociológica –, é um sujeito descentrado e que vive em crise de identidade, visto que as velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por novas identidades. Nesta perspectiva, o autor parte de três concepções de sujeitos construídos e assumidos ao longo do processo histórico que determina as identidades, a saber:

- O sujeito iluminista: aquele que era centrado, possuindo uma concepção individualizada na qual o centro essencial do “Eu” correspondia à sua identidade;
- O sujeito sociológico: aquele que rompeu com esta concepção na medida em que passou por transformações de ideias, de pensamentos, a partir de onde começou a interagir com a sociedade e,
- O sujeito pós-moderno: aquele que faz ruptura com a concepção sociológica, quando é perturbado com as mudanças estruturadas e institucionais, assumindo identidades diferentes em diferentes momentos.

Dessa forma, Hall (2006) entende que neste tempo em que nós vivemos, marcado pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Assim posto, entendemos ser função da escola criar junto ao alunado um espaço de valorização de seu patrimônio cultural e para tal, consideramos a teoria dos lugares de memória – conforme proposição de Nora (1984) em que a teoria dos lugares da memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários orientados por Nora na *École Pratique de Hautes Etudes*, de Paris, entre 1978 e 1981, sendo editada em “*Les Lieux de Mémoire*”, uma obra composta por quatro volumes. Reportando-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera ser importante inventariar os lugares onde a memória – cada vez mais ameaçada de desaparecer –, ainda permanece encarnada, graças à vontade dos homens e apesar da passagem do tempo. Para Nora (1992) símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória.

A respeito de cultura, Laraia (2005), conclui que,

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema (LARAIA, 2005, p. 101).

Há de se considerar, ainda, que na concepção pedagógica atual, existe uma indissolubilidade entre educação e cultura,

[...] porque a educação como formação e instrumento de participação precisa partir das potencialidades do educando e motivá-lo à criatividade própria. A cultura constitui o contexto próprio da educação, porque é motivação fundamental para a mobilização comunitária e quadro concreto da criatividade histórica (DEMO, 1993, p. 58).

A LDB prescreve que, entre outros conhecimentos, o ensino de Arte e da História constituem componentes curriculares obrigatórios, nos diversos níveis da educação fundamental, de forma a promover a consciência e o desenvolvimento cultural – local e universal -, dos alunos. De acordo com a referida lei, o ensino deverá valorizar a experiência extracurricular dos educandos e, tais disciplinas Educação Artística e História, esteve em concordância com as recomendações dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), uma vez que:

[...] É fundamental que a escola assuma a valorização da cultura de seu próprio grupo (...) buscando ultrapassar seus limites, propiciando às crianças e aos jovens pertencentes aos diferentes grupos sociais o acesso ao saber (...) relevantes da cultura brasileira no âmbito nacional e regional como no que faz parte do patrimônio universal da humanidade (BRASIL, 1998, p. 44).

Walter Benedix Schönflies Benjamin (1892 - 1940) foi ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo, associado com a Escola de Frankfurt e a Teoria Crítica. Walter Benjamin trouxe uma relevante contribuição para a teoria da Arte, especialmente em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936.

No referido estudo, Benjamin analisa a relação entre arte e o público na sociedade contemporânea, assumindo que a obra de arte tinha uma aura que ao longo dos tempos foi perdida em função de uma reprodutibilidade técnica.

A esse respeito, há de considerar que a Arte esta amalgada com a noção de Patrimônio que se confunde com a de propriedade. Em muitos aspectos, tem um caráter prático, mas possuem um efeito de significados mágico-religiosos e sociais denominados por MAUSS (1974) com “fatos sociais totais”. Esses bens têm sua origem econômica, moral, religiosa, mágica, política, estética e psicológica, pois são partes inseparáveis de um conjunto total social e cósmica de ultrapassar a condição humana. A essa noção Marcel Mauss pontua que,

[...] se a noção de espírito nos pareceu ligada à de propriedade, inversamente esta se liga àquela. Propriedade e força são dois termos inseparáveis; propriedade e espírito se confundem (MAUSS, 1974, p. 133).

Mas afinal, o que é uma aura? Para Benjamin aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Nas sociedades tradicionais, na experiência da obra com o público existia uma distância e reverência entre cada obra de arte e o observador: essa obra era única. Assim posto, Benjamin refere que naquelas sociedades a obra de arte, sendo única, possuía o valor de culto:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual inicialmente mágico, e depois religioso (BENJAMIN, 1994, p. 170-171).

No decorrer dos tempos muitos avanços técnicos possibilitaram a reprodução da obra de arte, o que significou a destruição gradativa de sua aura. Dentre esses avanços técnicos destacam-se, na idade média, a xilogravura e no início do século XIX a litografia, como formas de ilustração da vida cotidiana. A xilogravura possibilitou que o desenho se tornasse reprodutivo e a litografia pela primeira vez possibilitou produções em massa como na xilogravura, porém sob forma de criações sempre novas (BENJAMIN, 1994).

No entanto, Benjamin considera que a grande possibilidade de reprodução da arte somente se dará a partir da invenção da fotografia:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Com o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (BENJAMIN, 1994, p. 167).

A fotografia abre espaço para uma nova forma de reprodução da arte: o cinema que de início era mudo, visto que a reprodução técnica do som se iniciou posteriormente à fotografia.

O cinema surgiu como uma criação da coletividade, visto que um filme para ser rentável teria que atingir um público de milhões de pessoas em todo o mundo. Desta forma,

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem o seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara

que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade (BENJAMIN, 1994, p. 172).

Entretanto, o autor considera que mesmo antes dos avanços tecnológicos que possibilitaram a reprodução maciça das obras, a arte sempre foi reproduzível, pois:

O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” não há referência à televisão enquanto instrumento de comunicação de massas: há de se considerar que o referido ensaio foi publicado em 1936 e que a morte de Benjamin se dá em 1940. Só para esclarecer, a comercialização em grande escala do tubo de televisão aconteceu a partir de 1945.

Ao longo dos tempos a arte, antes única, evoluiu de sua função ritual para o lugar de objeto de comunicação de massas. Neste processo, a arte perdeu sua aura e, cada vez mais reproduzida, passa a fundar-se na política. Na opinião de Benjamin o fim dessa aura significou uma possibilidade de libertação artística para uma sociedade européia marcada por movimentos fascistas e totalitários; contexto histórico no qual o presente o ensaio em análise foi escrito:

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. Mas no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (BENJAMIN, 1994, p. 17-172).

Para Benjamin a reprodução em série de uma obra (as muitas cópias de um negativo de uma fotografia, por exemplo) gera, desde que observadas as técnicas, uma politização capaz de moldar o senso crítico daquele que observa a cópia, da qual não se distingue o original. A transformação da arte, no Capitalismo, em instrumento de destruição e opressão não se deve à reprodutibilidade da obra da arte, mas à sua apropriação indevida pelo referido sistema capitalista.

Theodor Adorno, contemporâneo e parceiro intelectual de Walter Benjamin na Escola de Frankfurt, também trouxe uma notável contribuição para o campo teórico da Arte. Nascido

Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903 – 1969), Theodor Adorno foi filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor.

A música clássica e a indústria cultural, dentre outros, foram objetos de estudo de Theodor Adorno.

Se não fosse filósofo, Adorno certamente teria sido músico: tinha um particular interesse por esta expressão artística; a sua iniciação musical se deu na infância - estimulada pela sua meia-irmã, uma talentosa pianista -, teve aulas de composição, na adolescência e, adulto jovem, na Universidade de Frankfurt (atual Universidade Wolfgang Goethe) além de musicologia, estudou filosofia, psicologia e sociologia.

No campo da música, Adorno considera que a mesma, embora semelhante, não é uma linguagem, pois não possui um sistema de signos:

A música assemelha-se com a linguagem na qualidade de seqüência temporal de sons articulados, que são mais do que meros sons. Eles dizem algo, frequentemente algo humano. Dizem tão mais enfaticamente, quanto mais à maneira elevada estiver a música. A seqüência de sons converteu-se em lógica: existe certo ou errado. Porém, aquilo que foi dito não pode se depreender da música. Ela não compõe nenhum sistema de signos (ADORNO, 2008, p. 1).

Para esse autor, na contemporaneidade a arte tem sido usada, através da Indústria Cultural, como forma de “iludir pelo apelo de felicidade veiculado pelos meios de comunicação de massas. (ADORNO, apud BERTONI, 2001).

Os produtos da Indústria Cultural, assim como os meios de comunicação de massa (cinema, TV, desenho animados, etc.) são caracterizados por Adorno como medíocres, alienantes, conservadores e autoritários. Para Adorno a racionalidade técnica é a racionalidade do próprio domínio. A Indústria Cultural seria mais uma forma de expressão do totalitarismo moderno. A ideia de morte da arte convertida em mercadoria do capitalismo.

Benjamin e Adorno, parceiros intelectuais da Escola de Frankfurt, tinham muitos pontos de confluência, mas, também muitos pontos de divergências quando a questão era a Teoria da Arte. Para ambos pensamento e linguagem são indissociáveis. As ideias de Benjamin transitam na questão da morte da aura, ou seja, a perda do caráter de objeto único da obra de arte tradicional.

Adorno refere-se à morte da arte nas sociedades capitalistas, pois as mesmas convertem a cultura em mercadoria.

Resgatando o início deste capítulo, vamos fazer novamente referência às concepções da arte pensada em sua relação com a sociedade. Nesta perspectiva a arte pode ser pedagógica ou expressiva. A partir da década de 60, fortemente marcado pelo regime ditatorial, o pensamento estético brasileiro de esquerda atribuiu uma finalidade pedagógica à arte, incumbindo-lhe a tarefa de crítica social e política de engajamento emancipatório humano.

Nesse contexto, emergiu no cenário brasileiro o teatro de Augusto Boal, a poesia de Ferreira Gullar e José Paulo Paes, o Cinema Novo e música de protesto de Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Milton Nascimento, dentre muitos outros.

Referências

- ADORNO, Theodor. Fragmentos sobre música e linguagem (Tradução de Manoel Dourado Bastos). Marília – SP: **Trans/Form/Ação** [on line], v. 31, n. 2, 2008. Acesso em 13 jun 2009. Disponível em http://www.scielo.php?script=sci_arttex&pid=SO101-31732008000200010&em&nrm=isso
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica – primeira versão. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BERTONI, Luci Mara. **Arte, indústria cultural e educação**. Cad. CEDES, Campinas, v. 21, n. 54, ago. 2001. Disponível em: http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S0101-3262200/000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em 15 jun. 2009.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais**. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. 9ed. São Paulo: Ática, 1997.
- DEMO, P. **Participação é conquista: noções da política social participativa**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1993.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LARAIA, R. B. **Cultura: um conceito antropológico**. 18ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisa, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- LEGRAND, Gerard. **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- NAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Editions Gallimard, 1992.

*Artigo recebido em 08 de setembro de 2016 e publicado em 28 de dezembro de 2016.

Vieira da Cunha e Oswald de Andrade: uma analogia entre o Nacionalismo na Arte e o Manifesto Antropofágico

Vieira da Cunha and Oswald de Andrade: an analogy between Nationalism in Art and the Anthropophagic Manifest

Vanessa Pereira Vassoler¹

Resumo: A polêmica e a crise dos valores na arte do início do século XX, relacionada ao questionamento sobre a produção artística da época, considerada atrasada e cópia dos Movimentos da Europa, impulsionou um grupo de artistas e intelectuais do Brasil a intercederem por uma arte que representasse a nossa cultura e o seu contexto. Este estudo apresentará o artigo “Nacionalismo na Arte” e fará uma análise com o “Manifesto Antropofágico”, obras de dois intelectuais brasileiros do início do século XX, Antônio B. Vieira da Cunha (ES) e Oswald de Andrade (SP), com o objetivo de expor a forma como ambos identificaram a necessidade imediata da renovação da arte, através da atualização estética e linguística, agregando os ícones da nossa cultura. Será averiguada a importância dos atos dos intelectuais da época de Vieira da Cunha para o amadurecimento do Movimento Modernista e a realização da Semana de 22.

Palavras-chave: Vieira da Cunha, Nacionalismo, Modernismo.

Abstract: The controversy and the crisis of the art values in the early twentieth century, related to the questioning about the artistic production of the time, considered as delayed and a copy of the Europe Movements, impelled a brazilian group of artists and intellectuals to intercede for an art that represented our culture and our context. This study will present the article "Nationalism in Art" and will analyze with the "Anthropophagic Manifest", works of two brazilian intellectuals of the early 20th century, Antônio B. Vieira da Cunha (ES) and Oswald de Andrade (SP), with the objective to expose how they both identified the immediate need of the art renewal, through aesthetic and linguistic updating, adding the icons of our culture. It will show the important acts of the intellectuals of Vieira da Cunha's time for maturation tthe Modernist Movement and the accomplishment of the Week of 22.

Keywords: Vieira da Cunha, Nationalism, Modernism.

¹ Formada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2001). Aluna do Mestrado de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Introdução

Olhar o Rio de Janeiro do começo do século passado é lembrar dos graves problemas sociais, das grandes transformações urbanas, da crise política e do rico contexto cultural que surgia graças ao clima boêmio criado pelos bares, cafés e pela mistura de pessoas e classes sociais. O Rio de Janeiro vivia graves problemas sociais gerados pelo rápido crescimento desordenado, pela falta de estrutura de transporte, saneamento e saúde. O atual prefeito da cidade, Pereira Passos, engenheiro civil por formação, com extensão dos estudos realizados na Europa e, por esse motivo, fortemente influenciado por aquela cultura, principalmente francesa, promove uma reurbanização nos moldes franceses, com intuito de tornar a então Capital do Brasil mais agradável a sua elite.

O Morro do Castelo é um claro exemplo do convívio, na cidade, de duas temporalidades distintas, o “moderno” e o “antigo”. O moderno representado pela Avenida Rio Branco, com seus palacetes imponentes e, logo acima, o morro, com sua “aldeia de botucudos”, à margem da civilização. A cidade civilizada, a cidade europeia, não podia mais conviver com a cidade indígena e colonial. (BRANDÃO, 2003, p. 37)

Dessa forma estabelece-se no Rio de Janeiro a Belle Époque Carioca que, influenciada pela arquitetura e urbanismo, cria uma atmosfera europeia que também influencia a literatura e às artes plásticas. São Paulo, no início do século XX, também passou pelo período de reestruturação urbana,

Tanto que a virada do século XIX para o XX ficou conhecida como um período de predomínio do higienismo e do sanitarianismo, em que as autoridades, entre outras coisas, recomendavam a demolição de habitáculos, estimulando a construção de habitações fora do perímetro urbano (SAMPAIO; PEREIRA, 2003, p.167).

Como no Rio de Janeiro, o Centro de São Paulo era o habitat da elite aristocrática, que reproduzia os hábitos europeus, enquanto a população era transferida para regiões distantes do perímetro urbano. Foi um período de grande crescimento econômico, fruto da política do café com leite e de mudanças estruturais do federalismo no Brasil pelo estado de São Paulo, com a ajuda de Minas Gerais.

O período que sucedeu a Primeira Guerra Mundial alterou as percepções de valores nos países europeus e, conseqüentemente, os reflexos chegaram aqui.² De acordo com Zuin (2001, p. 68), “a Primeira Guerra Mundial, que provocou o sacrifício de milhares de pessoas no altar da purificação dos Estados nacionais [...], impôs, também, uma substancial perda da aura de autoridade civil dos intelectuais”. A pausa das tendências vindas da Europa arrasada pela

² O padrão cultural europeu passa a ser considerado decadente após o fim da Primeira Guerra. A América e o Brasil são vistos como alternativas. Ocorre a recusa ao passado e a arte passa a operar como organismo social.

guerra fez muitos intelectuais e artistas brasileiros, em um ato de sobriedade, enxergarem os problemas do Brasil, analisarem a produção artística e questionarem a identidade da nossa arte. O problema da identidade cultural brasileira ganha notoriedade e “tomados deste sentimento de orgulho e resignação, os intelectuais brasileiros se auto-elegem executores de uma missão: encontrar a identidade nacional, rompendo com um passado de dependência cultural” (VELLOSO, 1993, p 1). Esse foi um período de muitas discussões sobre o destino das artes no país, uma parte dos intelectuais lutando para que houvesse mudança e a outra presa ao passado, defendendo manutenção das regras e Movimentos europeus do século passado. Essas discussões caracterizaram o surgimento de uma interessante crítica de arte no Brasil.

A literatura foi para os intelectuais à porta voz da mudança, com textos produzidos aleatoriamente sem corresponder a nenhuma estética ou vertente literária do fim do século XIX, e os conteúdos marcados por duras críticas à sociedade e aos problemas mais sérios que assolavam o nosso país. Durante todo o processo de modernização cultural não podemos deixar de destacar o papel fundamental da imprensa nessa metamorfose, já que boa parte dos intelectuais escreviam para jornais e revistas e o jornalismo passa a se constituir em espaço estratégico de leitura, conforme define Velloso (1993, p.03) “[...] a imprensa configura-se como esfera de socialização de ideias e de valores, favorecendo o surgimento da opinião pública” (VELLOSO, 1993, p. 3). Havia distinções entre os periódicos, alguns mais liberais, outros não, já que a produção era composta conforme o perfil do leitor a impactar, que era definido pela classe social, permitindo assim mensurar o raio de difusão das notícias.

Durante muito tempo a concepção de modernidade foi associada à Semana de Arte Moderna de 22 e a cidade de São Paulo conseqüentemente. Porém, datar o modernismo, percebendo-o como movimento organizado por uma determinada vanguarda intelectual, implica em perder de vista a sua historicidade e a dinâmica interna do processo. Na verdade, as ideias de modernidade no Brasil começaram a ser construídas ao final do século XIX, com “a escola modernista de Recife de 1870 sob a liderança de Tobias Barreto e tendo nomes como, Silvio Romero, Graça Aranha, Capistrano de Abreu e Euclides da Cunha” (VELLOSO, 2006, p. 354).

Nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, entre bares e cafés, desde o fim do século XIX, três grupos de intelectuais distintos conviviam: o grupo boêmio da rua do Ouvidor, o da Academia Brasileira de Letras e o grupo católico. No início do século, estes três grupos coabitavam e se complementavam:

[...] humoristas, poetas e romancistas deslocavam-se por confeitarias, livrarias e redações de jornais, formando grupos que podiam reunir nomes de grande prestígio – como Olavo Bilac e Coelho Neto – até nomes de jovens principiantes e recém-chegados [...] (SEVCENKO, 1989, p.66)

A capital possuía tradições populares muito atuantes. O clima boêmio e cultural que a cidade vivia conseguiu propiciar o convívio dos intelectuais nacionalistas com a cultura popular e esse contato motivou o fluxo em defesa da diversidade cultural brasileira. A literatura, a charge e a caricatura, inspiradas no estilo aleatório, irônico e humorístico, respectivamente, foram os

principais meios de expressão deste movimento, que ressaltava a importância das “trocias culturais” como um aliado para a modernidade.

Apesar de toda manifestação e irradiação das ideias de modernização e nacionalização da arte decorrer no Rio de Janeiro, o palco foi São Paulo, com a Semana de 22, que se tornou um marco do modernismo devido à forma como foi feita e o impacto causado na sociedade. A partir daí, tudo que era produzido e publicado ganhou destaque e impulsionou as mudanças. Amaral (1998, p. 32) disse que, “a exposição de artes plásticas da Semana de 22 apresentou antes intenções de modernidade que modernidade propriamente dita”. Foi preciso esse evento para que a ruptura com o passado realmente acontecesse, motivando a mudança e fortalecendo a ideologia de uma arte autêntica brasileira, mas antes da Semana de 22 tornar-se realidade, muitos artistas e intelectuais, que não participaram diretamente da articulação, deram sua contribuição com artigos, textos, livros e pinturas inspirados nas vanguardas, porém com a preocupação de renovar a estética com os motivos e tradições brasileiras. As vanguardas europeias, com sua liberdade criadora, rompimento com o passadismo e expressão da subjetividade, tornaram-se tendências que influenciaram a arte ocidental.

É importante esclarecer que a rejeição à arte europeia era em relação ao passado academicista da literatura e artes plásticas com suas estéticas importadas e pouco criativas, no entanto, foram as vanguardas que alimentaram a inspiração dos artistas e intelectuais brasileiros e aguçaram a percepção da nossa riqueza natural e cultural. Sobre isso Amaral relata:

[...] no Brasil percebemos que o internacionalismo será exaltado como recurso para o rompimento com o academicismo passadista, por meio da nova informação que chega de Paris. Atualizar as ideias de estética a partir de modelos europeus recentes, sobretudo na área de Artes Plásticas, surgiu como uma possibilidade de renovação para a arte brasileira [...] (AMARAL, 1998, p. 23).

Correia Dias, um artista plástico e caricaturista de Portugal, que ao chegar ao Rio de Janeiro em 1914, trazendo na bagagem experiência do modernismo português, percebe de imediato detalhes da riqueza estética da natureza do Brasil. Conhecido como poeta do traço, rapidamente incorporou a fauna e a flora brasileira em seus trabalhos. Assim foi também com Anita Malfatti, a grande protagonista da articulação da Semana de Arte Moderna de 22, estudou na Alemanha, Estados Unidos e Paris e ao retornar ao Brasil, sente-se tocada pelo ambiente nacionalista e produz alguns quadros de vanguarda com temas nacionais para a exposição de 1917, estopim da Semana de 22.

A polêmica exposição de Anita Malfatti, em 1917, antes mesmo da Semana de Arte Moderna, dava mostras do conturbado período pelo qual passaria a nossa cultura. Teria a pintora se tornado a precursora de tais transformações, não fosse pela crítica ferina de Monteiro Lobato à sua arte [...] (OLIVEIRA (2012, 83).

Dois anos após a exposição de Anita, um intelectual capixaba de ideais nacionalista e radicado no Rio de Janeiro chamado Vieira da Cunha, publica um artigo crítico sobre a arte brasileira chamado “Nacionalismo na Arte”. O artigo ganhou repercussão nacional diante da profundidade do conteúdo. Ao relacionar os textos “Nacionalismo na Arte” e “Manifesto Antropofágico” nota-se um pensamento análogo sobre emancipação cultural, valorização do que temos, sem abrir mão da nossa tradição e o desprezo pela cultura importada da Europa, na qual vivia a delirante elite brasileira. A preocupação de adaptar a literatura a uma linguagem simples, que pudesse ser entendida por todos ao aproximá-la da língua falada, também foi um ponto comum entre eles. Entretanto, mesmo com tanta semelhança de ideais, Vieira da Cunha foi um artista e intelectual olvidado pelo tempo e pela história, com seu trabalho pouco difundido, talvez por não participar da Semana de Arte Moderna, ou por não ter feito parte efetivamente do Movimento Modernista, ou mesmo por fazer parte do grupo dos “pré-modernistas” e herdado as desvantagens de ser pré (movimento ainda não reconhecido). Mas, a verdade é que, assim como Emílio de Menezes, Bastos Tigre, João do Rio, J. Carlos, Lima Barreto, Euclides da Cunha e tantos outros alocados no Rio de Janeiro na época, foi um grande intelectual e a finalidade desse trabalho será revelar uma de suas produções, por sinal uma grande contribuição para a transformação da arte, e destacar a equivalência com as ideias de Oswald de Andrade, o grande articulador da Semana de Arte Moderna e autor de vários artigos e manifestos.

Do Nacionalismo ao Manifesto

Capixaba, nascido na Fazenda Prosperidade, município de Castelo, Antônio Belisário Vieira da Cunha era artista, jornalista e caricaturista. Em 1912 transfere-se para o Rio de Janeiro, ligando-se a Carlos Drummond de Andrade, com o qual trabalhou na Biblioteca Nacional, na seção da Enciclopédia brasileira, do Instituto Nacional do Livro. Seu mordaz senso de observação e captação de tudo que acontecia ao seu redor permitiu rapidamente sua inserção no contexto jornalístico da cidade como caricaturista e crítico de arte para vários jornais e revistas como A Tribuna, A Manhã, O Dia, Gazeta de Notícias, Diário de Notícias, A Nação, A Rajada, D. Quixote, Revista Nacional entre outros. O jornalismo vivia uma fase intensa nesse período e torna-se o meio estratégico de difusão dos ideais dos intelectuais que começavam a se organizar e disseminar as ideias modernistas.

O contexto político e social do Rio de Janeiro estava conturbado quando Vieira da Cunha por lá chegou mas, em contrapartida, o contexto cultural era rico, uma elite erudita em constante debate de ideias, grupos de intelectuais convivendo com as tradições populares e as vanguardas europeias. Como jornalista cultural, Vieira da Cunha entendeu a manifestação que se formava em defesa de uma arte mais genuína e de tradição brasileira e publicou um artigo na Revista Nacional do Rio de Janeiro, em agosto de 1919, com o título “Nacionalismo na Arte”. A Revista Vida Capixaba, que republicou em outubro de 1927, cita que o texto na época “[...] teve, no parlamento nacional e nos outros grandes órgãos de publicidade do Brasil e do estrangeiro, a mais simpática e profunda repercussão” (REVISTA VIDA CAPICHABA, 1927, p.26).



Figura 1 – Artigo Nacionalismo na Arte. Fonte: bn.br. Republicação na “Revista Vida Capichaba” de 15 outubro de 1927

De linguagem fácil, o artigo difundiu o ideal de uma emancipação cultural, contra tudo que era importado e valorizando tudo que era do nosso país, em prol de um movimento de nacionalização na arte. Vieira da Cunha (1927, p. 26) é categórico e direto ao iniciar o artigo dizendo que a população brasileira se ressentia de um artificialismo requintado e absurdo, que era imposto diariamente em todas as manifestações de sua vida. Ressalta que há uma preocupação surda de viver num ambiente que não é e nem pode ser o seu. O delírio de civilização empolga-o, avassala-o, domina-o e ele perde a noção de si mesmo. O repúdio ao desvario da alta sociedade brasileira em viver, ou tentar viver, conforme a cultura e costumes europeus, em uma terra cujo clima não condizia com a indumentária usada pela sociedade é facilmente percebido. O autor (1927, p. 26) continua e critica a falta de personalidade dessas pessoas que abandonam os seus hábitos, as suas tradições, os seus costumes como coisas remotas e selvagens: tem a suprema covardia de criar, de ter um gesto próprio, uma pequena manifestação de individualidade. Vivem em torno de um mundo que ele mesmo não compreende e do qual recebe a luz por meio de reflexões exageradas. Desconhecem o seu país, sufocam as suas tendências, lhes ostentando propositado desprezo. E, assim, sem se nortearem por si, vogam, sem ponto de apoio, ao sabor dos caprichos das civilizações, que lhes são inadapáveis.

Ainda hoje no Brasil há a cultura de valorizar o que vem de fora, mediante ao que é autóctone, e esse hábito herdamos da época da colonização.³ A forma que Vieira da Cunha escreve transmite sua revolta e protesto contra a cópia, a falta de criatividade e liberdade dos artistas⁴

³ Desde a colonização e a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, tudo que vinha da Europa era exaltado por ser civilizado e o que provinha do Brasil era menosprezado por ser selvagem e sem civilidade.

⁴ A elite da sociedade e os intelectuais academicistas instituíam o comportamento, a moda e os padrões culturais na época. Se não gostassem, o artista/intelectual era retalhado e sua produção severamente criticada.

em absorver as ideias de vanguarda e recria-las com a nossa identidade cultural. O anseio era por renovação estética, por propostas estéticas de vanguarda “brasileira”. A recíproca do relato acima é verdadeira no Manifesto Antropofágico nos trechos a seguir, “Só me interessa o que não é meu”; “Contra todos os importadores de consciência enlatada”; “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas”; “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas”. (ANDRADE, apud TELES, 1976). É nítido o repúdio de Oswald pelo comportamento e padrões culturais plagiados da Europa e impostos a sociedade e aos artistas.

A formação de uma legítima arte brasileira era o foco da atenção dos intelectuais engajados nessa revolução e Vieira da Cunha (1927, p.26) sabia que aquele era o momento fundamental de uma ação imediata em direção à alforria cultural quando alega que o Brasil tem de tomar a peito um movimento de reação no sentido de nacionalizar-se. E que o movimento é inadiável, quando todas as vistas se convergiam para nós como o país do futuro e que a nossa grandeza e riqueza despertavam a atenção do mundo.

Após a Primeira Guerra Mundial a Europa estava arrasada e os olhos do mundo voltavam-se para a América, Estados Unidos e Brasil. Os intelectuais brasileiros entenderam que era a grande oportunidade de promover a mudança. Oswald também proclama a necessidade de uma revolução cultural, mesmo depois da Semana de Arte Moderna que, conforme citado acima por Amaral, representou mais a intenção de modernidade do que a modernidade propriamente dita. “Queremos a Revolução Caraíba. ⁵ Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem.”; (ANDRADE, apud TELES, 1976). A metáfora e o humor são valências utilizadas por Oswald em seu texto.

Desde a descoberta, o Brasil é visto como uma terra rica e fértil a ser explorada e Vieira da Cunha (1927, p. 26) dispara contra isso dizendo que o Brasil não é, apenas, um grande repositório de riquezas naturais, cuja exportação pode ser feita, em grande escala. Nesta citação percebemos a preocupação do autor em alertar para a grande diversidade natural que o Brasil possui e que deveria ser a fonte de inspiração para as artes plásticas, escultura e arquitetura e que até o momento não havia produções que explorassem nossos ícones. Exportávamos nossas riquezas e não impelíamos a nossa cultura e tradição. Em outra citação, o autor (1927, p. 26) confirma isso, dizendo que, o aos olhos dos nossos artistas, voltados sempre para outro ambiente, a nossa natureza se lhes apresenta apenas como uma decorrência natural da vida, um prolongamento inculto e bárbaro dos antigos íncolas, sem atrativos sensíveis para os civilizados. Sem grandes recursos literários e de forma direta, ironiza os artistas brasileiros que deixaram-se condicionar ao mimetismo europeu e não enxergavam o grande patrimônio natural e fonte de inspiração que possuíam. Diante desta ótica, Oswald dispara que “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.”; “A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro.” (ANDRADE, apud TELES, 1976). Oswald, no entanto, não se opõe drasticamente à civilização moderna e industrializada, mas propõe cautela ao absorver aspectos culturais de outros países, para que a modernidade não se sobreponha totalmente às culturas primitivas e originais.

⁵ Oswald idealiza a união dos indígenas através do vocábulo caraíba, que designa tanto uma das comunidades indígenas com as quais os primeiros portugueses tomaram contato à época do Descobrimento do país, que viviam mais ao norte, quanto uma grande família linguística a que pertenciam várias tribos brasileiras mais ao sul.

A natureza do Brasil na época era vista pelos artistas como uma decorrência natural da vida, e Vieira da Cunha (1927, p. 27) alerta que apenas a literatura estava tratando de coisas nacionais, a pintura, arquitetura e escultura e outras áreas como história, arqueologia e ciências buscam suas fontes em trabalhos estrangeiros. Descreve a vasta variedade de motivos ornamentais que possui a nossa natureza e que poderia ser a inspiração da arquitetura e das artes plásticas. A arte decorativa deveria surgir desses infinitos ornatos da natureza, mas não, estamos presos aos assuntos gastos, velhos e esgotados da Europa. Ainda fomentando os motivos a explorar, cita as aves, os insetos, os índios e seus ornatos.

Vieira da Cunha (1927, p. 27) encerra seu artigo dizendo que os Estados Unidos entenderam a necessidade de produzir uma arte genuinamente sua e de adaptar suas indústrias e mercado a esse movimento. Perceberam que a arte é o grande instrumento criador e transformador da imagem de um país. Menciona a Argentina, que incluíra os motivos indígenas na sua arte, com intuito de criar uma arte mais autêntica. E no Brasil, antes dos Estados Unidos e Argentina, um português de nome Correia Dias, deslumbrado com a nossa natureza, produziu pinturas com os nossos motivos e lançou a ideia de uma arte originalmente brasileira, porém, resta aos artistas e as indústrias atentarem para tamanho problema e movimentar-se rumo à nacionalização.

Assim como no “Nacionalismo na Arte”, a finalidade do “Manifesto Antropofágico” era de promover o resgate da cultura originalmente brasileira. Mesmo depois da Semana de Arte Moderna, a liberação dos padrões na arte brasileira não aconteceu rapidamente e as manifestações continuaram. A intenção de Oswald com a metáfora da Antropofagia era alertar o meio artístico sobre a absorção de outras culturas, que deveria ser feita como os índios ameríndios, devorar a cultura estrangeira, degluti-la e transformá-la conforme nossa cultura. Ruben Gill (1942, p. 01) memorialista do início do século e amigo dos intelectuais em sua série de reportagens com os intelectuais nacionalistas chamada “Século Boêmio”, para jornal Dom Casmurro, relatou que o artigo “Nacionalismo na Arte” fez Graça Aranha, coordenador do denominado movimento modernista, “reconhecer em Vieira da Cunha um precursor da campanha agora discutida quanto aos seus iniciadores e paladinos”.

Considerações Finais

Há aproximadamente 100 anos os intelectuais, artistas e jornalistas viviam o despertar para o Modernismo brasileiro. Foi um período de lutas e manifestações que alterou de maneira significativa os rumos da cultura e da literatura brasileira. O “pré-modernismo” e o Movimento Modernista Brasileiro tiveram diversas vertentes, mas todas elas tinham como temática principal o questionamento da cultura herdada. Havia um ideal comum que os uniu, o caráter de ruptura com modelos passadistas europeus e o despertar de uma consciência crítica diante da cultura brasileira. Até hoje as ideias defendidas por esses intelectuais permanecem atuais e ajustando-se, ao longo do tempo, à realidade nacional. Diante da globalização e da contemporaneidade do século XXI, sabemos que é impossível fechar as fronteiras do país às influências externas, mas a verdade é que hoje tornaram-se mais benéficas que destruidoras. O Brasil evoluiu em um século, todavia, ainda há muito para ser descoberto, explorado e estudado

pelas Artes, e assim como acontecia no passado, os estrangeiros, por vezes sempre avançados, exploram antes o que era para ser nosso.

Apesar do espaço temporal que separou os textos de Vieira da Cunha e Oswald, uma coisa tiveram em comum: as suas contribuições foram significativas para a renovação crítica da literatura e das artes plásticas brasileira. Oswald de Andrade, consagrado entre os maiores nomes do Modernismo brasileiro, deixou um legado que ainda hoje norteia o trabalho de escritores, músicos, artistas de todos os níveis com o conceito de *Antropofagia*. Já Vieira da Cunha, segundo reconhecido por Herman Lima, teve uma espetacular, ainda que breve, passagem pelos jornais e revistas cariocas. Muitos foram seus feitos no Rio de Janeiro, chegou em 1912 e retornou ao Espírito Santo em 1920. Em tão pouco tempo, deixou aos cariocas um legado de caricaturas, uma revista de cultura e arte chamada *Apollo*, textos de crítica de arte e o artigo Nacionalismo na Arte. Porém, a despeito dos seus feitos, a Revista *Vida Capichaba* define bem quando diz, “não fosse a modéstia a cuja sombra gosta de agasalhar os frutos opulentos de seu trabalho infatigável – certo, sua individualidade de periodista hombrearia hoje com as que mais se erguem e fulguram no jornalismo brasileiro.” (REVISTA VIDA CAPICHABA, 1927, p. 27)

Referências

AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 5ª ed, São Paulo, 1998.

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2015.

_____. **Obras completas. Do pau Brasil à antropofagia e as utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

BRAGA, R. **Crônicas do Espírito Santo**. Rio de Janeiro: Global Editora. 3ª edição. 2013. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=hsZcBAAAQBAJ&pg=PT61&dq=Os+vieira+da+cunha+de+cachoeiro+de+Itapemirim&hl=pt-BR&sa=X&ei=UYEtVbixBsGosAT1voGwDQ&ved=oCB0Q6AEwAA#v=onepage&q=Os%20vieira%20da%20Cunha%20de%20Cachoeiro%20de%20Itapemirim&f=false>. Acesso em: 20 mar. 2015.

BRANDÃO, A. P.. **Um olhar bem-humorado sobre o Rio dos anos 20**. Secretaria Especial de Comunicação Social CADERNOS DA COMUNICAÇÃO. Série Estudos – Vol. 5. ISSN 1676-5494. Março de 2003. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204433/4101397/estudos5.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2015.

CARVALHO, M. A.; **Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar**. São Paulo: Globo. 1ª Edição. 2007. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=mpVkJWinXxAcC&pg=PA54&lpq=PA54&dq=Ant%C3%B4nio+Belis%C3%A1rio+Vieira+da+Cunha&source=bl&ots=AKxnXC_n4u&sig=z7XKNPX2GstSgqtLv9SnQYUy5l0&hl=pt-BR&sa=X&ei=6sclVcKdOM-bYgwTB6llo&ved=oCCUQ6AEwAQ#v=onepage&q=Ant%C3%B4nio%20Belis%C3%A1rio%20Vieira%20da%20Cunha&f=false. Acesso em: 20 mar. 2015.

DOMINGOS, R. I. M.; **Locus Antropófago: um levantamento sobre Oswald e Sérgio Vaz**. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, realizado entre 24

e 26 de maio de 2011 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Locus-Antrop%C3%B3fago-um-levantamento-sobre-Oswald-e-S%C3%Aargio-Vaz.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2015.

GILL, R. **O século boêmio**. Rio de Janeiro: Jornal Dom Casmurro. 19 dez. 1942. Arquivo Biblioteca Nacional.

GOUVÊA, L. V. B. **Cecília em Portugal**. Ed. Iluminuras Ltda. 2001. 131p.

Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=uK9QeChVPFsC&pg=PA50&lpq=PA50&dq=Caricaturas+de+Vieira+da+Cunha&source=bl&ots=WRABBNLE5o&sig=pmdHouOKMbA691oZg9DTT6AG5wk&hl=pt-BR&sa=X&ei=IMklVe2aEsTCggT6mIPACQ&ved=0CE8Q6AEwDA#v=onepage&q=Caricaturas%20de%20Vieira%20da%20Cunha&f=false>. Acesso em: 20 mar. 2015.

MONTEIRO, L.; **O movimento modernista e a construção de uma identidade nacional sob a égide do Estado Novo**. Disponível em: https://bibliobelas.files.wordpress.com/2012/02/1345085694_arquivo_artigo-lucianomonteiroshbc.pdf. Acesso em: 12 mai 2015.

OLIVEIRA, R. de C. M.. **Um breve Panorama do Modernismo no Brasil** – Revistando Mário e Oswald. Paraná: Revista de Literatura e Memória-Unioeste. Vol. 8 n° 11 2012 p. 82-95. Disponível em: e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/download/6493/5375. Acesso em: 02 mai. 2015

REVISTA VIDA CAPICHABA. **Artigo Nacionalismo na Arte**. Ed. 101. 15 out. 1927. 52 p Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=156590&pasta=ano%20192&pesq=>. Acesso em: 27 mar 2015.

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. Série Princípios. São Paulo, Ática, 2000.

SAMPAIO, M. R. A.; PEREIRA, P. C. X.; **Habitação em São Paulo**. Revista USP: Estudos Avançados 17 (48), 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/viewFile/9929/11501>. Acesso em: 07 jun. 2015

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão, tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole, São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, R. de J.. **Um novo olhar para a Arte Brasileira e o Século XIX**. Revista História na Fronteira, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 3, p. 51-66, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.uniamerica.br/site/revista/index.php/historianafronteira/article/view/117>. Acesso em: 17 mai 2015.

SOUSA, O. M. DE. **O Poeta do Traço**. Ed. BATEL. 1ª Edição. ISBN: 859950844X, ISBN13: 9788599508442. 2013. p. 264

VELLOSO, M. P.; **A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista**. *Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112*.

Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/0-z/FCRB_MonicaVeloso_Brasilidade_verde_amarela.pdf. Acesso em: 10 mai. 2015.

_____; **Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo**.

Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987. 50 p. Disponível em:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6604/803.pdf?sequence=1>.

Acesso em: 10 mai. 2015.

_____ ; **O modernismo brasileiro: outros enredos, personagens e paisagens.** 2007. Disponível em: <https://nuevomundo.revues.org/3557>. Acesso em: 02 mai. 2015

_____ ; **O modernismo e a questão nacional.** In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: o tempo liberalismo excludente.** v 1. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ZUIN, J. C. S.; **A CRISE DA MODERNIDADE NO INÍCIO DO SÉCULO XX.** Revista Estudos de Sociologia - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - Universidade Estadual Paulista - v. 6, n. 11 (2001) – Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/412>. Acesso em: 12 mai. 2015.

*Artigo recebido em 29 de novembro de 2016 e publicado em 28 de dezembro de 2016.

Relato de Experiência

Memórias Vestidas: (Re)criação de Moda a Partir da Memória

Dressed Memories: (Re)creating Fashion from Memory

Aline Barbosa da Cruz Prudente¹

Anna Thereza Kühl²

Resumo: Com o objetivo de melhor compreender uma experiência educacional, este artigo descreve e analisa a prática de um projeto cultural sobre recriação de trajes que se relacionam com memórias de pessoas comuns, muitas sem formação na área da moda e de classe baixa.

Palavras-chave: Figurino; Memória; Traje de época.

Abstract: *In order to better understand an educational experience, this article describes and analyses a cultural project practice about recreation of costumes that relate to memories of ordinary people, many without studies in fashion and belonging to lower classes.*

Keywords: *Costume; Memory; Vintage Clothes.*

¹ Diretora de arte, figurinista, artista e arte-educadora. É formada em Artes Visuais pela UNICAMP. Estudou também Design de Figurino (HAW Hamburg – Alemanha), Design (Bauhaus Universität – Alemanha) e Design de Moda (Sigbol – Brasil). Atualmente é mestranda em Teorias das Artes no Instituto de Artes da UNICAMP.

² Formada em Produção Audiovisual pela UFSCar, cursou atividades de formação na área de moda no EBA – Espacio Buenos Aires. Atua como figurinista e diretora de arte em diversos grupos e projetos de teatro e audiovisual.

Introdução

O projeto “Memórias Vestidas – Re-construção de indumentária” foi financiado pelo Programa de Ação Cultural (ProAC) e desenvolvido a partir da colaboração entre artistas de diversas linguagens, com produção e idealização de um coletivo de figurino. Todos os artistas e profissionais envolvidos foram mais que colaboradores, sendo também coautores deste projeto. Entre esses profissionais, além das figurinistas, estão dois fotógrafos, um designer e videomaker e uma professora de costura e modelagem.

O objetivo principal deste projeto gira em torno da memória da indumentária, sendo entendida como figurino/obra artística, registrada nas linguagens do vídeo e da fotografia. Para além de seus fins artísticos e culturais, também se desenvolveu como recuperação de memórias e história de vida, auto estima e cidadania dos participantes envolvidos. Foi um processo muito rico, que teve três eventos como produtos: uma exposição de trajes e fotografia, um desfile de moda e um registro fotográfico e audiovisual do processo, publicado em endereços virtuais³.

A duração total de projeto foi de 9 meses, desde sua pré-produção até a desprodução da exposição. Todo o processo, entre oficinas e exposição ocorreu no Museu da Imagem e Som de Campinas, um órgão da Secretaria de Cultura de Campinas.

A Oficina e o Resgate de Memórias

O curso aconteceu com uma turma formada por onze participantes mulheres, apesar do curso ser gratuito e oferecer 15 vagas. Desistências ou falta de comprometimento por parte do público parece ser uma dificuldade inerente ao processo de formação de público, não só dos programas de cultura no estado de São Paulo, como em todo Brasil, mas principalmente em regiões do interior, mesmo que em uma grande cidade como Campinas. Exatamente por isso, se mostra de tamanha importância a existência de um Programa de Ação Cultural, que contemple uma porcentagem de projetos em relação ao interior paulista.

A oficina oferecia vagas prioritariamente para a terceira idade, porém houve uma grande procura por jovens, que foram aceitos no curso e proporcionaram um encontro de gerações que enriqueceu o processo. Das onze participantes, seis tinham faixa etária acima de 60 anos e cinco mulheres de faixas etárias diversas entre 18 a 50 anos. Estas alunas também tinham origens e classes sociais distintas, o que resultou em trocas muito ricas em relação à experiências de vida.

O projeto contou com uma oficina de 10 encontros de 3 horas, nos quais as alunas tiveram a oportunidade de aprender a teoria do processo de criação em moda e figurino, como pesquisa, painel de referências, cor, história da moda, como também desenharam e confeccionaram os próprios trajes.

A pergunta norteadora para a escolha do traje a ser confeccionado foi “Que Histórias Você Veste?”. A partir de uma roupa usada em um momento marcante na vida das participantes, as

³ Site: memoriasvestidas.tumblr.com

Canal: <https://www.youtube.com/watch?v=R7ufSu9P-iM&list=PLOasGOzF5v-biCOzM-5eVj3oFFBQ6rfVK>

alunas aprofundaram sua pesquisa com imagens e redesenharam esse traje, muitas vezes associando outros elementos sensoriais do momento especial escolhido.

Neste momento houveram vários confrontos com memórias tristes que surgiam. Mexer com objetos ligados a pessoas que perdemos nem sempre é algo fácil, mesmo após algum tempo que a perda tenha ocorrido. Sobre isso, autora Auslander nos explica que,

[...] Os seres humanos precisam de coisas para individualizar, diferenciar, e identificar; Os seres humanos precisam de coisas para expressar e comunicar o não-dito e o indizível; Os seres humanos precisam de coisas para se situar no espaço e no tempo, como extensões do corpo (e para compensar os limites do corpo), bem como para o prazer sensorial; Os seres humanos precisam de objetos para se lembrar de forma eficaz e esquecer; e precisamos de objetos para lidar com a ausência, com a perda e com a morte⁴. (Auslander, 2005, p. 1019, tradução nossa).

Pelo fato dos objetos serem algo tão importante na materialização da memória, trabalhamos com uma pesquisa do imaginário das alunas envolvendo retalhos de tecido, desenhos, recortes de revistas, objetos afetivos, músicas, e principalmente imagens e fotografias familiares de cada participante.

A aluna M.T.R.M. (63 anos), por exemplo, trouxe um caderno de bordados de sua mãe, que havia sido costureira e bordadeira. Em seu traje, a aluna elaborou um desenho a partir de um vestido que a mãe havia feito para ela na infância com um delicado bordado de pérolas (Figura 1).



Figura 1 – Foto de detalhes da roupa da aluna M.T. R. M. Fotógrafo: Maycon Soldan

⁴Do original: “[...] human beings need things to individuate, differentiate, and identify; human beings need things to express and communicate the unsaid and the unsayable; human beings need things to situate themselves in space and time, as extensions of the body (and to compensate for the body's limits), as well as for sensory pleasure; human beings need objects to effectively remember and forget; and we need objects to cope with absence, with loss, and with death”. (Auslander, 2005, p. 1019).

Por se tratar de um curso de memórias, houveram diversos casos de alunas que trouxeram memórias de pessoas próximas já falecidas. Um dos primeiros exercícios feitos na primeira aula consistia em escolher entre diversos retalhos, os quais teriam algo que se relacionasse a sua história. Numa próxima aula, os alunos trouxeram fotos antigas de si mesmo. Neste momento, o projeto de M.A.V.B. (57 anos) teve um grande desenvolvimento. A aluna havia escolhido um tecido floral e um *voil* com bolinhas brancas, mas não sabia exatamente ao que se referia de sua infância. Ao analisarmos as fotos trazidas com dificuldade pela aluna, pois havia perdido a mãe a pouco tempo, foi constatado que em uma das fotos que ela havia de sua mãe, ela vestida um vestido com estampa floral e, na outra, que era de seu casamento, seu vestido parecia ter um *voil* de bolinhas. Este *insight* foi de grande importância para a aluna, até para sua própria superação de luto (Figura 2).



Figura 2 – Aluna M.A.V.B. Fotografia: Monique Souza

Nem todas as alunas tiveram esse desenvolvimento positivo. Algumas vezes, confrontadas com a morte (mesmo não sendo esse o intuito da oficina) as alunas desistiam do curso. Como é o caso de C.E.A. (34 anos), que estava com o pai hospitalizado na mesma época.

Em casos delicados com esses, os objetos ligados às pessoas já falecidas podem ser tanto cruéis, quanto reconfortantes. Muitas pessoas escolhem se desfazer destes objetos, pois para elas esta ação apagaria um traço vazio da pessoa, a lembrança do que foi perdido, como se o objeto tivesse uma presença fantasmagórica. Como exemplifica Stallybrass (1993), “As roupas

em seus armários ainda estão penduradas ali, segurando seus gestos, sendo tanto reconfortante, quanto terrível, tocando os vivos com os mortos” (p. 36, tradução nossa)⁵.

Auslander, por outro lado, aponta o efeito reconfortante dos objetos, dando o exemplo de um homem que mantém casacos da esposa e depois de algum tempo, no processo de luto, ele o veste. Tisseron e Tisseron-Papetti⁶ argumentam que o contato físico com o tecido que revestia sua esposa não só o reconecta com ela, mas também o faz completo novamente:

Porque as emoções ligadas à pessoa perdida não estão mais na psique, mas depositadas em certas partes do mundo ao redor e se fundiram com esses objetos, eles fazem muito mais do que fixar uma memória. Eles promovem o reencontro da pessoa perdida e a parte do self que tinha estado em contato com ela⁷ (p. 1020, tradução nossa).

No processo de resgate de memória nos vimos em limites tênues, entre as boas nostalgias e as dores da saudade, o que se concretizava em objetos e muitas vezes roupas. Outra aluna, L.R.B. (22 anos) trouxe uma camisa que pertencia ao seu avô já falecido. Esta foi ajustada para caber nela e fez parte do projeto. Ao final, ela escolheu retratar tanto o avô, quanto a avó que ainda é viva, pelo motivo dos dois terem participado ativamente de sua criação. Nota-se que a camisa de flanela xadrez, sobrepôs-se ao traje da avó, sendo o elemento mais importante da sua criação (Figura 3).



Figura 3 – Aluna L. R. B. Fotografia: Maycon Soldan

⁵ Do original: “The clothes in their closets still hang there, holding their gestures, both reassuring and terrifying, touching the living with the dead” (Stallybrass, 1993, p. 36)

⁶ Yolande Tisseron-Papetti and Serge Tisseron, *L'erotisme du toucher des etoffes* (Paris. 1982), 86. apud Auslander, Leora, “Beyond Words,” *American Historical Review* 110 (2005), p. 1020.

⁷ Do original: “Because the emotions tied to the lost person are no longer held in the psyche but deposited in certain parts of the surrounding world and melded with those objects, they do a great deal more than to fix a memory. They reunite, inextricably combined, the lost person and the part of the self that had been in contact with her.” (Auslander, 2005, p. 1020)

A fase de resgate de memória e criação não foi só importante para as alunas como forma de superar o luto, como descrito anteriormente, mas também foi uma forma de olhar para tempos difíceis da vida que foram superados. Como foi o caso I.M.B. (38 anos), que sofreu um acidente que a impossibilitou de andar por meses. A primeira vez que saiu andando de casa, a aluna usava um vestido com floral em fundo preto, o qual ela decidiu reconstruir. A partir do olhar de um dos fotógrafos, foi criada uma foto poética sobre sua história de superação e persistência (Figura 4).



Figura 4 – Aluna I.M.B. Fotografia: Maycon Soldan.

Durante o processo de criação, as alunas tiveram uma consultoria com uma professora, que também deu aula de costura, e que tem uma pesquisa na área indumentária popular de época. Neste momento, as referências foram afinadas, especialmente das alunas mais jovens, que haviam escolhido fazer trajes de seus avós.

Na semana seguinte, as alunas tiveram a oportunidade de ir às ruas de Campinas em busca de materiais para confecção de suas criações. Demos preferência por brechós, onde as alunas puderam encontrar algumas peças que se encaixassem em seus projetos com alguns ajustes, além de pedaços de tecidos e toalhas que haviam sido descartados por outras pessoas. Só então fomos às lojas de tecidos e aviamentos em busca do que faltava. Com isso, buscávamos tornar o projeto mais sustentável e conscientizar as alunas da importância do reaproveitamento.

Com os materiais comprados, as alunas começaram as confecções e ajustes com a professora de costura e a supervisão das duas figurinistas, as quais duraram 4 aulas. Na semana seguinte, as alunas tiveram dois dias para os ensaios fotográficos, ambos com maquiadoras e cabeleireiras para ajudá-las a compor o visual de acordo com cada traje. O primeiro dia ocorreu no próprio MIS Campinas, que é situado no Palácio dos Azulejos, prédio histórico construído no século XIX. No segundo dia, fomos para o CIS Guanabara, antiga estação de trem da cidade, atualmente um espaço cultural.

As sessões fotográficas foram de extrema importância para a concretização da memória resgatada e para o aumento da autoestima e convívio das alunas.

Encontro de Gerações

Apesar da oficina ter sido pensada para um público de terceira idade, a alta procura por jovens nos fez abrir vagas para outras faixas etárias. No mesmo ano já havíamos feito uma oficina de moda com o propósito de encontro de gerações, mas que não teve um entrosamento tão intenso quanto nesta sobre memórias. Esta oficina atraiu inclusive pessoas da mesma família, como é o caso de I.S.R (18 anos) e a avó M.M.R. (78 anos), que veio frequentar as aulas a pedido da neta (Figura 5).

I.S.R. tem grande paixão pela moda e se inspira muito na avó por ela ter sido costureira a vida inteira. A princípio a jovem queria recriar o vestido de casamento da avó, mas devido ao tempo da oficina e após um aprofundamento na história das duas participantes, descobrimos histórias mais significativas para cada uma. A jovem decidiu criar uma roupa com silhueta dos anos 60, como uma forma de homenagem à avó, mas reproduzindo uma blusinha frente única rosa, que ela vestiu por vários anos de sua infância, como se a blusa se adaptasse ao seu corpo de criança em desenvolvimento, fato percebido durante a pesquisa de fotos pessoas da oficina. Já a avó recriou um vestido de uma história, que não tem registro fotográfico, mas o qual ela lembra com detalhes:

Este vestido é de quando conheci meu querido marido há 58 anos atrás. No dia em que eu estava pela Vila Brasilândia, quando passei na frente da casa dele, eu estava com um livro na mão, um hinário. Joguei pra cima dizendo: “Wenceslau, você é meu”. Depois de um ano, nos casamos, vivemos 55 anos juntos, tivemos filhos e fomos muito felizes. Só agradeço a Deus por tudo. (M.M.R., 69 anos)



Figura 5 – Desfile com as alunas I.S.R e M.M.R.. Fotografia: Maycon Soldan

A neta e a avó já eram bem próximas e o processo da oficina as aproximou ainda mais (figura 5). Essa aproximação entre alunas aconteceu também entre pessoas de origens distintas, como é o caso de duas alunas, que já haviam participado de outras oficinas oferecidas pelo coletivo de figurino e, neste curso elas conseguiram trabalhar juntas. A aluna R.M.A.M. (69 anos) decidiu fazer suas criações exaltando a passagem do tempo e se inspirando nos anos 1920, o qual ela admira muito, mesmo não tendo vivido nesta época. O que a inspirou também foi a aparência de L.M.R.F. (19 anos), que a fazia lembrar de atrizes dos anos 1920. A partir disso, R.M.A.M. decidiu criar dois figurinos nos anos 1920, um para ela e um traje de banho para L.M.R.F.. Esta relação especial entre as duas alunas foi especialmente registrada pelos fotógrafos (Figura 6).



Figura 6 – Alunas R.M.A.M. e L.M.R.F.. Fotógrafo: Maycon Soldan.

Exposição

Para a abertura da exposição foi organizado um desfile em que as alunas puderam vestir os trajes criados, mais uma vez contando com a maquiagem e cabelo produzidos por uma profissional. Tal experiência foi muito enriquecedora para a autoestima das participantes, e também funcionou como uma plataforma de divulgação para a exposição, que durou três semanas.

Após a desmontagem da exposição no MIS Campinas, esta seguiu para o espaço CIS Guanabara (Unicamp), à convite de alunas que estão em contato com este espaço, como funcionárias ou como frequentadoras. A exposição aconteceu durante uma Feira Cultural.

Considerações Finais

Reunimos neste texto parte das onze histórias particulares de pessoas, que a primeira vista são desconhecidas, mas que após um olhar mais atento, podem se tornar familiares e nos fazer lembrar de nossas próprias histórias, de nossas próprias texturas e cores, de nossos amados que já partiram. Muitas vezes, nos vimos entre sentir os sabores do passado nova-

mente, mas ao mesmo tempo perceber que deixamos um pouco de nossas almas naqueles momentos, que agora chamamos de memórias.

A concretização do projeto se deu em forma de exposição, resgatando a memória não só das participantes da oficina, como também do público, que teve a oportunidade de deixar em um painel interativo suas próprias histórias e memórias vestidas. Estas recriações poéticas de memórias foram, portanto, um meio para compartilhar e reavivar outras histórias.

Todo este processo foi ainda acompanhado pelos fotógrafos, gerando um material de registro fotográfico e vídeo, promovendo desta maneira a integração entre as linguagens, foco do edital de Artes Integradas.

Referências

AUSLANDER, Leora, **Beyond Words**, American Historical Review 110 (2005), p. 1015-1045.

STALLYBRASS, Peter. 1993. **Worn Worlds. Clothes, Mourning, and the Life of Things**. In The Yale Review, Volume 81, Number 2, p. 35-50.

*Trabalho recebido em 25 de novembro de 2016 e publicado em 28 de dezembro de 2016.

Ensaaios Visuais

Antotipias: entre desaparecimentos e transições

Tharciana Goulart da Silva¹

O interesse por materiais da natureza é constante. Por vezes, desejo captar e segurar algo. Em outros momentos, gosto de ver as coisas irem embora. Nessa dualidade, tenho desenvolvido uma coleção de insetos, aves e outros elementos; um arquivo onde guardo os seres que encontro. Recolho-os mortos, em decomposição, e, em um movimento contrário, procuro preservá-los.

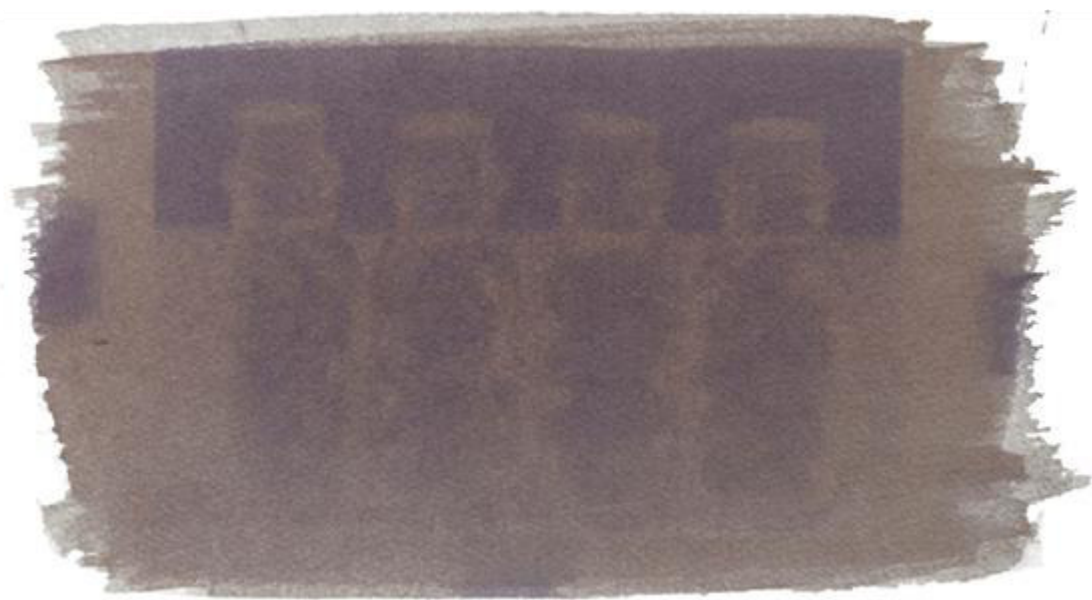
A coleção é um arquivo para imagens, uma memória para criação. Ao mesmo tempo em que procuro preservá-la, utilizo-me de uma técnica fotográfica histórica alternativa para retratá-la que não possibilita a fixação da imagem a longo prazo. A Antotipia, técnica a que me refiro, foi inicialmente desenvolvida no ano de 1842, por Sir John Herschel. Para realizá-la é necessário utilizar-se de sucos extraídos de plantas (flores, frutos, raízes e folhas) como elemento fotossensível.

Depois de longos tempos de exposição à luz solar (que vão de horas a semanas), a imagem obtida não cessa sua reação. O suco pigmentado, ao ser exposto à luz novamente, continua a desbotar. O trânsito da imagem é constante, até que ela se perca, se transforme em uma nova visualidade. Nesse jogo de desaparecimentos há sempre uma nova imagem: a cor desbota e cria um trabalho no qual o tempo é que define sua forma.

Entre passagens, esperas e apagamentos, há uma desterritorialização da ideia comum de fotografia como imagem instantânea e permanente. Os trabalhos que seguem discorrem sobre essas questões. É aí que a Antotipia, em conjunto com a coleção, permite o olhar sobre o tempo e suas ações, e, nesse sentido, estabelece uma relação com a própria contemporaneidade, e mais profundamente, com a condição humana.

¹ Mestranda em Artes Visuais na linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais PPGAV-UDESC, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Jocielle Lampert. Graduada no curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina. É membro do Grupo de Pesquisa Entre Paisagens UDESC /CNPq e do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke.

*Trabalho recebido em 19 de novembro de 2016 e publicado em 28 de dezembro de 2016.

















Tudo o que não invento falso

Ricardo A. Rodrigues¹

Tudo o que não invento é falso é um projeto expositivo do artista plástico Rick Rodrigues apresentado na Galeria Homero Massena, em Vitória/ES. Projeto premiado pelo Edital 15/2015 da SECULT e desenvolvido com recursos do Funcultura. A mostra aconteceu de maio a agosto do ano corrente.

Na exposição, Rick combina desenhos feitos com grafites coloridos para lapiseira 0.5 mm sobre papel g/m^2 220, bordados sobre lenços brancos e cinza, brinquedos de sua infância, objetos criados ou apropriados, lâmpadas suspensas e miniaturas de móveis e dobraduras. Elementos com os quais o artista cria pequenos universos particulares harmônicos – instalações. Com os grafites sobre papéis de texturas finas, surgem monocromias vermelhas ou azuis capazes de evidenciar as questões da infância e a arquitetura cotidiana, mesclando-as a elementos que contribuem para reavivar as memórias afetivas, sonhos, desejos, perturbações, fragilidades e laços familiares – construção poética de referências surrealistas e que encontram repouso em *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, ambos do escritor inglês, Lewis Carroll e publicados, respectivamente, em 1865 e 1871. Às memórias é adicionada uma espécie de enciclopédia de fábulas e uma coleção de símbolos.

Tudo o que não invento é falso, desvela os pequenos mundos do menino artista. Mundos estes compostos por temas e signos peculiares. Ora alguns desses elementos saltam dos poemas desenhados e ganham a terceira dimensão, dotados de fragilidades, em escalas de miniaturas aproximando-se da esfera dos brinquedos; ora juntam-se a objetos ‘reais’ contrapondo imaginação/realidade.

A exposição é composta por 27 desenhos híbridos sobre papel, com dimensões que variam desde os pequenos formatos – desenhos dentro de gavetas de miniaturas de aproximadamente 2 cm x 2 cm – como papéis no tamanho A5 ou A3; aproximadamente 600 casinhas de papel branco g/m^2 220, com dimensões de 1,5 cm x 1,5 cm x 1,5 cm, enfileiradas sobre prateleira de acrílico transparente panorâmicas de 609 cm ou dentro de pequenos baús e gavetas; uma escada de 195 cm x 7 cm x 1 cm de madeira jacarandá, combinada a uma cama em miniatura; além de outras miniaturas que fazem parte da coleção particular de Rick. A expografia se completa com uma instalação de flores e bonecos de brinquedos conjugados a um tríptico de desenhos bordados sobre lenços de algodão brancos, com dimensões individuais equivalentes a 33 cm x 33 cm.²

¹ Artista plástico e mestrando em artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA.

² Fotografias: Luis Paulo Junior, 2016

*Artigo recebido em 30 de novembro de 2016 e publicado em 28 de dezembro de 2016.







