

Revista do Colóquio, ano 7, v. 7, n. 13, dezembro de 2017

Tempos de Conflito: liberdades, fugas, atritos e desejos

N. 13

Thays Alves Costa . Bárbara Dantas . Juliana Miranda . Rafael Tadeu Miranda . Paola Sarlo Pezzin . Patricia Teles Sobreira de Souza . Clara Sampaio Cunha . Luiz Carlos Carvalho Junior.

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

Conselho editorial

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

Prof.^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-UFGM

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-UFGM

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

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

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

Me. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Ma. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

Editoração N.13

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 7, vol. 7, n. 13, (Dezembro. 2017).
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

Artigos

Tentativas de Resistência na Arte	10
<u>Thays Alves Costa</u>	
Santiago de Compostela e as igrejas-fortificações: uma análise da Cantiga 26 das “Cantigas de Santa Maria” de Afonso X	20
<u>Bárbara Dantas</u>	
Julietta de França: Feminilidade do Monumento à República e luta por reconhecimento artístico .30	
<u>Juliana Miranda</u>	
Lampejos de resistência na cultura <i>pop</i> brasileira.....	38
<u>Rafael Tadeu Miranda</u>	
O Reino das aparências: a emancipação feminina nas propagandas da década de 1920.....	45
<u>Paola Sarlo Pezzin</u>	
Rupturas, Limites e Tensões da Arte Efêmera no Brasil e na Argentina	55
<u>Patricia Teles Sobreira de Souza</u>	

Ensaaios Visuais

Estrutura Superficial.....	65
<u>Clara Sampaio Cunha</u>	
Geração Y: erro	71
<u>Luiz Carlos Carvalho Junior</u>	

Apresentação

Sob o título “Tempos de Conflito: liberdades, fugas, atritos e desejos”, o décimo terceiro número da Revista do Colóquio traz oito propostas entre teoria, crítica, História e produção poética.

Nos dois números desse volume, junho e dezembro, damos atenção aos atritos, antagonismos e análises que dialogam, de modo variado, com questões emergentes dentro e fora do sistema das artes nas últimas décadas. Neste segundo número nosso foco recai, fundamentalmente, em estratégias e cenários de resistência, mas também na evidência de vontades que impulsionam mudanças, dos sentidos modificados pela posse ou ausência de poder e das tentativas de reconhecimento das características de um panorama tão incerto quanto instigante para o sistema da arte e suas novas gerações.

Ante a enormidade desse campo de topografia acidentada que nosso título referencia, nos interessa mais, neste volume, pontuar algumas das frentes de pesquisa que tocam o campo das artes. É com o espírito de abertura para diálogos que a Revista do Colóquio, assim como o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, apresenta mais uma edição composta por palavras de origens institucionais diversas. Esse compromisso com a variedade, que pode ser verificado em nossos últimos números, abraça não apenas a autoria, mas objetivos, métodos e formas de construção dos discursos que mantêm a pesquisa em artes em crescimento.

Artigos

Tentativas de Resistência na Arte

Attempts of Resistance in Art

Thays Alves Costa¹

Resumo: Trata-se de entender a arte e seu desdobramento como ato de criação e de resistência – diante dos sistemas de exclusão e de dominação sociocultural – a partir de algumas ideias de Michel Foucault e Gilles Deleuze. Tais posicionamentos foram analisados na medida em que possibilitam a compreensão de certas manifestações nas artes que evidenciam a ideia de resistência aos padrões pré-estabelecidos pelas sociedades de controle. Nesse sentido, propusemos uma leitura crítica, que valoriza o ato de criação por meio do diálogo com algumas produções contemporâneas brasileiras.

Palavras-chave: arte contemporânea, ato de criação, ato de resistência, sistemas de controle e de exclusão, cultura institucionalizada.

Abstract: *It is about understanding the art and the unfolding as an act of creation and resistance - before the systems of exclusion and socio-cultural domination - from some ideas of Michel Foucault and Gilles Deleuze. These positions were analyzed to the extent that makes possible the understanding of certain manifestations in the arts that evidence the idea of resistance standards established by control society. In this sense, we have proposed a critical reading, which values the act of creation through dialogue with some contemporary Brazilian productions.*

Keywords: *Contemporary art, act of creation, act of resistance, control and exclusion systems, institutionalized culture.*

¹ Cursa mestrado em Artes na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) - integra a linha de pesquisa "Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte", o grupo de pesquisa "Crítica e experiência estética Gerd Bornheim", e o "Laboratório de Imagens e Subjetividade" vinculado ao PPGPSI. Licenciada em Artes Visuais, com a pesquisa intitulada "Considerações sobre a expressão na Arte Bruta". Atualmente, desenvolve a pesquisa "Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção do termo Arte Bruta".

Introdução

Este artigo é um fragmento de uma pesquisa² iniciada em 2015, que visa refletir sobre as tentativas de resistência na arte e as problemáticas enfrentadas por alguns artistas que questionam as classes e/ou os sistemas dominantes que nos controlam, e conseqüentemente, têm a intenção de pensar na possibilidade de uma resistência à normatização cultural³. Dessa forma, com o interesse de iniciar uma discussão a respeito de questões que estão presentes em nosso cotidiano, como a censura e a padronização de certos discursos, entendo a necessidade de se provocar uma reflexão, ainda que de maneira concisa.

E para compreender questões relativas ao controle e à formação da sociedade, como também, aos sistemas dominantes, apresento alguns conceitos de Michel Foucault, como o de hierarquização do discurso e o de sociedades disciplinares, que permitem o desenvolvimento de um pensamento amplo que contempla outros campos do conhecimento e que, em minha opinião, podem ser necessários para entender o contra quem devemos resistir ou o porquê devemos resistir. No que diz respeito à obra foucaultiana é pensada a partir de relações como o saber e o poder, bem como, a sexualidade e que, por isso, apresentam perspectivas importantes para entender os sistemas dominantes. Portanto, a partir do conceito de discurso de Foucault, que se origina principalmente dessas relações de poder, e pode ser analisado começando delas, temos algumas definições do que é o discurso. O discurso como palavras saindo da boca de um professor, de um político, ou ainda, o discurso pensando como informação – como teorizou Gilles Deleuze –, formado por palavras de ordem. Mas o discurso também pode estar presente numa obra de arte, que grita mesmo sem se pronunciar. As sociedades disciplinares, por sua vez, nascem também, dessas relações de poder, em que há, por parte do líder, a necessidade de se controlar o povo, bem como o desejo de concentração do poder pelos grupos dominantes.

O propósito deste artigo é, pois, vincular as ideias de Foucault às de Deleuze, visando potencializar o “ato de criação” deleuzeano. Deleuze assim como Foucault, se interessou por assuntos inerentes à natureza humana e ambos, como consequência, intensificaram suas teorias, ligando-as a proposições culturais e sociais intrinsecamente políticas. O ato de criação, inicialmente proposto por Deleuze para pensar a relação entre cinema e literatura, também pode ser ponderado numa reflexão sobre as artes plásticas, uma vez que pode ser entendido como um ato de resistência na arte. Em outras palavras, o ato de criação também pode ser entendido como aquele que nasce da necessidade de expressão e da produção de um discurso. E para resistir aos sistemas dominantes, o ato de criação, além de ocasionar a expressão, gera a contrainformação, a qual, neste caso, se torna uma possibilidade de abalar os discursos e os sistemas que nos controlam. O gesto de Cildo Meireles, com a obra “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédula” de 1976, que tentou resistir aos atos questionáveis e cruéis da ditadura militar brasileira, pode ser entendido como um ato de criação, já que objetivou conscientizar o povo a respeito das informações que circulavam pelo regime vigente. Foi o que também fez Nelson Leirner com a obra “O porco” enviada ao Salão de Brasília em 1967 com o intuito de questionar os critérios dos críticos de arte, responsáveis por definir o que devia ou não ser aceito como arte. Nessa perspectiva, deixo a pergunta: Mas como resistir à normatização cultural? Ou ainda: Como resistir aos sistemas dominantes que nos controlam? Dificil questão.

² Trata-se de minha monografia intitulada “Considerações sobre a expressão na arte bruta” defendida na Universidade Federal do Espírito Santo em 2015. Em que tracei um percurso que envolveu uma contextualização histórica e conceitos filosóficos como forma de interpretar a arte bruta.

³ A resistência à normatização cultural foi uma temática desenvolvida pelo artista francês Jean Dubuffet que se opunha a “soberania cultural europeia” e buscou dar visibilidades a outros tipos de produções artísticas, como a arte bruta, por exemplo. Essa linha de pensamento defendido por Dubuffet pode ser vista em sua produção teórica e principalmente, no ensaio “Cultura Asfixiante”, publicado em 1968.

Tentativas de Resistência na Arte

A arte está além de categorizações restritas, estabelecidas por críticos, colecionadores, historiadores, instituições, pesquisadores, ou até mesmo pelo senso comum. Embora a interpretação ou a leitura de arte implique o transitar por certos condicionamentos estéticos, históricos, sociais e formais, o alcance de sua expressão revela – e talvez por causa disso – um intenso cenário de transformações e de diferentes perspectivas. Para Étienne Souriau, em “Diccionario Akal de Estética” (1998), quando o artista se expressa, torna perceptível seu discurso, assim como também expõe seu universo de criação, que reflete seus traços e suas pulsões da sensibilidade, da subjetividade, do inconsciente e da imaginação. Nesse sentido, pode-se dizer que vida e obra se interpenetram, que acontece uma ligação natural, e que essa conaturalidade expressa a necessidade do ato criador. Contudo, a obra de arte não se reduz à vida do artista.

Dessa necessidade de expressão, de diálogo ou de comunicação, surge a linguagem. Maurice Merleau-Ponty, em “A Prosa do Mundo”, diz que a linguagem nos direciona através dos signos a descobrir suas significações. Para Merleau-Ponty, “é ela que nos atira ao que significa” (1974, p. 26). O artista se apropria das linguagens artísticas para produzir materialidade e vitalidade na expressão, assim como afirmar seu discurso. O que Michel Foucault denominou como discurso, pode se aplicar ao conceito ou poética do artista, pois considero a poética como aquilo que o artista quer dizer, consciente ou inconscientemente, em sua obra de arte.

O discurso é o que se quer dizer, expressar, manifestar ou ocultar, com uma função determinada ou não. Foucault, em “A ordem do discurso”, expõe as reverberações possíveis do discurso e suas funções, como também descreve suas implicações socioculturais. Para tanto, Foucault analisa uma sequência de interpretações sobre a comunicação da sociedade e seus sistemas de exclusão, a partir de relações de desejo e de poder (ou sexualidade e política). Constituem os três sistemas de exclusão foucaultianos: a interdição; a oposição entre razão e loucura; e a oposição entre o verdadeiro e o falso. Para Foucault, “dos três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso, a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade” (2002, p. 18), o terceiro foi o mais enfatizado, em função de seu suporte institucional e por enfeixar relações com a razão. Nessa linha, tudo o que não fosse considerado racional seria banido ou silenciado no discurso. É justamente aí que ganha força, em sua análise, a resistência aos sistemas e dispositivos dominantes.

De uma forma geral, o discurso pode se estabelecer como coisa pronunciada ou escrita, que vem acompanhado de algum desejo, vontade, temática, narrativa, expectativa, verdade, etc. Para Foucault, “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.” (Idem, p. 10) Nesse sentido, o discurso não é apenas uma luta, mas também aquilo pelo que se luta. Mesmo com imposições diante de seu estado de liberdade, o artista busca romper com os sistemas de dominação estabelecidos e transformar seu discurso em lutas que podem ser sociais, políticas, pessoais e etc. O artista procura alcançar liberdade de expressão, de criação, para produzir sua obra ou sua própria libertação através da arte.

O discurso não tem total liberdade para sua reprodução, visto que a sociedade tem regras estabelecidas, que se submetem aos interesses dos grupos dominantes. A partir do controle feito por tais grupos (regidos, muitas vezes, pela religião, estado, governo, regimes ditatoriais, determinadas classes sociais, entre outros), a sociedade pode conter, manipular, influenciar, evitar e deliberar sobre assuntos que coloquem em risco a concentração de poder. A censura pode ser entendida como uma dessas formas de conter o discurso e as lutas iniciadas, por meio de normas ou leis que servem para evitar, criminalizar ou proibir nosso acesso a certos discursos. As leis são criadas a partir de mecanismos ou dispositivos de poder que restringem nossa liberdade de ação.

A censura agiria como integrante de um sistema de exclusão do discurso e de seu enunciador perante a sociedade. Os sistemas de exclusão são maneiras de silenciar e anular determinados discursos. Nas artes, esses conflitos são frequentes. Inúmeras obras foram consideradas ofensivas ou imorais para as sociedades em suas respectivas épocas. Na maioria das vezes, as interdições são feitas por motivos sociais, políticos e religiosos. O que não é compreendido, conseqüentemente, é silenciado ou obliterado. Deste modo, obras já foram alteradas ou até mesmo destruídas por ações coercivas. Os artistas sofrem com a repressão e por não se adequarem aos padrões morais.

Como exemplo de censura, em 2015, foi noticiado que um professor publicou em seu perfil do Facebook⁴ a obra “A Origem do Mundo” (1866,) de Gustave Courbet, e teve sua conta excluída. O Facebook alega proibir qualquer postagem de material de nudez e conteúdo explícito, assim, os assinantes do Facebook podem denunciar imagens públicas que considerarem ofensivas e, como consequência, a imagem pode ser retirada e a conta excluída.

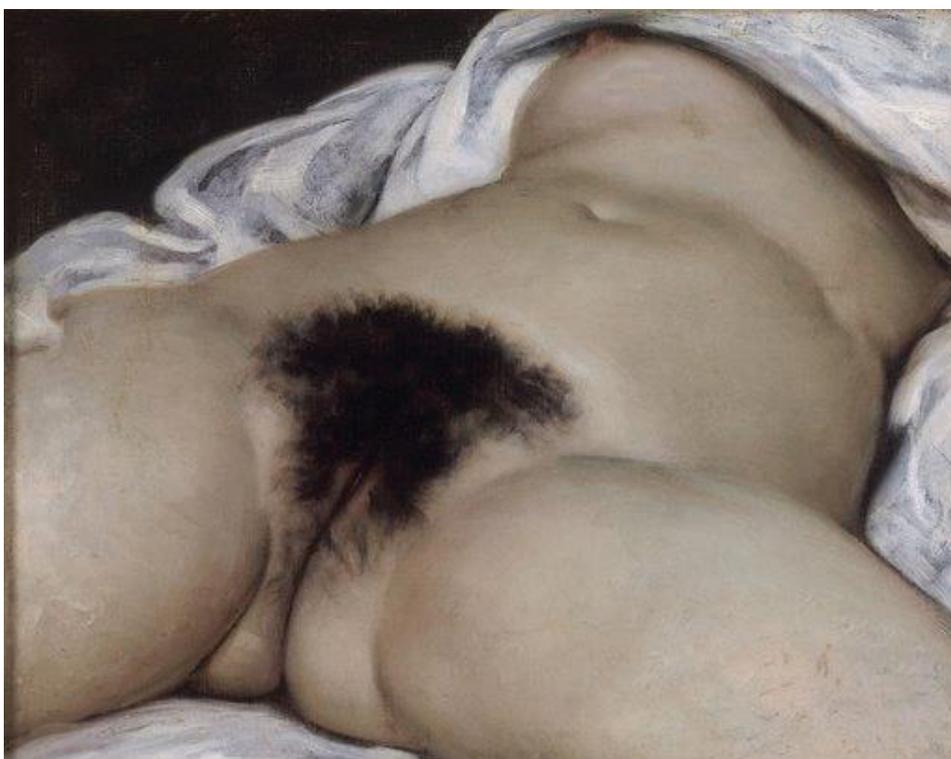


Figura 1: A Origem do Mundo. Gustave Courbet, 1866. Fonte: <<http://www.musee-orsay.fr>>

Atualmente, não estamos longe dessa realidade de opressão no Brasil⁵. Em realidades diferentes da nossa, também ocorrem situações de opressão e censura. Há diversos exemplos de

⁴ O professor francês Frederic Durand-Baïssas teve sua conta excluída do facebook após postar a obra *A origem do mundo* de Courbet, em 2016, Frederic entrou com um processo contra a empresa e afirmou que: “Estou realmente surpreso que um pintor do século XIX, cujo trabalho está no Musée d’Orsay seja tratado indiretamente como pornógrafo”. Disponível em: <http://www.osul.com.br>.

⁵ Em 2017, presenciamos esta realidade de opressão e de criminalização nas artes, com a exposição “*Queermuseu*”, realizada em Porto Alegre, as obras foram consideradas imorais pela nossa sociedade conservadora. O mesmo aconteceu

coerção e atitudes antidemocráticas. Em Londres, por exemplo, em 2014, a pintura de Leena McCall foi retirada da Exposição Anual da Sociedade de Mulheres Artistas. A obra “Retrato da Sra. Ruby May em Pé”, de McCall, foi considerada pornográfica por retratar uma mulher com pelos pubianos visíveis. Algumas obras censuradas e condenadas por muitos, com o passar do tempo, são reconhecidas e aclamadas.



Figura 2: Retrato da Sra Ruby May em Pé. Leena McCall, 2014. Fonte: <<http://noticias.bol.uol.com.br>>

Ditaduras também se encarregaram de reprimir a arte. Censurar a arte é uma forma de fazer com que a população se distancie de sua identidade ou de parte de sua história. Obras e monumentos foram destruídos e até mesmo roubados, foi o que fizeram os nazistas em plena Segunda Guerra Mundial. Passaram-se anos até que se descobrissem algumas obras roubadas. Várias obras modernas foram julgadas e rotuladas como “Arte degenerada”⁶. No Brasil, a ditadura militar utilizou a censura para reprimir seus opositores, dessa maneira, foi criada a Lei da Censura Prévia, para impedir a comunicação da Imprensa contrária aos interesses dominantes ditatoriais. O Regime Militar decidia o que seria publicado nos jornais e essa ditadura se mostrou intensa nas artes plásticas, no cinema, na literatura, na música e no teatro. Houve proibição de apresentações de teatro e música, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, assim como também houve prisão e sequestro de artistas. Os artistas lutam perante a sociedade e seus sistemas de dominação e de exclusão, através de ações coletivas que consistem em se apoderar da liberdade para se expressar artisticamente, defender seu discurso, que

com a performance de Wagner Schwartz, no MAM de São Paulo, em que o artista nu é tocado por uma criança, a população, nas redes sociais, a acusa a “arte” num contexto generalizado de promover a pedofilia.

⁶ “Arte Degenerada” foi uma expressão usada pelos nazistas para se referir a grande parte da produção de arte moderna, como as vanguardas europeias e artistas como Emil Nolde, Marc Chagall, Max Ernst, Paul Klee, Kurt Schwitters, etc. As obras eram consideradas “degeneradas” pelos nazistas que acreditavam que seu conteúdo era “moralmente prejudicial” para a população.

pode representar um gesto de luta, e vivenciar o ato de criar. A criação, na maioria das vezes, é o ato final, em que se estabelecem as relações que resultam em uma obra de arte.

Gilles Deleuze, em “O que é o ato de criação?”⁷, argumenta que há uma necessidade que nos impele ao ato criador, essa necessidade é, em certa medida, – sobretudo no caso da obra de arte – um ato de resistência. Nesse sentido, pode-se dizer que a expressão está ligada ao ato de invenção/criação. Para esclarecer a questão, Deleuze define comunicação como “a transmissão e a propagação de uma informação. Ora, uma informação, o que é? Não é complicado, todo mundo sabe: uma informação é um conjunto de palavras de ordem” (1997, p. 387-398). Deleuze pensa a ideia de informação relacionada aos sistemas de controle, ou seja, as informações são compostas por palavras de ordem para que as pessoas acreditem e aceitem a informação presente em determinado discurso. Partindo dessa ideia, a informação como sistema de controle poderia aparecer no discurso de um político, de um professor ou de um ditador. Esse princípio de sistemas de controle é analisado por Deleuze a partir de conceitos que também foram pesquisados por Foucault:

É verdade que entramos em uma sociedade que se pode chamar uma sociedade de controle. Um pensador como Michel Foucault analisa dois tipos de sociedades bastante próximas de nós. As que ele chamava de sociedades de soberania e outras que chamava de sociedades disciplinares. Foucault identificava a passagem típica de uma sociedade de soberania para uma sociedade disciplinar com Napoleão. A sociedade disciplinar se definia – as suas análises são justamente célebres – pela constituição de meios de enclausuramento: prisões, escolas, ateliês, hospitais. As sociedades disciplinares tinham necessidade disso. [...] Entramos nas sociedades de controle que se definem muito diferentemente das sociedades disciplinares. Aqueles que trabalham para o nosso bem não têm necessidade (ou não terão) mais necessidade de um meio de enclausuramento. Atualmente, as prisões, as escolas, os hospitais já são lugares em discussões permanentes. (Idem, 1997, p. 395)

É nesse cenário que Deleuze reflete sobre o que é ter uma ideia, na medida em que se efetiva uma criação ou uma invenção em cinema e/ou em filosofia. Para ele, uma ideia é um evento raro, que só acontece quando o artista, o filósofo ou o cientista se dispõem a trabalhar com as percepções e sensações de seu espectador. Em outras palavras, é toda uma experiência que se edifica e, esse acontecimento, como dito anteriormente, emerge a partir de uma necessidade de se expressar através da criação. Assim, “um criador faz apenas o que ele tem absoluta necessidade de fazer,” (Idem, 1997, p.391) ou ainda, aquilo que Deleuze chamou de ato de resistência, que é presenciado na arte e gera uma contrainformação.

A ideia de contrainformação pode ser relacionada à obra de Cildo Meireles, “Inserções em circuitos ideológicos”. Tal projeto, realizado ao longo da década de 1970, contava com a apropriação de objetos cotidianos de troca, nos quais o artista inseria frases direcionadas à sociedade brasileira. No “Projeto cédula”, Cildo Meireles carimbou em cédulas que retornaram à circulação, a seguinte pergunta “Quem matou Herzog?”. Enquanto o Brasil vivia uma realidade de ditadura, Cildo Meireles questionava os acontecimentos vividos no regime militar e a aparentemente forjada morte do jornalista Vladimir Herzog.

⁷ Referente à palestra proferida por Gilles Deleuze em 17 de maio de 1987 aos estudantes da FEMIS dentro do programa “Mardis de la Fondation”, filmada e transmitida em 18 de maio de 1989 sob o título *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, assim como publicada parcialmente por Charles Tesson com o título *Avoir une idée en cinéma*, como parte de um volume coletivo sobre Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, por ocasião de seus filmes sobre Hölderlin e Cézanne, respectivamente (Éditions Antigone, 1990), única versão escrita aceita por Deleuze.



Figura 3: Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédula. Cildo Meireles, 1976. Fonte: <<http://www.inhotim.org.br>>

A obra de Cildo Meireles tem relações evidentes com a ideia de contrainformação. Por exemplo, quando utiliza uma frase questionadora e até mesmo provocadora para causar reflexão, não apenas sobre a morte do jornalista, como também sobre a situação brasileira naquele momento de opressão e de impacto na sociedade de consumo. A contrainformação também está no uso de uma forma da comunicação quase oculta. O questionamento não está explícito para todos, cédulas circularam, porém nem todos que tiveram contato perceberam a mensagem. Isso pode ser relacionado também a uma forma de expressão artística que pode transgredir imposições dos sistemas de dominação, de acordo com Foucault. O sistema de dominação e de exclusão, nesse caso, é a ditadura militar brasileira, que domina e exclui ao mesmo tempo o artista e também pode ser vista como uma forma de normatizar a cultura, pois buscou estabelecer padrões culturais em determinada época. O ato de resistência de Cildo Meireles foi a obra de arte realizada, pois constitui uma luta contra o que o sistema vigente lhe impôs. Resistir, naquele momento, para o artista, era continuar fazendo arte.

Nesse sentido a contrainformação pode agir diante dos sistemas de dominação e de exclusão, a fim de tornar a arte um ato de resistência, como apresentou Deleuze, afinal, “o que importa: a informação é exatamente o sistema de controle.” (idem, p. 395) O ato de resistência na arte ocorreria a partir da noção de tempo ou da duração da obra de arte, mas aqui a resistência é contra a normatização cultural feita pela ditadura. Para interpretar a questão da duração da obra de arte, Deleuze se vale das ideias de Malraux, quando este afirma que a arte é a única coisa que resiste à morte. Dito de outro modo, a arte resiste ao tempo. Perdurar como objeto é resistir ao tempo em termos de duração. E a esse aspecto se acrescenta o caráter da resistência como uma “forma de uma luta dos homens,” (idem, p. 398) que é um aspecto fortemente congruente com as colocações de Foucault a respeito do discurso. Deleuze alia a tais

posicionamentos o sentido da historicidade, na medida em que ressalta que “não há obra de arte que não faça apelo a um povo que não existe ainda” (ibidem).

O apelo ao povo pode tornar a arte uma resistência à normatização cultural, promovida pelos sistemas de dominação e de exclusão. Foi o que fez o artista brasileiro Nelson Leirner, ao questionar o sistema de arte, no qual está inserido. O sistema de arte, nesse caso, pode ser visto de duas maneiras: como de dominação e de exclusão, porque define o que é arte e entra no mercado e o que será conservado; e ainda como um normatizador cultural, pois busca padronizar conceitos de arte dentro de determinadas culturas.

Nelson Leirner envia um porco empalhado ao Salão de Brasília, em 1967. Leirner questiona a aceitação de sua obra e publica no jornal local, junto à foto de seu *happening* da crítica, a seguinte pergunta: “Qual critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?”. Leirner tornou visível sua crítica ao sistema de arte no momento em que usou a mídia local para questioná-la.



Figura 4: O porco. Nelson Leirner, 1967. Fonte: <<http://www.nelsonleirner.com.br/>>

Mas como resistir à normatização cultural? Essa é uma difícil tarefa, afinal, estamos inseridos em sistemas culturais, políticos e sociais, tanto de dominação, como de exclusão. A resistência nessa sociedade controladora poderia ser feita através de pequenas ações que questionem os sistemas dominantes, levando a população ao acesso a “contrainformação”, uma vez que, como vimos, a informação é propagada por esses sistemas, que buscam a concentração de poder. Nesse sentido, conscientizar o povo é uma tentativa de diminuir a alienação feita pelo Estado, pela mídia e pela religião, por exemplo. Resistir também é buscar estratégias que nos levem a uma diminuição no consumo, afinal, se somos controlados, é porque a concentração de poder tem em vista o controle do capital.

Na arte, as possibilidades de resistências são diversas e os artistas buscam estratégias para resistir, como vimos anteriormente. Atualmente, vivemos um retrocesso diante a questão da censura em nosso país, e, nesse momento, as tentativas de resistência se tornam importantes.

Considerações finais

A arte pode atingir uma potencialidade para abalar certos discursos que os sistemas dominantes nos impõem. Neste ano de 2017, presenciamos algumas resistências que colocaram em debate o discurso dominante religioso e moralista produzido e mantido por uma parte da sociedade brasileira, que se usou dos meios de comunicação para a circulação de informações sobre o assunto, as quais, na maioria das vezes, não eram bem fundamentadas ou coerentes. Assim, exposições como a *Queermuseu* foram atacadas por grupos que veicularam a ideia de que a exposição incitava a pedofilia ou continha imagens de nudez, por exemplo. Abalar certos discursos ou praticar resistências na arte pode ser uma tentativa, mesmo que pareça pequena, de conscientização da população sobre a necessidade de se produzir uma reflexão e de se realizar uma análise realmente crítica sobre as informações acessadas.

Acredito que quando alguns artistas se propõem a abalar determinadas estruturas sociais, estão resistindo à normatização cultural, o que me parece uma tarefa bastante árdua, porém bastante significativa. Mas, esses mesmos artistas intensificam, com essas ações ou práticas de resistência, o acesso do povo à contrainformação. Penso que, na arte, esse tipo de ação se torna cada vez mais necessário, uma vez que coloca em dúvida as informações que circulam e, desse modo, questionam discursos aparentemente coerentes que, no entanto, foram elaborados de maneira perversa e estrategicamente silenciadora e que, portanto, são capazes de gerar outros discursos preconceituosos e práticas de intolerância, incitando algumas vezes a violência. Em suma, podemos entender que a arte continua incomodando uma parte da sociedade que tenta silenciar o discurso do artista ou o discurso presente numa obra de arte e, por isso, mais do que nunca, deve continuar resistindo enquanto legítimo ato de criação.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- _____. *Qu' est-ce que l' acte de création?*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- DUARTE, Rodrigo. Org. *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema / Michel Foucault, organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta*. Tradução de Inês Autran Durado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a comunicação: A Prosa do Mundo*. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

_____. *Conversas – 1948*. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Perreora. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

Santiago de Compostela e as igrejas-fortificações: uma análise da Cantiga 26 das “Cantigas de Santa Maria” de Afonso X

Santiago de Compostela and the churches-fortifications: an analysis of the Cantiga 26 of the “Cantigas de Santa Maria” by Afonso X

Bárbara Dantas ¹

Resumo: Como a arte representa os conflitos e desejos que são intrínsecos à existência humana? Desde tempos imemoriais, a arte tomou para si o papel de demonstrar como o homem lida com suas quimeras, fraquezas e lutas que, por vezes, são travadas no interior de cada um. Nesse sentido, apresentá-los-ei às “Cantigas de Santa Maria”, do rei Afonso X. A partir das citações textuais e das imagens que representam a “arquitetura” na Cantiga 26, mostraremos sua relação com extratos da Bíblia, com obras arquitetônicas do período e, principalmente, qual era a visão medieval a respeito do mal e das “tentações”, considerados como “desvios do caminho reto”.

Palavras-chave: *Arquitetura; Literatura; Santiago de Compostela; História; Bíblia.*

Abstract: *How does art represent the conflicts and desires that are intrinsic to human existence? From time immemorial, art has taken on the role of demonstrating how the man deals with his chimeras, weaknesses and struggles that are sometimes fought inside each one. In this sense, I will introduce you to the “Cantigas de Santa Maria” by King Afonso X. From the textual quotations and images that represent the “architecture” in the Cantiga 26, we will show its relation with extracts from the Bible, with architectural works of the period and, mainly, what was the medieval view about evil and “temptations” considered as “deviations from the straight path”.*

Keywords: *Architecture; Literature; Santiago de Compostela; History; Bible.*

¹ Graduada em História (bacharelado e licenciatura), Mestre em Artes com ênfase em História da Arte, pela Universidade Federal do Espírito Santo

A Cantiga 26, as desventuras do peregrino

A Cantiga 26 conta que, todos os anos, um peregrino fazia sua romaria à Santiago de Compostela.²

Certa vez, no entanto, pecou: pernoitou com uma mulher de baixa reputação e retomou seu caminho na manhã seguinte. No trajeto, deparou-se com o diabo disfarçado de São Tiago, vestido com um belo manto branco coberto com pele de arminho. O diabo o instruiu a decepar o instrumento de seu erro (sua genitália) e depois se suicidar. Assim, salvaria sua alma das torturas do inferno. O peregrino, sem demora, fez o que o diabo enganador disse. Seus amigos fugiram ao vê-lo morto, tiveram medo de serem acusados pela morte dele. Em seguida, demônios chegaram e tomaram a alma do homem infeliz.

Os demônios voavam com sua alma presa pelos pés ao passarem sobre uma bela capela dedicada a São Pedro na cidade de Santiago de Compostela. Ao vê-los de dentro da cidade, São Tiago saiu com espada em punho, enquanto São Pedro protegia a entrada da muralha. São Tiago impediu os demônios de continuarem com a posse da alma do romeiro desventurado. Uma discussão se iniciou e, como não chegaram a um acordo, São Tiago sugeriu que levassem a questão à Maria, pois ela encaminharia o equívoco a um bom termo. Assim fez a santa: recuperou a alma do infeliz e ressuscitou-o. Mas, como lembrança de sua lassidão, não recobrou ao romeiro imprudente o instrumento de sua perdição.³

Este códice afonsino nasceu no séc. XIII, nas cortes de Toledo e Sevilha.⁴ O compêndio de relatos de milagres e de louvores à Virgem é formado por centenas de textos poéticos, acompanhados por iluminuras historiadas de página inteira, que mostram, nas imagens, o relato contado no texto. A língua escolhida para a realização das “Cantigas de Santa Maria” foi o galego-português medieval. O então infante D. Afonso apaixonou-se pela língua nos anos que viveu na Galícia, junto ao seu tutor, para se instruir e aprender as aptidões necessárias para reger um reino. (COUTINHO, 2008, p. 112)

Abaixo, o extrato textual que contém a citação de um elemento arquitetônico, seguido de minha proposta de tradução que destaca, em português, a qual tipo de obra arquitetônica a canção se refere. A partir da página seguinte, a iluminura de página inteira e o destaque com uma das vinhetas que analisaremos com maior apreço neste trabalho:

*E u passavan ant’hũa capela
de San Pedro, muit’aposta e bela.⁵*

Ali passaram ante uma capela
de São Pedro, bem composta e bela.

² Fontes textuais contam que o santuário da cidade foi construído sobre os restos mortais de São Tiago Zebedeu, o primeiro apóstolo a ser martirizado (em 44. d. C.) após a morte de Cristo na cruz. O jazigo de São Tiago foi descoberto no séc. IX, entre os anos 820 e 830. Ver em RUCQUOI, , 1995, p. 137; “Servo de Deus e do Senhor Jesus Cristo” (Tg 1, 1). Ver em: **BÍBLIA de Jerusalém.**, 2013. São Tiago tornou-se, em espanhol, “San Tiago” e a cidade, Santiago de Compostela.

³ Ver transcrição do texto versificado original no galego-português medieval em: AFONSO X, , 1986-1989, 4 v.

⁴ “Na sua corte de Toledo, acolheu trovadores, miniaturistas, músicos, tradutores, filósofos, sábios das diferentes artes do trivium e do quadrivium e das três culturas que coexistiam na Península - a cristã, a judaica e a muçulmana.” LEÃO, 2015, p. 41.

⁵ AFONSO X, *op. cit.*, 1986, p. 125, 62-63.

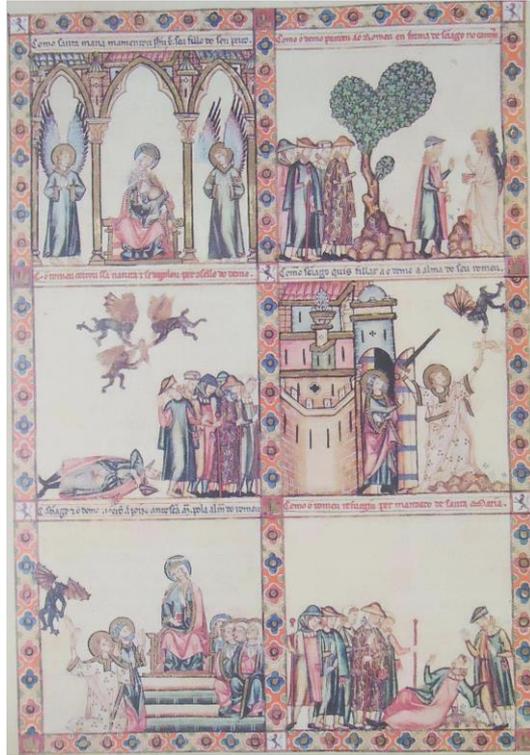


Figura 1: iluminura da “Cantiga 26”. Códice Rico. **Cantigas de Santa Maria**. Detalhe da vinheta 1. Fonte: arquivo pessoal.⁶

⁶ As imagens das iluminuras foram fotografadas por mim, no Setor de Obras Raras da Biblioteca Central da PUC-Minas, com apoio financeiro do PPPGA-UFES (Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo).

A relação com o texto bíblico e com a arquitetura

“Felizes as entranhas que te trouxeram e os seios que te amamentaram!” Lc, 11, 27. (BÍBLIA, *op. cit.*, p. 1810) O leite da Virgem é santificado por Deus, alimentou Jesus em seus primeiros anos de vida e, conta a Cantiga 26, cura toda e qualquer enfermidade dos homens: “seu seio mostrou e, com Seu santo leite, o corpo dele ungiu e, imediatamente, a lepra dele partiu”.⁷ Na vinheta da Figura 1, dois anjos ladeiam a Virgem com o Menino e contemplam a mãe amamentar seu Filho. Se sentimento fosse um aroma, a cena exalaria ternura e amor. Os anjos e a Virgem arqueiam levemente suas cabeças em sinal de ternura, o Menino agita os braços com alegria em retribuição ao alimento e amor recebidos.

Sobre o panorama divino da iluminura estão os motivos arquitetônicos de uma cidade, “arcos ogivais ornamentados com lóbulos tripartidos” fazem parte da estética gótica. Quatro torres estão entre os arcos e, em cada uma, dois tipos de janelas: uma é longilínea e estreita, como as “seteiras de torres de muralhas”, onde vigias e arqueiros defendiam as cidades; a outra é mais ornamental que funcional, é uma janela quadrilobada, quase redonda, como uma rosácea gótica. (TOMAN, 1998, p. 30) Ou seja, a vinheta 1 sugere duas funções para as torres: uma militar e outra, estética.



Figura 2: interior chanfrado da “seteira da muralha”. Guimarães – Portugal. Séc. X. Fonte: PATRIMÔNIO CULTURAL DE PORTUGAL. Internet, <www.patrimoniocultural.gov.pt>

As seteiras são elementos arquitetônicos criados especialmente para os castelos/fortes feudais, ainda quando os feudos eram abundantes nas paisagens europeias, em detrimento das poucas vilas e cidade que, até o séc. XI, ainda não eram tão disseminadas. No exterior, as seteiras tinham um formato estreito, mas, vistas do interior da muralha ou torre, tinham cortes

Agradeço à profa. Ângela Vaz Leão por disponibilizar os fac-símiles do *Códice Rico* e do *Códice de Florença* para pesquisa e fotografias.

⁷ “A teta descobriu, e do seu santo leite o corpo ll' ongiu; e tan tost' a gafeen logo del se partiu.” AFONSO X, *op. cit.*, p. 287 (tradução: Bárbara Dantas).

nas suas arestas de modo que adquirissem a forma chanfrada, que possibilita ao arqueiro atirar em todas as direções sem ser alvejado pelo inimigo (Figura 2).

Na Figura 1, as torres protegem a cidade e acentuam o poder da Virgem sobre a urbe. Algumas torres do séc. XII ainda eram de caráter militar, no entanto, mesmo essas, mantiveram a monumentalidade e ganharam um princípio de beleza. As torres são um dos elementos da vertente arquitetônica militar, mas não somente dela: dos *donjons* franceses do séc. XI às torres de catedrais do séc. XIII, transformações sociais e técnicas se perpetuaram e mudaram a funcionalidade e a forma das torres. Seu uso se expandiu para outras construções, onde antes não estavam presentes. (TOMAN, 2000, p. 44)



Figura 3: Iglesia de Nuestra Señora de Manzano. Castrojeriz – Espanha, c. 1214. Fonte: SITE OFICIAL DE CASTROJERIZ. Internet, <<http://www.castrojeriz.es>>

As torres são enigmáticas construções que a arquitetura medieval nos legou, como vemos na Figura 3. Seus cumes parecem tocar o céu e são o resultado de uma variedade de funções, por meio das quais a arquitetura realiza as vontades do homem, dentre elas: encobre uma escada em espiral; abrigo para armamentos ou mantimentos; é o lar dos sinos; um campanário;⁸ fortaleza; ou apenas enobrecerá o nome da instituição à qual deve sua construção sendo, simplesmente, grandiosa.⁹

As torres circulares

Na Cantiga 26, a arquitetura se submete às Sagradas Escrituras pois, em sua Primeira Epístola, São Pedro escreveu: “Portanto, rejeitando toda maldade, toda mentira, todas as formas de

⁸ “Simbolicamente, o campanário simboliza a união entre Deus e os homens, e também o próprio poder da Igreja. Portanto, é construído para que seja visto a longa distância. Na arte românica – e especialmente no românico catalão – o campanário costuma ser construído no mesmo edifício do templo, e na maior parte das vezes na fachada principal.” (COSTA, p. 39-58).

⁹ “Uma torre gótica impele a vista para o alto.” (ZEVI, 2009, p. 103).

hipocrisia e de inveja e toda maledicência, desejai, como crianças recém-nascidas, o leite não adulterado da palavra que vos fará crescer para a salvação” Pd 2, 2. (BÍBLIA, *op. cit.*, p. 2114)



Figura 4: vinheta 04 da Cantiga 26.

A alma do peregrino que praticou um mal conseguiu se livrar da mentira do diabo em Santiago de Compostela. A partir do séc. IX, esta cidade se tornou um dos mais importantes destinos para aqueles que foram em romaria a um lugar santo na Idade Média (atrás apenas de Roma e Jerusalém) e o mais procurado centro de peregrinação no interior da Europa. (TOMAN, *op. cit.*, p. 188)

A cidade foi construída no contexto das batalhas da “Reconquista da Península Ibérica” e, por isso, um caráter militar era de fato necessário nas suas construções.¹⁰ Após a tomada e saque de “Almanzor”, no séc. X, a fortificação da cidade se tornou mais premente e materializou-se na construção de torres de vigia e ampliação das muralhas.¹¹

As muralhas se sobrepõem, na Figura 4, e as cores vivas e dispostas em blocos sobre cada elemento arquitetônico disfarçam a austeridade monumental das construções defensivas. Na vinheta da iluminura, as muralhas e torres têm seteiras e apenas três janelas ornamentais diluem a sobriedade dos altos muros. No primeiro plano, a torre circular, a partir da qual se abre o pórtico de entrada da urbe. Em seu interior, deve estar uma escada em caracol, pois era costume tal tipo de torre abrigar escadas, como as quatro torres circulares que ladeiam o átrio

¹⁰ “A Europa Ocidental torna-se, então, conquistadora; em vez de ceder terreno, ela avança de um triplo ponto de vista, militar (Cruzadas, Reconquista), comercial (estabelecimento de entrepostos e trocas com o Oriente) e religioso (desenvolvimento das ordens religiosas, cristianização da Europa Central e da área báltica).” (BASCHET, 2006, p. 35).

¹¹ “Aquello grupo de hombres que, desde los comienzos mismos de la penetración árabe-bereber del siglo VIII, fueron escapando al dominio musulmán y refugiándose en las áreas septentrionales del país. Aquí, su primera actitud de mera supervivencia – consecuencia de su debilidad demográfica y bélica frente al área islámica – se fue transformando, desde mediados del siglo IX, en actividad decididamente reconquistadora.” (GARCÍA DE CORTAZÁR, 1988, p. 114).

e o transepto da “Igreja de St. Michael de Hildesheim”, Alemanha (1010-1033), da Figura 5 (TOMAN, *op. cit.*, p. 21).

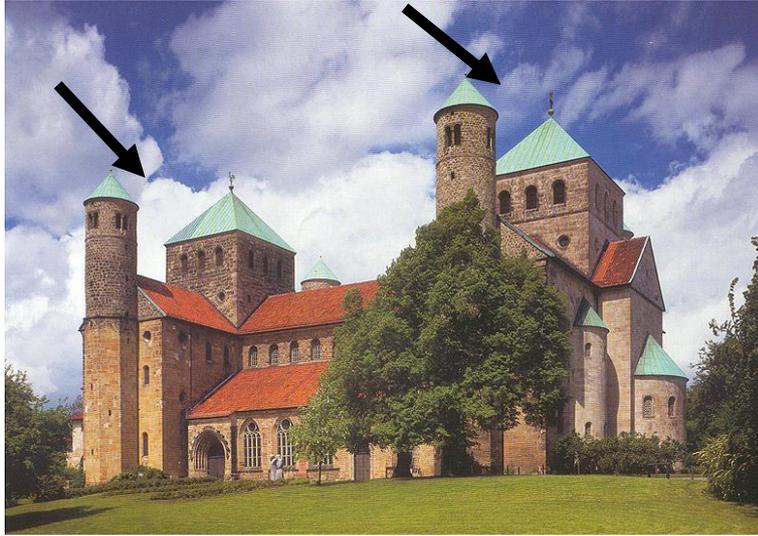


Figura 5: setas indicam as torres circulares da Igreja de St. Michael. Hildesheim – Alemanha, séc. XI. Fonte: ST. BONAVENTURE UNIVERSITY. Internet, <http://web.sbu.edu/theology/bychkov/hildesheim.html>

A utilidade e a beleza eram umas nas obras religiosas da Idade Média e, neste aspecto, um movimento arquitetônico singular se originou: as igrejas-fortificações.¹² Na Figura 6, o *Santuário Cátaro de Albi* (1282-1480), cidade do sul do reino de França. Para Henri Focillon (1881-1943), este santuário faz parte do rol das “igrejas fortalezas ou igrejas fortificadas” compostas por “um programa que interpreta as necessidades de defesa”.¹³

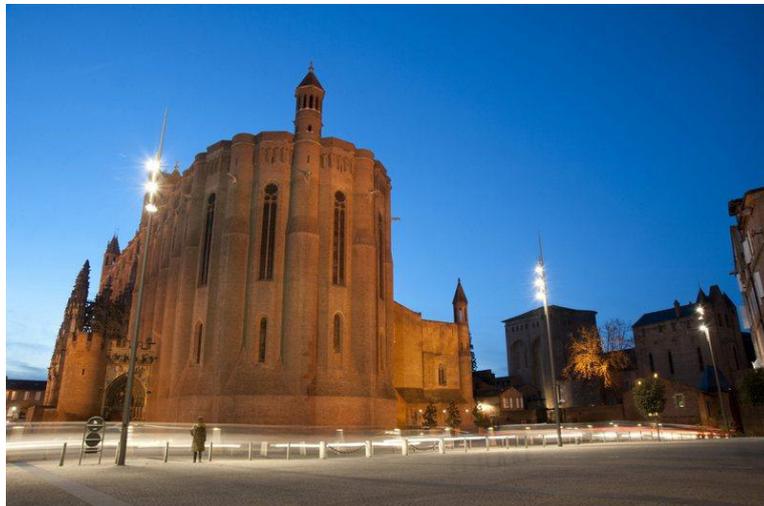


Figura 6: Igreja/fortificação de Sainte Cécile. Albi – França, séc. XIII. Fonte: ALBI SITE OFFICIEL. Internet, <http://www.mairie-albi.fr/la-cath%C3%A9drale-sainte-c%C3%A9cile-o>

¹² Alguns objetos são belos porque contribuem para a formação moral do homem: sua beleza deriva da mimese de uma virtude do sujeito; 2) Outros objetos são belos porque são úteis para o homem: sua beleza deriva diretamente de sua utilidade para o sujeito.” (PULS, 2006, p. 79).

¹³ “Églises forteresses ou des églises fortifiées [...] un programme qui interprète les nécessités de la defense.” (Tradução nossa) (FOCILLON, 1965, p. 125-126).

Os albigenses (também conhecidos como “cátaros” ou “puros”) foram considerados hereges pela igreja católica, no séc. XII, por sua crença dualista radical. Eles criam na existência de uma realidade boa no Paraíso, em contraposição a uma má, advinda de todas as manifestações terrenas. Portanto, para os cátaros, até a Igreja Católica, por ser uma entidade terrena, estava associada ao mal e ao diabo. O santuário, construído por eles, refletiu a adaptação àquela premissa, proteger-se do braço armado da igreja (FRANCO JÚNIOR, 2004, p. 81). A mesma igreja teria sido fundada pelo apóstolo Pedro, a pedido do Cristo:

Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei minha igreja, e as portas do Hades nunca prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus: tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra, será desligado nos céus. Mt, 16, 18-19. (BÍBLIA, *op. cit.*, p. 1734)

Conclusão

Um edifício é como a vida, caso a base não seja sólida, em algum momento, ruirá. Construir uma vida santa requer uma base perene e forte como a pedra, capaz de suportar os desvios ocasionais no caminho da retidão e as vicissitudes inerentes à existência na terra. A pedra, então, torna-se metáfora de mosteiros sólidos e das mentes igualmente solidificadas por um ideal comum, uma vida santa.

Na Figura 5, São Pedro protege a entrada de Santiago de Compostela como se a urbe fosse a Cidade Celestial. São Tiago porta uma espada e luta com o demônio para reaver a alma do peregrino para livrá-lo da “maldade” e da “mentira” e oferecer o “leite não adulterado da palavra”, o leite da Virgem (Figura 1). As figuras dos santos se tornam, portanto, personificações iconográficas da Arquitetura sagrada e fortificada. A construção que se torna o lume para conduzir o bom cristão ao caminho da retidão e da fé e, ao mesmo tempo, afasta-o dos “desvios” do ardiloso diabo.

Referências

ALBI SITE OFFICIEL. Disponível em: <<http://www.mairie-albi.fr/la-cath%C3%A9drale-sainte-c%C3%A9cile-0>>. Acesso em: 10 mai 2016.

AFONSO X, o *Sábio*. **Cantigas de Santa Maria**. Edição crítica de Walter Mettmann. Madri: Castalia, 1986-1989, 4 v.

BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal**. São Paulo: Globo, 2006.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2013.

COSTA, Ricardo. “O deambulatório dos anjos: o claustro do mosteiro de Sant Cugat del Vallès (Barcelona) e a vida cotidiana e monástica expressa em seus capitéis (séculos XII-XIII).” In: LAUAND, Luiz Jean (coord.). *Mirandum*, nº 17, ano X, 2006, p. 39-58. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/o-deambulatorio-dos-anjos-o-claustro-do-mosteiro-de-sant-cugat-del-valles-barcelona-e-vida>>. Acesso em: 13 mai 2016.

- COUTINHO, Ana Maria. “O sagrado e o profano no imaginário medieval: uma leitura das Cantigas de Santa Maria.” In: LEÃO, Ângela Vaz. **Novas leituras, novos caminhos: Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio**. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- FOCILLON, Henri. **Le moyen age gothique**. Paris: Librairie Armand Colin, 1965.
- GARCÍA DE CORTAZÁR, José Angel. **Historia de España: la época medieval**. V. 2. Madri: Alianza editorial, 1988.
- LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários**. 2 ed.. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2015.
- MACAULAY, David. **Construção de um castelo**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- PULS, Maurício. **Arquitetura e filosofia**. São Paulo: Annablume, 2006.
- RUCQUOI, Adeline. **História Medieval da Península Ibérica**. Editorial Estampa, Lisboa, 1995.
- SITE OFICIAL DE CASTROJERIZ. Disponível em: <<http://www.castrojeriz.es>>. Acesso em: 06 mai 2016.
- ST. BONAVENTURE UNIVERSITY. Disponível em: <<http://web.sbu.edu/theology/bychkov/hildesheim.html>>. Acesso em: 21 mai 2016.
- TOMAN, Roman. **O Gótico: arquitetura, escultura e pintura**. Colônia: Könemann, 1998.
- TOMAN, Roman. **O Românico: arquitetura, escultura e pintura**. Colônia: Könemann, 2000.
- ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Referências

- ALBI SITE OFFICIEL. Disponível em: <<http://www.mairie-albi.fr/la-cath%C3%A9drale-sainte-c%C3%A9cile-0>>. Acesso em: 10 mai 2016.
- AFONSO X, o Sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Edição crítica de Walter Mettmann. Madri: Castalia, 1986-1989, 4 v.
- BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal**. São Paulo: Globo, 2006.
- BÍBLIA de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2013.
- COSTA, Ricardo. “O deambulatório dos anjos: o claustro do mosteiro de Sant Cugat del Vallès (Barcelona) e a vida cotidiana e monástica expressa em seus capitéis (séculos XII-XIII).” In: LAUAND, Luiz Jean (coord.). *Mirandum*, nº 17, ano X, 2006, p. 39-58. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/o-deambulatorio-dos-anjos-o-claustro-do-mosteiro-de-sant-cugat-del-valles-barcelona-e-vida>>. Acesso em: 13 mai 2016.
- COUTINHO, Ana Maria. “O sagrado e o profano no imaginário medieval: uma leitura das Cantigas de Santa Maria.” In: LEÃO, Ângela Vaz. **Novas leituras, novos caminhos: Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio**. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FOCILLON, Henri. **Le moyen age gothique**. Paris: Librairie Armand Colin, 1965.

GARCÍA DE CORTAZÁR, José Angel. **Historia de España: la época medieval**. V. 2. Madri: Alianza editorial, 1988.

LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários**. 2 ed.. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2015.

MACAULAY, David. **Construção de um castelo**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PULS, Maurício. **Arquitetura e filosofia**. São Paulo: Annablume, 2006.

RUCQUOI, Adeline. **Historia Medieval da Península Ibérica**. Editorial Estampa, Lisboa, 1995.

SITE OFICIAL DE CASTROJERIZ. Disponível em: <<http://www.castrojeriz.es>>. Acesso em: 06 mai 2016.

ST. BONAVENTURE UNIVERSITY. Disponível em:

<<http://web.sbu.edu/theology/bychkov/hildesheim.html>>. Acesso em: 21 mai 2016.

TOMAN, Roman. **O Gótico: arquitetura, escultura e pintura**. Colônia: Könemann, 1998.

TOMAN, Roman. **O Românico: arquitetura, escultura e pintura**. Colônia: Könemann, 2000.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Julieta de França: Feminilidade do Monumento à República e luta por reconhecimento artístico

Julieta de França: Femininity of the Republic Monument and struggle for artistic recognition

Juliana Miranda¹

Resumo: Este trabalho disserta sobre as mulheres e sua relação com as artes, destacando a vida e obra de Julieta de França, artista que teve sua escultura recusada no concurso que escolheria um monumento que representasse a República do Brasil, sob a alegação de que sua obra não era representativa. O trabalho discute acerca do papel feminino no mundo artístico e as injustiças sofridas por diversas artistas em suas carreiras, injustiças que ocorreram pelo fato de elas serem mulheres. Para essa discussão, utiliza-se a escultura de Julieta de França como objeto de observação e análise de ser mulher e artista em tempos em que apenas os homens tinham oportunidades.

Palavras-chave: *Julieta de França. Monumento à República. Mulheres Artistas.*

Abstract: *This work is about women and their relation to the arts, highlighting the life and work of Julieta de França, an artist who had her sculpture refused in the contest that would choose a monument representative of the Republic of Brazil under the claim of not being representative. This study discusses the feminine role in the artistic world and how many artists suffered injustices for the simple fact of being women, using the sculpture of Julieta de França as an object of observation and analysis of what it was like to be a woman and artist in times when only men had opportunities.*

Keywords: *Julieta de França. Republic Monument. Artists Women.*

¹Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia, na Linha de Pesquisa Sociedade, Representação e Tecnologias; Bacharela em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela mesma Universidade; Integrante do projeto de Pesquisa e Extensão Banzeiro: a floresta e a cidade nas ondas da sustentabilidade; Integrante do Grupo de Pesquisa Interações e Tecnologias na Amazônia - ITA; do Grupo de Pesquisa em Marketing Tecnológico; do Grupo de Pesquisa Comunicação, Consumo e Identidade; do Grupo de Pesquisa Comunicação, Política e Amazônia - Compoa; e do Grupo de Pesquisa Comunicação, Política e Amazônia da Universidade Federal do Pará. Trabalha com as áreas de Mídias Digitais, Marketing, Ciberativismo, Publicidade e Propaganda, Comunicação, Consumo, Política e Gênero.

Introdução

A beleza atribuída às formas e estruturas do corpo feminino é temática de obras de artistas desde a antiguidade. O corpo feminino é símbolo de beleza e sensualidade e muitos artistas que expressavam essa beleza em suas obras eram consagrados e considerados gênios da arte. Entretanto, apesar de protagonizar as telas e esculturas, dificilmente as mulheres que pintavam e esculpiam eram consideradas verdadeiras artistas e tinham seu trabalho valorizado.

Durante muitos anos, as artistas sofreram preconceitos e retaliações pelo simples fato de serem mulheres, o que se refletia diretamente em seus trabalhos que, muitas vezes, não eram apresentados e nem exibidos em feiras e eventos (LOPONTE, 2002). Apesar do preconceito, muitas mulheres se destacaram no ramo artístico, representando com excelência os estilos já existentes e criando seus próprios estilos (LOPONTE, 2002; MCCAUGHAN, 2003). Atualmente, artistas que outrora foram desprezadas pelo seu sexo, são consideradas referências no ramo artístico e suas obras estão expostas em diversos museus importantes do mundo, como é o caso de Frida Khalo, Tarsila do Amaral, Artemisia Gentileschi, dentre outras.

Nossa proposta, neste trabalho, é fazer uma análise da vida e obra de Julieta de França, escultora paraense, formada pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que ganhou uma bolsa para estudar em uma escola de artes na França, por cinco anos. Apesar de ser uma artista premiada pela sua escola, Julieta participou de um concurso que escolheria uma obra que representaria a República Brasileira e teve sua escultura recusada pela banca examinadora, sob alegação de que não era representativa e não se adequava à República do Brasil. Com o resultado negativo, Julieta resolveu voltar à França e pedir avaliação de seus antigos professores e estes concluíram que não havia falhas e falta de representatividade na obra, o que levou Julieta a recorrer a decisão dos examinadores do concurso.

O fato de Julieta de França não ter aceitado a negativa de um concurso nacional, promovido pela própria escola na qual ela se formou, mostra que o gênero não era fator que a fizesse aceitar com facilidade uma recusa de seus examinadores e que não abriria mão da luta por seu reconhecimento artístico com facilidade. Tal atitude não era comum em mulheres naquela época e isso gerou conflitos entre os professores da Escola, que nunca haviam tido problemas com alunos premiados com bolsa antes (SIMIONI, 2007).

Deste modo, estruturamos este trabalho com informações acerca das mulheres e sua relação com a arte e como o sexo era fator importante para o reconhecimento dos artistas; em seguida, dissertamos sobre a história de Julieta de França, sua trajetória como estudante e a bolsa recebida para estudar no exterior. Também explanamos sobre a obra enviada por Julieta ao concurso do monumento à república e realizamos uma análise da obra, levando em consideração os elementos e símbolos utilizados pela artista em seu trabalho.

Mulheres Na Arte

As musas eram retratadas por homens, em momentos que, na maioria das vezes, representavam o que havia de belo e romântico no feminino. Apesar de estar presente no momento da produção do material artístico, a mulher, por muito tempo, foi apenas a musa, a inspiração, o modelo a ser representado e dificilmente tinha espaço para participações mais diretas no processo criativo. No século XVII, com resistência por parte da sociedade, surge uma mulher que consegue se destacar no campo das artes visuais.

Artemisia Gentileschi (1593/ 1652), filha de um pintor, foi pioneira no ramo das artes plásticas e foi considerada uma das mais importantes caravaggistas². Artemisia, entretanto, também ficou conhecida por ter se envolvido em um escândalo sexual com o seu professor de arte e ajudante de seu pai (LOPONTE, 2002), em que a artista acusou o professor de a ter assediado sexualmente, mas foi vista como culpada e não como vítima, sofrendo graves consequências. A sociedade machista em que Artemisia vivia a prejudicou imensamente, ignorando seu valor como artista, sua especialidade e seu talento. Artemisia sofreu assédio sexual e como a sociedade colocava a culpa na mulher sempre que existia esse tipo de problema, Artemisia foi considerada a responsável pelo problema e chegou a ser deserdada pelo próprio pai. O fato ocorreu no século XV, entretanto, essa visão machista de que a culpa por assédio sexual e estupro é das mulheres, persiste nos dias atuais, perpetuando um ciclo vicioso de injustiças.

Em suas pinturas, Artemisia retrava temas bíblicos que, de certa forma, envolviam personagens femininos. Entretanto, a artista não mostrava a mulheres como simples objetos passivos de contemplação (LOPONTE, 2002), sua obra intitulada “Judith decapitando Holofernes” mostra a atitude de uma mulher no ato do assassinato, indo contra a tendência de retratar mulheres em momentos de delicadeza.



Figura 01: *Judith decapitando Holofernes* – Artemisia Gentileschi (1614-1620). Fonte: <https://artlark.org/>

Depois de Artemisia, as mulheres que assinaram obras de arte vieram a público esporadicamente, entretanto, era comum sofrerem preconceitos e afirmações que refutavam sua capacidade como artista, como aconteceu com Elisabetta Sirani (1638/1665). Os trabalhos das artistas ficavam em segundo plano ou eram desmerecidos pelo sistema patriarcal. Foi apenas em meados do século XX que o movimento feminista invadiu o cenário artístico e ganhou forças para ser reconhecido (MCCAUGHAN, 2003).

No México, os movimentos sociais se destacaram em 1968, entre eles o movimento feminista. Desde meados de 1930 já existiam mulheres no cenário artístico mexicano, mas foi só em 1970 que as artistas ganharam evidência. Várias artistas se destacaram entre as décadas de 1970 e 1980, como Maris Bustamante, Lourdes Grobet, Carla Rippey, Rowena Morales e Magali Lara

² O estilo caravaggista é caracterizado pelo jogo de luzes e sombras. Os métodos de Caravaggio, especialmente seu uso enfático do claro-escuro, exerceu uma influência significativa em Roma, na primeira década do século XVII, nos pintores italianos e artistas de outros países que se reuniram no que era então a capital artística da Europa (TEDESCO, 2010).

(MCCAUGHAN, 2003). Entretanto, Frida Kahlo, que ficou conhecida ainda na primeira metade do século XX, foi a mais famosa artista mexicana e até hoje é referência nos cenários de arte, moda e política do mundo. Frida é um dos ícones do movimento feminista e sua figura está diretamente ligada aos movimentos de empoderamento feminino.

O Brasil também foi berço de diversas artistas, desde o início do século XX, como Tarsila do Amaral (1886-1973), importante figura da primeira fase do modernismo e até hoje referência da pintura nacional. Anita Malfatti, brasileira de pai alemão e mãe norte-americana, igualmente importante para o movimento modernista, fazia parte do Grupo dos Cinco, junto com Tarsila do Amaral, Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. A mineira Lygia Clark trabalhou com pintura, escultura, objetos e cenografia e, apesar de se intitular “não artista”, foi fundamental para o Concretismo, movimento que compreende melhor as relações espaciais do plano (MILLIET, 1992). Outras artistas brasileiras como Georgina de Albuquerque (a primeira impressionista), Djanira da Motta e Silva e Fagya Ostrower escreveram a história da mulher no cenário artístico brasileiro.

Apesar do reconhecimento destas artistas, muitas outras ainda se mantiveram no anonimato, devido ao patriarcalismo. A notoriedade de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti condiz com o talento das duas artistas, mas, outras mulheres talentosas raramente são mencionadas em pesquisas e dificilmente são conhecidas as suas significativas histórias. Julieta de França, por exemplo, foi uma importante artista que se manteve praticamente no anonimato durante muito tempo e que teve suas obras esquecidas e desconhecidas por muitos brasileiros. Os estudos relacionados à artista são relativamente recentes, como a tese de doutoramento de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007) acerca de mulheres artistas que, posteriormente, contribuiu para a organização do livro “Julieta de França: lembranças da minha carreira artística”, lançado no ano de 2014.

Julieta de França

Julieta de França nasceu no final do século XIX, em Belém do Pará, filha do maestro Joaquim Pinto de França e da dona de casa Idalina Pinto de França; iniciou seus estudos artísticos com Domenico de Angelis³, para, em 1897, seguir para o Rio de Janeiro, capital federal na época, onde passou a frequentar a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Aquele período era relativamente recente ao momento em que a República havia permitido o ingresso de mulheres nos cursos superiores (SIMIONI, 2007).

Na instituição carioca, Julieta se destacou pelo seu notório talento e dedicação, sendo a primeira estudante do sexo feminino a assistir aulas com modelos vivos. Em 1900, ganhou o maior prêmio que a instituição concedia aos seus alunos: uma bolsa de estudos para o exterior. Durante cinco anos, a artista estudou na Academia Julian, localizada em Paris, onde teve a oportunidade de ter aulas com Auguste Rodin.

Apesar de seu talento, reconhecido por seus mestres tanto na instituição brasileira quanto na francesa, Julieta não foi agraciada com uma carreira gloriosa. Ao regressar ao Brasil, a artista

³ Domenico de Angelis, pintor originário de Roma, formado na Academia di San Luca, notabilizou-se pelas pinturas sacras. Por essa razão foi convidado por Dom Antonio de Macedo Costa, bispo do Pará, para participar do remodelamento da Catedral de Belém. Veio para o Brasil com Capranesi, seu professor e companheiro de ateliê, desenvolvendo muitos trabalhos, como o teto da sala de espetáculos do Teatro da Paz. A partir de 1886, por conta de muitas encomendas recebidas, De Angelis transferiu-se para Manaus, para onde fora chamado a trabalhar na Igreja de São Sebastião. A seguir, realizou as pinturas decorativas para o Teatro Amazonas. Em 1900, já doente, retornou a Itália, morrendo em seguida (SIMIONI, 2007).

se candidatou ao concurso, realizado no Rio de Janeiro, pela Escola Nacional de Belas Artes, que escolheria o monumento comemorativo à República do Brasil. Com sua obra desclassificada, a artista não se conformou com o resultado. Com sua escultura em mãos, Julieta retornou à Paris, com a finalidade de ter sua obra analisada por seus mestres. A partir do julgamento positivo de seus professores, a artista exigiu retratação por parte do comitê julgador do concurso. Tratava-se de uma atitude pouco comum no cenário de 1905 e provavelmente foi considerada uma ofensa ao júri local (SIMIONI, 2007).

A artista não aceitou passivamente o julgamento; retornou à Europa, a fim de solicitar avaliações por parte de seus antigos professores, muitos deles mestres mundialmente afamados. Após receber julgamento positivo, exigiu uma retratação por parte da comissão nacional. Tal contenda deve ter sido interpretada, à época, como uma desconsideração para com o júri local, presidido por Rodolfo Bernardelli, o mais importante escultor patricio e também poderoso diretor da ENBA por 25 anos (1890-1915). Julieta de França não apenas recusou o veredicto como questionou sua legitimidade no campo acadêmico, ao trazer textos rubricados, entre outros, por Auguste Rodin, um escultor certamente muito mais reconhecido, internacionalmente, do que Bernardelli e os demais membros do júri. (SIMIONI, 2007, P.3)

Tal atitude de Julieta de França nos leva a interpretar que a artista não se deixou intimidar pelo fato de ser mulher e nem pela comissão julgadora, que era formada por seus próprios professores da ENBA. A artista reconhecia as qualidades de sua obra e se sentiu injustiçada por ter sido desclassificada sem maiores alegações que não fossem “a obra não representa a República brasileira”. Ao que tudo indicava, Julieta teve seu trabalho negado pelo simples fato de ser uma mulher que realizou tal arte. Já se sabia, desde a época de Artemisia Gentileschi, que as obras femininas eram questionadas. Como uma mulher seria capaz de esculpir a obra que representaria a República Brasileira?

Monumento da República

Até hoje existe a indagação pelo real motivo da recusa da obra, já que os jornais da época não mostraram um trabalho superior em qualidade e beleza para tomar o lugar da obra de Julieta. O machismo foi a única razão encontrada para o desfecho deste concurso. Machismo que pode ter começado desde a confecção da obra realizada por uma mulher ao conteúdo do que a escultura representava.



Figura 02: Projeto de um monumento à República do Brasil - Julieta de França (1906). Fonte: <http://arteducaoonline.blogspot.com.br/>

Platão dizia que pintores e escultores praticam obras de menor alcance por estarem mais próximos da imitação e mais distantes do real (NUNES, 2001), o que significaria que pintores e escultores estão mais distantes da realidade que o artesão que cria objetos que podem ser usados. De fato, com o projeto do monumento, Julieta de França não propõe esculpir o retrato da realidade, ao contrário, ela apresenta uma representação do que seria a República. A obra é concebida a partir de figuras femininas que exaltam a bandeira da República do Brasil, uma mulher e uma criança no topo da obra representam a figura materna. Provavelmente fazendo alusão à pátria mãe brasileira. Indaga-se se o motivo da recusa da obra, na época, não se deu também por mulheres estarem representando um monumento dedicado à república brasileira, pois poderiam pensar que a obra deveria estar representada por figuras masculinas.

O que pode ser visto na imagem da República criada por Julieta de França? Um fenômeno de libertação da monarquia, que abraçava igualmente homens e mulheres? Um desejo, por parte da artista, de sentir seu gênero representado de alguma maneira? A pátria mãe, que abraça todos os seus filhos sem distinção? O que pode ser visto na imagem é algo que, mesmo simbolicamente, não retrata a realidade da época, pois a pátria não acolhia a todos sem distinção, já que negros e mulheres não tinham voz na República. De qualquer forma, a obra pode estar associada não exatamente à realidade, mas ao desejo da artista de representar uma República ideal.

A ligação da autora com seus sentimentos pode ter dado vazão para a realização desta obra. Isso pode explicar a revolta de Julieta após ter sido desclassificada sem motivos estéticos aparentes.

Dewey (1934) acreditava que a ordem só poderia ser alcançada através do conflito. No caso do Monumento à República de Julieta de França, o conflito se deu após negação de uma representação da república feita pelos olhos e mãos de uma mulher, que era uma artista, premiada e qualificada em grandes instituições. Tal conflito repercutiu na época como ousadia e falta de agradecimento por parte de uma artista, hoje este conflito repercute como ousadia e coragem por parte de uma artista que outrora foi desvalorizada (SIMIONI, 2007).

Considerações Finais

Apesar de serem constantemente representadas em obras de arte, as mulheres não tinham espaço de trabalho e crescimento no ramo artístico. Muitas artistas talentosas sofreram injustiças e falta de reconhecimento por parte da sociedade em que viveram, ganhando visibilidade somente anos após já terem falecido. Apesar desse cenário machista, Julieta de França conseguiu se destacar entre os alunos de uma escola de artes, ganhando uma bolsa para estudar na França por cinco anos.

Ao retornar de sua temporada de estudos em Paris, Julieta foi surpreendida ao ter seu trabalho recusado em um concurso promovido pela escola, no Brasil, onde se formou. Ao analisar a obra que Julieta enviou para concorrer no concurso, percebemos que a artista representou a República brasileira com imagens que mostravam mulheres no centro, sacudindo bandeiras e em lugares de destaque, coisa que não acontecia na época em que a artista viveu. Neste contexto, percebemos que a artista pode ter utilizado sua obra como uma representação de seus sentimentos, pois as mulheres, de uma maneira geral, eram oprimidas e não possuíam lugar de poder na sociedade.

Através da obra, Julieta de França pode expressar o que talvez fosse um desejo de ser reconhecida e de manifesto contra uma sociedade que não considerava os direitos e desejos das mulheres que as compunham. A real razão de recusa da obra nunca foi explicada, mas, devido ao contexto e ao conteúdo que a artista esculpiu em seu monumento, acreditamos que os julgadores não se sentiriam a vontade de utilizar uma obra produzida por uma mulher e que representasse o gênero feminino de uma maneira geral. Depois da repercussão deste episódio, o nome da artista foi esquecido, e até hoje ela é conhecida por poucas pessoas. Julieta de França deixou um marco praticamente invisível, mas não menos importante no legado da arte brasileira.

Referências

- BAUMGARTEN, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- DEWEY, J. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins, 2010.
- LOPONTE, L. Pedagogias Visuais do Feminino: arte, imagens e docência. **Revista Estudos Feministas**. v.4, n.2, p. 283-300, 2002.
- MILLIET, M. A. **Lygia Clark: Obra-trajeto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- MCCAUGHAN, E. Navigating the labyrinth of silence: feminist artists in Mexico. **Revista Estudos Feministas**. v. 11. n.1, s/p, 2003.
- NUNES, B. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 2001.
- SIMIONI, A. P. C. Souvenir de ma carrière artistique: Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. **Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material**. An. mus. paul. vol.15 no.1 São Paulo Jan./June, 2007.

TEDESCO, C. Artemisia Gentileschi nos espaços de criação artística: fronteiras de gênero. **MÉTIS: história & cultura**. v. 9, n. 18, p. 31-48, jul./dez. 2010.

Lampejos de resistência na cultura *pop* brasileira

Flashes of resistance in Brazilian pop culture

Rafael Tadeu Miranda¹

Resumo: o artigo se propõe a pensar o quanto de insurgência pode existir dentro de obras da cultura *pop* que, na sua própria concepção, foram feitas para consumo nos moldes capitalistas. Parte-se para refletir sobre essa questão do conceito de “imagem enigma”, como proposta pelo teórico Ricardo Fabbrini: uma imagem que opera de modo contrário às imagens criadas pela publicidade e mídias digitais. Ao final do texto, exemplificam-se as questões surgidas a partir de artistas *pop* contemporâneos brasileiros tais como Liniker, MC Linn da Quebrada e Rico Dalasam que performam artisticamente a causa LGBTT em grandes meios de comunicação.

Palavras-chave: *cultura pop, imagem, arte LGBTT.*

Abstract: *the article proposes to think how much of insurgency can exist within works of the pop culture that, in its own conception, were made for consumption in the capitalist molds. Its begins by reflecting on this question of the concept of "enigma image" as proposed by the theorist Ricardo Fabbrini: an image that operates in a way that is contrary to the images created by advertising and digital media. At last, the issues raised are exemplified by analyzing the work of contemporary Brazilian pop artists such as Liniker, MC Linn da Quebrada and Rico Dalasam who artistically perform the LGBTT cause in major media.*

Keywords: *pop culture, image, LGBTT art.*

¹ Mestrando em Pedagogia do Teatro no Depto. de Artes Cênicas da ECA/USP. É professor e diretor teatral. Áreas de interesse: pedagogia do teatro, teatro e educação e cultura pop.

Mesmo admitindo que o tempo presente seja a situação de “apocalipse latente”, haja vista que nada mais parece estar em conflito, o que significa dizer que a derrocada “não deixa de fazer estragos nos corpos e nos espíritos de cada um”, ninguém pode esgotar, adverte Didi-Huberman, as “sobredeterminações e indeterminações” dos “estratagemas apocalípticos”. (PASOLINI, P. apud DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, pp. 180-182). Dito de outro modo: na “imanência do mundo histórico” onde “o inimigo não para de vencer”, como quer o autor, a imagem enigma opera como índice de sobrevivências. (Idem, p.78). A imagem sobrevivente é aquela (...) que efetua uma crítica à imagem hegemônica, ou antes, à “máquina geradora de imagens” da mídia digital e de massa que é “praticamente tautológica”. (GROYS, B. *Arte, Poder*. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.21). Não é preciso, todavia, atribuir a essa imagem sobrevivente, entendida como o poder residual de uma “contra-imagem” (a “forma pensativa”: a que nos olha posto que “nela não há ponto que não nos mire”), um valor de redenção ou salvação até porque a destruição, ainda que contínua, “nunca é absoluta”. (DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit., p.118). Supor que a máquina da visão cumpriria seu trabalho sem deixar resto ou possibilidade de resistência seria deixar-se ofuscar de tal maneira pela força dos projetores ou pela tela total a ponto de não se entrever os lampejos ou *punti luminosi* que enunciam “belas comunidades luminosas”: “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vagalumes, rigorosamente falando, uma tal constelação”, como índice de alteridades possíveis?. (Idem, 2011, p. 60) Pode-se afirmar, assim, que apesar da potência dos projetores “a imagem não deixará tão cedo de ser pensativa”? (RANCIÈRE., 2012, p.125).²

O trecho acima traz possibilidades de vislumbrar resistências à hegemonia de imagens vindas da publicidade, da televisão, do cinema e da internet diariamente e que circundam o mundo hoje. A resistência a estas imagens vazias, pois são reproduções sem profundidade, se daria a partir do que o autor chama de “imagem enigma”: uma imagem trabalhada que recua e que não se encerra nela própria. Comentaremos essa afirmativa de Fabbrini para assim, indagar o quanto é possível encontrar imagens enigmas “infiltradas” ou despercebidas, sobreviventes, na produção feita pela indústria cultural, mais precisamente, no universo da cultura *pop* nacional.

Logo no início da sentença, o autor se utiliza da expressão, calcada por Georges Didi-Huberman, “apocalipse latente” ao nominar o tempo presente. É a era das imagens clichês, imagens que “nada escondem, tudo dão a ver”. Imagens redundantes, nascidas da transformação de qualquer item, objeto, emoção, sensação ou experiência em mercadoria de fácil assimilação e consumo. O conceito de imagem clichê, como colocado por Fabbrini, possui afinidades com definições de outros autores que se debruçaram sobre a questão da imagem na contemporaneidade: Deleuze e, principalmente, Baudrillard. Associa-se também aqui com

² FABBRINI, Ricardo N. “Imagem e Enigma”, In *Viso: Cadernos de estética aplicada - Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense*, V. X., no. 19 – jul-dez/2016).

o conceito de “pastiche” como colocado por Fredric Jameson: uma imagem que se refere à outra sem profundidade, uma imitação vazia “de estilos mortos, uma fala feita através de máscaras de um museu imaginário” (1985, p. 19). No pastiche, o que é secundário na construção da imagem ganha um caráter dominante e reduz o que é signo ao significante. Segundo Jameson, o pastiche opera dentro de um “hedonismo estético extravagante” próprio do atual capitalismo: volátil e especulativo.

É importante ressaltar que esse tipo de imagem contemporânea, denominada de pastiche, clichê ou vazia, não é necessariamente banal ou inofensiva. A fim de ressaltar o poder das tais imagens vazias, parte-se de mais uma definição, dessa vez a proposta por Jean Baudrillard: o simulacro é um tipo de imagem que se refere a “simulações”, a representações do real que alteram a própria realidade, negando-a. Imagens “assassinas do real, assassinas do próprio modelo” (1981, p. 13).

Em oposição à ideia de imagem clichê, Fabbrini nos traz a ideia de “uma imagem que detenha algum enigma, que indique algum segredo, mistério – ou recuo” (2016, p. 248), uma imagem que resiste, pois possui um conteúdo que está para além dela própria, uma imagem ausente na própria imagem. Rancière (2012, p. 110) dialoga, quando denomina um estilo de imagem de “pensativa” (um “objeto de pensamento” no qual está contido “a tensão entre vários modos de representação”). Rancière e Fabbrini elencam artistas que trabalham dentro da chave da imagem enigma ou pensativa, como Nan Goldin, Evgen Bavcar e Rineke Dijkstra. As obras desses artistas operam dentro de uma resistência à hegemonia da imagem clichê. Citando novamente Didi-Huberman (2011, p. 17), as obras desses autores seriam como vagalumes que “resistem à luz feroz dos grandes projetores dos estádios de futebol, dos palcos de televisão e dos shows políticos”, ou seja, resistir à luz incandescente do capitalismo espetacular. Dentro de uma sociedade capitalista como a nossa, essas obras, por escolha dos autores ou por inadequação, acabam como os vagalumes “tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir os seus sinais”.

Contudo, é bom frisar o quanto que as imagens de resistência, imagens enigmas, conseguem efetuar uma crítica contundente a “tela total”, nos termos de Baudrillard, quando esta própria imagem pertence, dialoga ou é atravessada pelo campo da tela total. Como se dá a existência da imagem enigma ao redor do universo da imagem clichê? Na direção desse questionamento, analisaremos imagens da cultura *pop* nacional contemporânea, particularmente a obra de artistas como Liniker, MC Linn da Quebrada e Rico Dalasam.

O termo *pop* possui uma elasticidade que abrange tantas obras e significados distintos que a proposta de início não é estabelecer uma definição, mas apresentar características que convergem com um universo em comum. Há indícios de que o termo seria uma abreviação de “popular” feita por jornalistas dos EUA a um tipo de música que “não estava atrelada ao jazz e nem a música clássica” (KENEDY, 1994, p. 1018) e que começou a surgir na segunda metade do século XX, criada por e para jovens. Thiago Soares (2015), pesquisador brasileiro sobre música *pop*, afirma que o termo “popular”, que originou a palavra *pop*, não possui o mesmo significado na língua inglesa e na portuguesa. Ambas as línguas utilizam a expressão para se referir a alguma coisa do “grande público”. Mas no Brasil, “popular” também se relaciona à cultura popular e folclórica, o que não necessariamente estaria atrelado ao universo da Cultura *Pop* (o termo inglês *folk* é o mais próximo para se definir este tipo de cultura folclórica anglo-saxônica) (SOARES, 2015).

Iain Chambers (1986), estudioso da cultura popular londrina, traz que a implantação das bases do Estado do bem-estar social do pós-guerra na Europa possibilitou que as juventudes das classes trabalhadoras tivessem condições financeiras para participar da cultura de consumo capitalista e construir, a partir disso, seus próprios bens culturais, de acordo com suas identidades. Isso constituiu, de acordo com Chambers, uma “democratização” do gosto, dado que várias subculturas e nichos culturais passaram a ganhar espaço a partir dos anos 60, com dis-

cursos de fortalecimento dessas identidades e desses nichos desprivilegiados: o surgimento do *punk* londrino e do movimento *hippie* norte-americano são exemplos destes nichos culturais juvenis que possuíam um discurso contra o estabelecido socialmente e buscavam uma autenticidade na sua identidade enquanto cultura e movimento.

O fato é que esses movimentos juvenis se estabeleceram dentro das bases da chamada indústria cultural: estrutura que se caracteriza por trazer à cultura os ditames da produção industrial, ou seja, transformação de bens em produtos, produção em larga escala e submissão ao mercado econômico. É dentro desse jogo entre situações distintas que se estabelece o *pop*: as transações entre os movimentos das juventudes desprivilegiadas europeias com os ditames do capitalismo na indústria cultural ou de entretenimento. E são nessas transações que surge a questão principal deste artigo: o quanto de insurgência se pode encontrar numa obra que em si também é um objeto de consumo, levando em conta que o *status quo* de nossa sociedade é o consumismo? Teixeira Coelho (2012) afirma que, à medida que a cultura se transformou num produto consumível e permutável ao dinheiro, as primeiras análises sobre a indústria cultural, feitas de acordo com os valores dos pensadores da Escola de Frankfurt foram extremamente críticas e combativas ao fenômeno, pois a indústria cultural, no olhar desses pensadores, fragilizava os modos culturais eruditos no processo de oferecer “um entretenimento facilmente digerível, um modo de cultura para as massas” (COELHO, 2012, p. 237).

Não há como falar sobre cultura *pop* sem se debruçar sobre as fortes críticas feitas pelos pensadores de Frankfurt. Em seu ensaio “*Perennial fashion – Jazz*”, Adorno (1967, p. 128) intitula o jazz como “música estática”, feita para “se adaptar ao ouvido do ouvinte, não importa se altamente treinado ou indiferenciado”. É interessante observar com distanciamento histórico a visão de Adorno sobre o jazz (que o autor designa como “extremamente limitado” e “totalmente empobrecido”), ritmo que hoje possui status de gênero musical de grande relevância artística. E deve-se considerar o fato de que a crítica feita à indústria cultural no período do modernismo não pode estar separada das pressões da época: o mundo havia conhecido regimes políticos totalitários como os de Hitler e Stalin, que impunham um controle absoluto de toda a cultura. Esse pensamento crítico de Adorno à cultura de massa estava atrelado a uma defesa de bens culturais canônicos, ameaçados por esses regimes ditatoriais. A atualização dessas críticas coloca, com certa razão e guardadas as devidas proporções, o capitalismo como este novo poder massificador da cultura, ao priorizar certas manifestações culturais e transformá-las em produto rentável, em detrimento a outras.

É evidente que o “sucesso” da vanguarda *pop*, fortemente apoiado pela publicidade, não só a tornou lucrativa como a absorveu numa indústria cultural muito mais desenvolvida do que aquela com a qual a vanguarda histórica europeia jamais tivera de se confrontar. Apesar dessa cooptação, decorrente de sua transformação em mercadoria, a vanguarda *pop* conservou, porém, uma certa agudeza com sua aproximação com a cultura de contestação dos anos 60. (HUYSEN, 1991, p. 42)

No parágrafo acima, o crítico alemão Andreas Huyssen traz novas luzes para o imbróglio “valor contestatório do *pop* x assimilação do *pop* pela indústria cultural”. O caráter contestatório do *pop* está em suas origens (juventude proletariada europeia dos anos 50) e na sua filiação (as vanguardas europeias). Pode-se inclusive encontrar esta contestação ao *status quo* em obras de artistas *pops* dos mais comerciais como Katy Perry, por exemplo ³. A questão a ser formulada seria a de perceber, dentro da sociedade capitalista, o quanto de insurgência pode existir numa obra feita para o consumo.

³ Diário de Pernambuco. *Katy Perry critica Donald Trump no clipe de Chained to the Rhythm*. Fevereiro de 2017.

Existe um limite para se medir a “descharacterização” que um discurso contestador sofre ao passar por uma transformação em bem de consumo? Andy Warhol, por exemplo, construiu sua obra a partir dessa fricção: seus quadros de latas de sopa ou astros norte-americanos transmitem a inexpressividade presente nos objetos de consumo e, num jogo interessante, a inexpressividade da própria obra e arte. Nas palavras de Fabbrini, “o mistério nas obras de Warhol está na própria ausência de mistério” (FABBRINI, op. cit., p. 248).

De volta a Huyssen, o autor traz provocações pertinentes a este emaranhado conceitual ao afirmar que, após a euforia “populista” e acrítica com a cultura de massa nos anos 60, surgiram novas obras, vindas de grupos minoritários da sociedade (negros, mulheres, LGBTTs) que trouxeram novos rumos ao diálogo entre a grande arte e a cultura de massa. Esses teóricos e artistas dos anos 70 se colocavam contra a ideia modernista de divisão qualitativa da cultura, pois “essa rígida segregação não faz muito sentido dentro de uma dada cultura minoritária que tenha sempre existido à sombra de uma alta cultura dominante”. (HUYSSSEN, op. cit. p, 48)

Se o pastiche, segundo Jameson, vem de uma ideia de “fim do sujeito” na contemporaneidade, do desgaste das camadas ideológicas dentro da obra, talvez o movimento de autoafirmação das culturas minoritárias nascidas nos anos 60 possa ser um lugar de resistência dentro da tela total esmagadora de sujeitos, ao empoderar ideologias e identidades até então subjogadas. Uma espécie de sobrevivência, como citado por Didi-Huberman: algo que não promete uma ressurreição ou uma “nova grande luz”, mas sim que nenhuma destruição é absoluta e que não há a necessidade da “revelação final” que trará a nossa liberdade.

A escolha pelos artistas *pop* brasileiros Liniker, MC Linn da Quebrada e Rico Dalasam se dá por serem artistas da periferia da cidade de São Paulo, que costumam se apresentar visualmente, em shows e vídeos, numa “performatividade” de gêneros, muitas vezes se identificando como seres não-binários (não se utilizam ou reconhecem unicamente para si signos de masculinidade ou de feminilidade).

Liniker, vocalista da banda *soul* “Liniker e os Caramellows”, porta um vestuário afro-feminino ao mesmo tempo em que apresenta um ostentoso bigode no clipe de *Zero*. “Neste momento de tanta opressão, me colocar assim, com essa força, é muito importante. As pessoas precisam saber que eu sou negro, pobre e gay e posso ter uma potência também. Sou um artista que se expressa assim”⁴.

Rico Dalasam é um cantor, *rapper* e compositor paulista. Assumidamente gay dentro do *hip-hop*, meio conhecido por possuir uma masculinidade agressiva no visual e nas atitudes dos seus artistas, Rico subverte a imagem de cantor de rap ao trazer uma vasta cabeleira loira no clipe de “Riquíssima”.

Linn da Quebrada é uma cantora paulistana de funk, que se apresenta com outros artistas não-binários no clipe de “Bixa preta” e lançou em 2017 o álbum “Pajubá”. Ela se define como “bicha, trans, preta e periférica. Nem ator, nem atriz, atroz. Performer e terrorista de gênero”⁵

Há duas diferenças fundamentais entre esses artistas citados e outros artistas da música que já performaram num diálogo entre os gêneros (David Bowie, Ney Matogrosso, Cássia Eller): a primeira é que os aspectos transgêneros de Liniker e MC Linn não se restringem apenas ao palco, mas se amplia na vida cotidiana destes. Eles performam o não-binarismo em seus cotidianos. O segundo aspecto se dá no fato de que são artistas negros e periféricos. A resistência contida em suas imagens se dá para além das definições de gênero, para aspectos juvenis, sociais (reconhecendo-se assim suas raízes com o *pop*) e raciais da sociedade brasileira.

⁴ Entrevista ao site El País., novembro de 2015.

⁵ Entrevista para o portal G1, setembro de 2016

A questão anterior, o grau de insurgência contido numa obra feita para consumo, surge quando esses músicos *pop* começam a ganhar espaço na mídia, se apresentam em programas de grandes emissoras e realizam parcerias com outros artistas mais adaptados ao *mainstream*. O quanto o posicionamento político de suas performances se esvazia quando suas imagens se reproduzem em larga quantidade pelos meios midiáticos? Qual o risco dessa imagem enigma, recuada do conservadorismo crescente da nossa sociedade, misteriosa ao atribuir poder a uma classe e etnia relegadas diariamente, se transformar num pastiche de exotismos hedônicos e extravagantes ao se apresentar solitária em meio a tanto frenesi estético e vazio da sociedade de espetáculo? O exótico se configura num grande mercado, em que consumidores podem procurar, em momentos pontuais de “experimentação” dentro de seu lazer, especiarias que fogem do produto já consolidado do mercado: o homem anglo-saxão, cristão, cisgênero, heterossexual e branco.

É preciso retomar a proposta de resistência como metaforizada por Didi-Huberman: “para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores” (DIDI-HUBERMAN, op. cit. p, 55). As lutas políticas e sociais LGBTQs surgidas nos anos 70 estavam dentro da sociedade estadunidense. Isso fez com que essas lutas possuíssem alta influência da estetização capitalista, da transformação dos signos de uma cultura de resistência em produtos de venda. Contudo, não foram completamente assimiladas e rotas de fuga nascem em meio à comercialização da causa LGBTQ (os estudos atuais sobre cultura *queer* e identidade de gênero são exemplo dessas fugas). A causa é política antes de ser mercadológica. Enquanto enigma, um representante LGBTQ dialoga com inúmeros sujeitos que o reconhecem como representante de um grupo identitário, não necessariamente como um grupo de consumidores. A decantação dessas posições é um processo complicado, pois no momento atual a separação total talvez seja impossível. Porém, “é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite”: vagalumes só podem ser reconhecidos na escuridão. Há de se exaltar os lampejos de resistência, pois como cita Fabbrini, pior seria deixar-se ofuscar pela suposição “da vitória da máquina de visão”. O enigma na imagem de artistas como Liniker e Linn se manterá aceso enquanto eles iluminarem futuras “filiações”, independente da exposição incandescente da tela total.

Referências:

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Editora Relógio D'Água, Lisboa, 1981.
- CHAMBERS, Iain. *Popular Culture – The Metropolitan Experience*. Londres: Routledge, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. *Viso: Cadernos de estética aplicada*. No.19 São Paulo, 2016.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro. Rocco: 1991.
- KENEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Don Quixote, 1994.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. São Paulo: Novos Estudos, CE-BRAP, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In: *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

SÁ, S.P.; CARNEIRO, R.; FERRARAZ, R. (Org.) *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA/Compós. 2015.

Documentos eletrônicos

DE TESTEMUNHA de Jeová a voz do funk LGBT, MC Linn da Quebrada se diz 'terrorista de gênero'. *G1*. Setembro de 2016. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/09/de-testemunha-de-jeova-voz-do-funk-lgbt-mc-linn-da-quebrada-se-diz-terrorista-de-genero.html>> Acesso em: 18 dez. 2017.

KATY Perry critica Donald Trump no clipe de Chained to the Rhythm. *Diário de Pernambuco*. Fevereiro de 2017. Disponível em:

<http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/02/21/internas_viver,690395/katy-perry-critica-donald-trump-no-clipe-de-chained-to-the-rhythm.shtml> Acesso em: 18 dez .2017.

LINIKER: “Sou negro, pobre e gay e tenho potência também”. *El País*. Novembro de 2015.

Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706_038108.html> Acesso em: 18 dez. 2017.

O Reino das aparências: a emancipação feminina nas propagandas da década de 1920

The kingdom of aparency: the feminine representations in the illustrated adverts in the decade of 1920

Paola Sarlo Pezzin¹

Resumo: O corpo, tomado de forma objetiva e subjetiva, constitui lugar de construção e expressão das subjetividades. Nessa perspectiva, esse artigo propõe analisar a produção de sentido nas formas de representação do corpo feminino nas revistas ilustradas, tratando o universo de discurso midiático como lócus de interação social. Para isso, fundamenta-se na conexão entre a teoria das representações sociais de Serge Moscovici e o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, tomando como objeto os anúncios publicitários veiculados na *Fon-Fon!*, no limiar da efervescente modernidade carioca, no período compreendido entre 1920 e 1930.

Palavras-chave: corpo feminino; construção; mídia impressa.

Abstract: *The body, taken objectively and subjectively, constitutes a place of construction and expression of subjectivities. In this perspective, this article proposes to analyze the production of meaning in the forms of representation of the female body in the illustrated magazines, treating the universe of media discourse as a locus of social interaction. For this, it is based on the connection between the theory of social representations of Serge Moscovici and the concept of habitus of Pierre Bourdieu, taking as the advertisements of the main entertainment magazine of the time - Fon-Fon ! published on the threshold of Rio's effervescent modernity, in the period between 1920 and 1930.*

Keywords: *female body, construction, media.*

¹ Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte (PPGA-UFES). MBA em Marketing (FGV), Bacharel em Gravura pela Escola de Belas Artes (EBA- UFRJ) e Pós-graduanda na Associação Brasileira de Psicanálise (ABPC).

A figura do olhar em relação à construção do feminino tem sido explorada desde sempre no mundo das artes, da literatura ou na tradição popular. Não é diferente com a propaganda. A presença feminina utilizada desde os primórdios da mídia impressa até os dias atuais tende a gerar o efeito de sentido de que a sexualidade constitui a principal via de construção da identidade e do ser feminino. A mulher brasileira, conhecida internacionalmente pela sua beleza e sensualidade apontam para a consolidação de um estereótipo construído pelo mercado ao longo de todo o século XX.

Para identificarmos suas origens entre os padrões franceses e (posteriormente) americanos de beleza, deveremos beber nas fontes das revistas ilustradas que circularam na efervescente modernidade carioca. As propagandas veiculadas na revista *Fon-Fon!*², durante a década de 1920, oferecem saborosos registros históricos do início dessa construção, através de suas novas abordagens do que era “ser mulher” atualizadas semanalmente. Ser amada, desejada e receber a atenção do olhar masculino transformou-se, no decorrer desta década, em ser moderna, ativa e feminina ao mesmo tempo.

Dessa forma, essa revista de grande tiragem cumpre o papel não apenas de lugar de busca, mas também de revisão dos modos do sujeito se definir no espaço social, apresentando um conjunto de figuras mediante as quais o sujeito pode atualizar ou reatualizar suas percepções ou mesmo sua vivência de feminilidade, graças ao seu crescente poder de consumo. Seus anúncios ilustrados com primor por importantes artistas da época organizavam uma visão de mundo e oferecem saborosos jogos de linguagem que são interessantes objetos de pesquisa multidisciplinar que podem incluir História, Arte, Antropologia Cultural, Psicologia e Semiótica.

Pensar a propaganda como fonte histórica é compreendê-la como possibilidade de trabalho com linguagens que não estejam somente no campo do verbal ou escrito, mas além dos textos literários da época³. Afinal, as propagandas trazem imagens e enunciados que representam também a possibilidade da leitura da vida social cotidiana. Essas não podem ser confundidas com “panoramas de época” ou “ilustrações”, mas como representações do vivido, configurando-se assim como objetos de memória de nossa cultura. Nesses anúncios podemos confirmar que as representações sociais são formas estratégicas de manejo do macro no nível micro (JODELET, 2002). Neles, os preconceitos são dificilmente dissipados e os estereótipos não são enfraquecidos, pois “não existe nada na representação que não esteja na realidade, exceto a representação em si” (MOSCOVICI, 2006: 44).

O simbolismo sexual é peça chave para compreendermos a construção do corpo feminino como objeto de desejo e, posteriormente, como sujeito desejante. Nelas, a mulher aparece como “mercadoria”, para venda de produtos e também como “consumidora”, ou seja, ao mesmo tempo como o alvo e a isca, o que demonstra ali emergência de um novo sistema de gêneros ambíguo nesta época. Na verdade, configuram alegorias que trazem a nossos olhos os sintomas iniciais de conflitos desenvolvidos ao longo do século XX entre o homem e a mulher⁴. O empoderamento feminino já era o tema da época: ao mergulharmos na análise da fala gestual, o olhar, o *pathos*, a atuação e o discurso dos personagens, veremos as ferramentas

² *Fon-Fon* (1907-1958) tinha seu nome relacionado ao barulho dos automóveis. Teve como um de seus idealizadores Gonzaga Duque e o enfoque dado a ilustração era uma de suas principais características. Um grande exemplo dessa premissa foi a colaboração do pintor Di Cavalcanti em 1914. A revista, inclusive, tornou célebres ilustradores como Nair de Tefé, J. Carlos, Raul Pederneiras e K. Lixto.

³ No Brasil, é preciso considerar que, precedendo o rádio e a televisão, a rede publicitária teve uma significativa influência no processo de integração nacional através do mercado. Ao atuar no imaginário coletivo, difundiram alterações nos hábitos e valores, assim como na vida cultural da população, que modificou ou reforçou códigos sociais. Ou seja, exerceram influência na vida de brasileiras e brasileiros tanto no âmbito público, quanto no privado. Foram formas de materialização do imaginário contemporâneo que permitem repensar a cultura, a linguagem, as instituições como a família ou a religião, os processos políticos como os movimentos sociais e principalmente a relação entre o homem e a mulher

⁴ Entre elas podemos citar o sufrágio, o disquite, a liberação sexual pelo movimento feminista, o divórcio e outras conquistas relacionadas a realização profissional e pessoal, permitidas na atualidade e hoje garantidas pela nossa Constituição.

no processo de idealização da mulher moderna. Neste percurso, o trajeto é iluminado pelos curiosos atributos simbólicos dos produtos, que mantém sua ênfase expressiva no estilo de vida (no ganho pessoal envolvido), em detrimento de suas qualidades estritamente funcionais.

É impressionante vermos como aquilo que anunciavam não eram simples produtos, iam além e buscavam vender beijos e sonhos (projetos de ascensão social, padrões de felicidade e beleza, o ideal da boa vida). Por isso, torna-se compreensível o uso constante de expressões como “seja feliz”, “fique de bem”, “seja bonita”, “seja amada” na conquista desses anseios.

Nesse processo, as mulheres foram constantemente representadas através dos olhos masculinos (dos artistas, empresários e publicitários que produziam estas peças) tornando-se alvo de um discurso normativo que, insistindo no que elas deveriam ser, construiu uma imagem que contribuiu para a naturalização dos estereótipos de “Amélias” (esposa-mãe) e de “Salomé” (mulheres sensuais, independentes). Cumpre lembrarmos que, muitas vezes, o mesmo produto cedia a duas abordagens distintas para maior alcance do público-alvo. E assim o reino das aparências regia o imaginário feminino. Mas o que afinal anunciavam essas peças além de produtos? O que afinal queriam as mulheres?

A demanda era sempre de amor. Deste modo, as estratégias mais adequadas envolviam afetos. O primeiro passo: ser olhada; o segundo, ser beijada. Para tanto, o sorriso e o hálito foram protagonistas em muitas revistas, cujos principais anunciantes foram Kolynos e Odol. Nessas peças, pinçadas na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, podemos constatar a importância de investimento na boca: sorriso, batom, hálito, dentes são protagonistas em todos os exemplares pesquisados e são utilizadas como termômetro de saúde na “equação boca + saúde = beijo”. Ou seja, formosura e saúde estavam intimamente ligadas a atratividade bucal, conforme o enunciado:

Uma dentadura perfeita, alva e sã é uma condição essencial a beleza. Por mais harmoniosos que sejam os contornos de um rosto, perderá seu atrativo se os lábios, ao descerrarem-se num sorriso, mostrar uma dentadura suja e mal cuidada, e gengivas descoradas e doentias. (Anúncio de Kolynos. Revista *Fon-Fon!* Fevereiro de 1925).

A maior atenção nessa “fase oral” do desenvolvimento psicossocial da Mulher Moderna foi permitirem aos anunciantes a utilização do apelo sexual com eficiência como podemos conferir na figura 1.



Figura 1. Fon-Fon, fevereiro de 1922. Marca: Odol. Purificador de hálito. Porque é que ele não me beija? Ele não teria a indelicadeza de dizer-lhe...

O anúncio acima relaciona o bom hálito como requisito para a atração sexual (e até casamento) e, por conseguinte, para a felicidade da mulher. Nota-se que a representação da felicidade feminina está relacionada ao casamento e o casal constitui-se pela presença do homem charmoso e da mulher cândida⁵. Sua fala gestual é passiva e seu olhar denota tristeza e receio – em contraste com o papel ativo do homem, que lança uma investida ainda sem perceber o erro da moça. A culpa recai sobre a moça, que devia saber que não basta ser bela, e sim “aprazível”.

A culpa, o beijo. Percebe-se já neste primeiro exemplo que a representação publicitária demonstra, de forma alegórica, a existência de um circuito de relações sociais regido pela mercadoria, onde o “dever-ser” está muito próximo do “dever-usar”. Por esta perspectiva, pode-se dizer que as propagandas são signos que regem as relações humanas no mundo capitalista, pois influenciam profundamente a constituição subjetiva da mulher vaidosa.

A busca pela modernidade feminina envolveu quebra de paradigmas, revisão de conceitos, de comportamento e foi conflituosa. Pois, ainda que a sociedade realimentasse a desigualdade entre homens e mulheres, excluindo-as de possibilidade de novas carreiras e profissões, as propagandas o faziam através do consumo. Os anúncios reforçavam a ideia de uma nova mulher – agora dedicada também ao consumo – e se vendia o sonho de “mudanças”. Portanto, a mulher moderna, criada pelas revistas, é paradoxal, muda para ser, em certo sentido, a mesma de antes. Agora, porém, consciente de que algumas transformações chegariam revestidas com uma nova faceta de “independência”, moldada pela aquisição de novos hábitos de consumo. Nesse sentido, os anúncios ilustrados foram ferramentas eficientes para modelagem

⁵ Importante ressaltar que, em vários anúncios de líquidos purificadores, como Colgate e Kolynos, a apresentação da mulher de mau hálito era sempre a “solteirona”.

das atitudes femininas acerca do casamento, do comportamento sexual e, principalmente, no ideal de beleza feminina.

O mesmo produto, Odol, permite uma outra oportunidade a mulher. Numa outra abordagem, com apelo sexual mais explícito, Odol promete o sucesso graças a autoconfiança adquirida. A sua imagem e discurso mudam a atuação da personagem para trata-la como sujeito desejante, não mais como objeto de desejo masculino, como podemos ver na figura 2.



Figura 2. Revista *Fon-Fon!* Janeiro de 1929. Dentes como “fios de pérolas” sugere a dentadura como joias femininas preciosas. A fala gestual da personagem e o fundo para destacar sua silhueta são sinais de uma sensualidade livre de culpas.

Nessa composição verifica-se a construção temática em torno do amor ou “prazer sexual”, na reiteração do uso de uma modelo que lembra a *Vênus de Botticelli*, ainda que livre da passividade ou mesmo do silenciamento, historicamente ligados ao feminino. Nesse arranjo discursivo, a ausência de iluminação do plano de fundo deixa ver o contorno e o volume dos seios da modelo, assim como as curvas da cintura, que, num percurso visual descendente, dirigem o olhar do leitor para os quadris, parcialmente decorados por uma flor, e em seguida deslizam para a visualização das pernas e pontas dos saltos finos, num contraposto sensual. Trata-se da edificação de uma idealização estética, atrelada a uma ética, mais precisamente, a um querer e dever-ser atribuídos aos modos de expressão do feminino.

As representações trabalham os diversos fios que tecem a organização social, a urdidura das culturas, os andaimes do simbólico, para acolher na rede pré-existente de significados o objeto ou a atitude que se apresenta. Permitem avaliar o ser-percebido que o grupo produtor de bens simbólicos (os homens) construiu e propôs para si mesmo e para o sexo feminino. Para Chartier, as representações fazem parte da própria realidade social, afinal “uma classe é defi-

nida tanto por seu ser-percebido quanto por seu consumo e sua posição nas relações de produção” (CHARTIER, 1990).

Em anúncios de cigarros tudo fica mais evidente. Nota-se que a mulher assume mais ativamente essa postura, evidenciada nas estratégias de sedução de uma mulher ousada, moderna, ativa – sob o estereótipo de Salomé (OLIVEIRA, 2006). Sabe-se que, naquela década, a indústria do tabaco alcançou uma enormidade de usuários justamente com mensagens estimulantes, sempre associadas diretamente ao prazer, esbanjavam sensualidade, de modo que o dever-ser transforma-se num dever-gozar (figura 3). Para as mulheres da época, a ideia se construiu na noção de que fumar era um sinal de “modernidade”, de “liberalização feminina” e também de gozo.

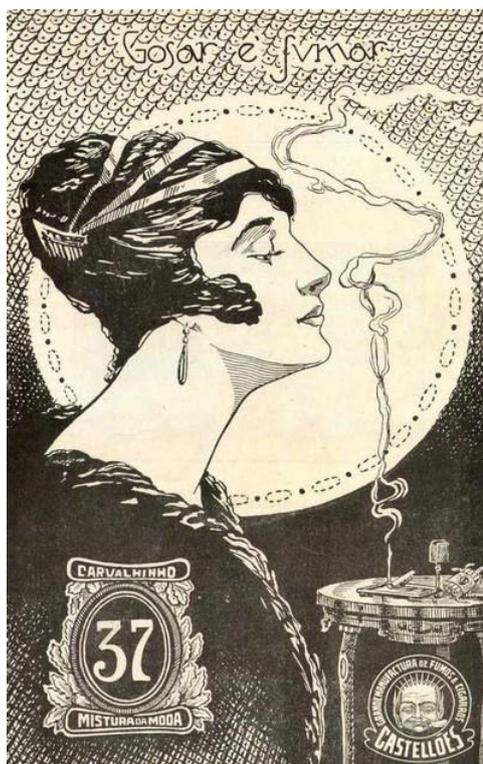


Figura 2. Fon-Fon! Setembro de 1927. Marca: Carvalhinho. O cigarro como exemplo de “gozar a vida” e estar “na moda”. Durante décadas o cigarro foi concebido inclusive como terapia para aliviar as tensões do dia a dia.

Nota-se, logo á primeira vista, que as personagens criadas pela indústria do cinema de Hollywood rompiam com o estereótipo da feminilidade maternal, pura, sempre à espera de seu príncipe protetor. Eram protagonistas de suas vidas. Ao acender seus cigarros, estas “Salomé” declaravam estar prontas para tomar a iniciativa: dar o primeiro beijo e convidar, abertamente, os homens aos prazeres do amor. Foi assim que, associado à mulher, as propagandas de cigarro representaram a quebra de valores e costumes morais em nome do prazer (RODRIGUEZ,2008).

Neste âmbito devemos pontuar que, no espaço social mais amplo, o mercado de bens simbólicos não impôs apenas a concepção hegemônica masculina de “mulher normal”. Apesar dos esforços dos defensores da monogamia, eugenistas e higienistas que sustentavam que o di-

vórcio era capaz de suscitar “degeneração nervosa e mental”⁶, o mercado falou mais alto. Houve a necessidade de ajuste nas comunicações para atender a esse paradoxo, o que a figura abaixo ilustra de forma pragmática.



Figura 4. Revista *Fon-Fon!*, número 07, fevereiro de 1928. Sexuol era um elixir que prometia a felicidade do amor. Era indicado para elevar a virilidade feminina e para casos de esgotamento nervoso. A propaganda da época amarrava as mulheres à biologia. Isto é, todos seus problemas tinham origem fisiológica, vinham do útero, havendo uma relação entre seu comportamento social e seu aparelho reprodutor (histeria). Elas deveriam ainda ser honestas, honradas e era sua responsabilidade a formação da nação (em associação com uma gestação).

Segundo o pensamento da época, o resguardo de sua energia para as funções reprodutoras evitaria disfunções biológicas e psicológicas, bem como futuras alterações na evolução da espécie humana. A anatomia era o testemunho da honra, e assim a imagem feminina participava de uma ideologia biopolítica de construção da nação (SALVETTI, 2014). E se a mulher na sociedade deve se restringir às funções maternas e domésticas, os anúncios ainda ensinavam como: há registros de campanhas para instruí-las a cuidar da casa, da família e da saúde em longos textos didáticos e que os trabalhos direcionados a elas se relacionavam à essa função⁷.

E foi assim que, acompanhando a dinâmica dos novos tempos modernos, os enunciados foram adequando-se aos novos moldes de beleza – que antes vinham da França – ao ideal de beleza norte americano. Foi graças ao “movimento decodificador de cultura”⁸ - executado

⁶ Os psiquiatras catalogavam as mulheres como “alienadas” quando apresentavam comportamentos atípicos para as normas morais da sociedade da época.

⁷ Ver MACENA, Fabiana Francisca. *Sobre a complexa “arte de prender maridos: a construção da verdadeira mulher nas páginas da revista nas páginas da revista Fon-Fon*. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/7648>>. Acesso em: 20/04/2016.

⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. *As modernas sensibilidades brasileiras*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2006. Disponível em: <URL: <http://nuevomundo.revues.org/index1500.html>>.

com êxito pelas revistas semanais – que o novo ideal da mulher brasileira foi lançado no imaginário feminino, e é ali que a propaganda, como arte direcionada à ação, mostra toda a sua relevância social.

É neste ponto que o foco deste artigo se ajusta ao máximo: na crença de que essas representações assumiram uma função dupla de objetos estruturados e estruturantes de um novo modo de ver a vida e as relações entre os sexos. Elas são fontes de memória dos princípios de prazer e dos princípios de realidade que passaram a definir a subjetividade feminina: ora como objeto de desejo masculino, ora como sujeito desejante, pelo seu poder de influência no consumo. Mas, quais seriam, afinal, as características da mulher ideal desta época?

Para compreender suas representações é necessário conhecer também as preocupações que cercaram a geração de intelectuais que atravessou as duas primeiras décadas do século XX e os princípios cientificistas que influenciavam os grupos dirigentes.

Este aspecto torna nossa pesquisa ainda mais relevante, pois aponta que, no período estudado, aqueles que faziam propaganda eram, em sua maioria, intelectuais escritores, poetas, literatos e artistas envolvidos na construção da imagem nacional⁹. Eles propagavam o discurso de um grupo dirigente sobre a cidade e sujeitos desejados. Influenciados pela corrente positivista, tais intelectuais depositavam sobre a mulher a responsabilidade de fazer uma nação crescer. Mas, essa questão não deve ser aprofundada aqui. Na verdade, faz-se necessário retomarmos o conceito de economia de trocas simbólicas, elaborado por Pierre Bourdieu, para reforçar nossa percepção de que esse mercado publicitário (simbólico) possui um campo próprio, o qual, assim com o campo religioso, fornece a transmutação simbólica do “ser” em “dever-ser” (BOURDIEU, 2003). Ao afirmar que natureza e a forma das interações simbólicas dependem do sistema de interesses e da autoridade do grupo, Bourdieu reforça que a tese de que a representação da propaganda impressa pode atuar como fator determinante das diferenças, pois ele reforça que a economia dos bens simbólicos permite à dominação masculina nela perpetuar-se.

Essas teorias de Bourdieu se encontram com o pensamento de Moscovici, que se ocupou na compreensão do poder das ideias de senso comum, ou seja, de como as ideias se tornam práticas. Seu livro “Representações sociais: investigação em psicologia social” (2003) é decisivo para a compreensão da incorporação das novidades, da mudança do senso comum e, consequentemente, da construção do pensamento social. Ele nos ajuda a concluir como “o reino das aparências” que rege o imaginário feminino transforma-se em ação social, na medida em que elas investiam no consumo para conquistar seu espaço na teia das relações sociais da sociedade urbana. Pois tudo, desde a gênese do *habitus* feminino nas condições reais de sua realização, concorre para fazer a experiência feminina do corpo, como exposta à objetivação do olhar masculino. Neste caminho, ademais nos primarmos por uma análise mais profunda dos significados das peças, não podemos desviar de Lacan, para quem: “O ponto ideal do eu é o de onde o sujeito se verá como visto pelo Outro- o que lhe permitirá suportar-se numa situação dual satisfatória do ponto de vista do amor.” (LACAN, 1998).

Sua afirmação assinala a convergência deste artigo com uma abordagem da busca feminina como colocada em algum lugar do Outro, nesse caso, do Homem, na forma que a agrada ser vista, ser desejada, ser amada, enfim, um ser produzido pelo e para o outro assim como nos dias de hoje.

Operada pelo olhar e pelo discurso do Outro, excluídas dos jogos de poder, seus corpos são ao mesmo tempo lugares de investimento e princípios de sua eficácia: sua héxis corporal ex-

⁹ Entre eles Olavo Bilac, Menotti Del Picchia e Monteiro Lobato. Estes intelectuais viam na alfabetização o meio para o país se desenvolver, mostravam descontentamento com a república e criavam grupos dirigentes autônomos e ligas para discutir política.

pressava a correspondência física-moral e oferecia uma única chance de alcance de poder, ainda que efêmero e imaginário.

Referências

- ARRUDA, Ângela. **Teoria das representações sociais e teorias de gênero**. Cadernos de Pesquisa, n. 117, novembro/ 2002.
- BOURDIEU P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Brasil Berthand; 2003.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva; 2003.
- _____. **A distinção- Crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp.2007
- CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- JODELET, D. **Representações sociais: um domínio em expansão**. In: JODELET, Denise (org.). *As Representações sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.
- LACAN, Jacques. O Seminário, livro 11: **Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise** (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LAURETIS, Teresa de. In: HOLANDA, Heloísa B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. **A tecnologia de gênero**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MACENA, Fabiana Francisca **Sobre a complexa “arte de prender maridos: a construção da verdadeira mulher nas páginas da revista nas páginas da revista Fon-Fon (1907-1914)”**. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/7648>>. Acesso em: 20/04/2016.
- MOREIRA, Maria de Fátima Salum. **Homem e mulher na década de 30: tensões sociais e vida cotidiana**. Revista de Ciências Humanas Florianópolis v. 15. n.21. Florianópolis: 1997.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigação em psicologia social**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- OLIVEIRA, Cláudia. **De Pérfidas Salomé**s. Disponível em: <<http://www.revistazcultural.pacc.ufrj.br/541-2/>> Acesso em: 14/12/2016.
- PETRY, H. e SILVA, Roberta. **Os arquétipos nas propagandas de revistas femininas**. Disponível: <http://www.nomads.usp.br/documentos/textos/modos_vida/07_arquetipos_rev_fem.pdf>. Acesso em 20/03/2017.
- PORTO, Fernando. **Propagandas de remédio na imprensa ilustrada e a imagem da enfermeira brasileira (1920-1925)**. São Paulo: Revista da Escola de Enfermagem da USP, vol.44, número 3. setembro de 2010.
- RANCIÉRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RODRIGUEZ, Miguel Angel Schmitt. **Cinema clássico americano e produção de subjetividades: o cigarro em cena**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- SALVETTI, Xenia Miranda. **Imprensa e publicidade na São Paulo dos anos 20: cotidiano das mulheres pobres**. Tese de doutorado apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, 2014.

SANTOS, C.C. **História e propaganda: análise de corpos femininos em imagens publicitárias** na década de 20. Rev. Eletrônica de História. Disponível em: <www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=75>. Acesso em: 14/06/2016.

MOREIRA, Maria de Fátima Salum. **Homem e mulher na década de 30: tensões sociais e vida cotidiana**. Revista de Ciências Humanas Florianópolis v. 15 n.21 p.23-35 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **As modernas sensibilidades brasileiras**. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2006. Disponível em: <URL: <http://nuevomundo.revues.org/index1500.html>>. Acesso em junho de 2017.

Rupturas, Limites e Tensões da Arte Efêmera no Brasil e na Argentina

Ruptures, Limits and Tensions of Ephemeral Art in Brazil and Argentina

Patrícia Teles Sobreira de Souza¹

Resumo: O artigo busca identificar e analisar produções artísticas brasileiras e argentinas de caráter efêmero, desde a década de sessenta até os anos oitenta. Entende-se como 'obra efêmera' produções transitórias e temporárias, tais como performances, *happenings*, instalações e trabalhos artísticos cuja temporalidade depende da resistência material do objeto. Diferente da pintura e da escultura clássica, onde o suporte é perene, e, portanto, perpetua no espaço-tempo. A partir do estudo das imagens propõe-se investigar as rupturas, limites e tensões das obras produzidas durante a ditadura militar no Brasil e na Argentina, e refletir sobre o caráter simbólico dos trabalhos que dialogam com o recente contexto político e social latino-americano.

Palavras-chave: arte efêmera, Brasil, Argentina, ditadura militar, imagem.

Abstract: The article seeks to identify and analyze Brazilian and Argentinean artistic productions of ephemeral character, from the sixties until the eighties. Transitory and temporary productions, such as performances, *happenings*, installations and artistic works, whose temporality depends on the material resistance of the object, are understood as 'ephemeral works'. Unlike painting and classical sculpture, where the medium is perennial, and therefore perpetuates in space-time. From the study of the images, it is proposed to investigate the ruptures, limits and tensions of the art works produced during the military dictatorship in Brazil and Argentina, and to reflect on the symbolic character of the works that dialogue with the recent Latin American political and social context

Keywords: ephemeral art, Brazil, Argentina, military dictatorship, image

¹ Patrícia Teles é uma artista transdisciplinar, doutoranda em Arte (Universidade de Brasília), mestre em Lenguajes Artísticos Combinados (Universidad Nacional de las Artes), especialista em Arte, Cultura e Sociedade no Brasil (Universidade Veiga de Almeida) e bacharel em Artes Cênicas – Direção Teatral (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

O período entre as décadas de 1960 e 1980 foi atravessado por transformações de pensamento, questionamentos e rupturas. Não somente no campo artístico, mas igualmente na esfera social, marcado, entre outros fatores, pelo pensamento pós-estruturalista, o movimento feminista, a emergência da cultura hippie e o fim dos grandes relatos legitimantes. Contudo, neste âmbito de transformações artísticas e manifestações sociais contra as guerras, os muros e o autoritarismo, diversos países latino-americanos viveram um momento particular de repressão militar, cujos levantes eram sufocados pela opressão ditatorial.

Neste contexto, o artigo discorre sobre a produção de obras efêmeras no Brasil e na Argentina durante um período de forte censura, violência e suspensão dos direitos civis. A partir disso, busca refletir sobre o caráter simbólico desses trabalhos no atual contexto social e político – no qual exposições e espetáculos cênicos são censurados e artistas hostilizados. Para este fim, fundamenta-se em conceitos empregados por Didi-Huberman para reflexionar sobre as imagens produzidas em ações efêmeras, que, para além de uma análise iconológica ou semiológica, visa discorrer sobre as significações não visíveis presentes nas imagens.

Subverter, Transcender e Colapsar

Subverter a lógica do mercado de arte e dos espaços museísticos engessados, do objeto de arte único e acabado em prol do processual, do precário e do transitório; transcender o pensamento do artista-gênio kantiano, dotado de talento para a “arte bela”; colapsar as categorizações e denominações artísticas em nome de novos predicados, na qual o corpo é suporte, o lixo é matéria e os espaços não estão restritos ao cubo branco. Todos estes atributos que caracterizam a arte contemporânea da segunda metade do século XX, são constantemente problematizados. Diante da nudez, das questões de gênero, e das múltiplas expressões artísticas, a sociedade questiona o que é arte, e, parece acreditar que é papel do artista evocar o belo. Por sua vez, os artistas adotam o mercado de arte, na qual os meios expressivos, que antes eram revolucionários, hoje são institucionalizados e obedecem a parâmetros pré-estabelecidos pelos museus e galerias (duração, tamanho, forma, etc.).

Neste contexto, surge a pergunta: é possível atribuir as obras efêmeras, produzidas há 30, 40, 50 anos, um “anacronismo simbólico”? Em outras palavras, as obras, apesar de efêmeras, conservam sua potência crítica na contemporaneidade e são passíveis de serem enriquecidas de significado? Para além das renovações estéticas, universais no campo da arte, a censura e a violência do regime militar tornaram a produção artística latino-americana singular. Aracy Amaral, no texto “Aspectos sobre o não-objetualismo no Brasil” (1981), afirma que:

as atuações que singularizam o não-objetualismo na América Latina das demais realizadas desde os anos 60 na Europa e Estados Unidos são as propostas em que emerge, integrada a criatividade, a conotação política em sentido amplo (de forma direta como através da metáfora). Seja no caso de artistas colombianos, como argentinos (de 68 a 73), como alguns brasileiros (década de 60 e 70), dentre os que conhecemos. Seus propositores, ao manifestar essa intencionalidade “política”, se revelam, assim, comprometidos com o aqui/agora, tornando suas propostas diversas daquelas procedentes da informação puramente cosmopolita. (AMARAL, 1981, p.2)

Certamente ações como “Cut Piece” (1965), de Yoko Ono, “Tap and Touch Cinema” (1968), de Valie Export e “Vagina Painting” (1965), de Shigeko Kubota, são performances que manifestam intencionalidade política, que refletem sobre a luta das mulheres em uma sociedade patriarcal. Contudo, os trabalhos estão fundamentados, como apontado por Amaral, em um caráter “cosmopolita”, isto é, o feminismo é um movimento universal e não localizado e, portanto, as artistas, ao trabalharem com esta temática, comunicam e reverberam seu discurso dentro de um âmbito global.

Por outro lado, obras do mesmo período – tais como “El encierro” (1968), da artista rosarina Graciela Carnevale e “Situação T/T 1” (1970), de Artur Barrio – possuem uma poética diretamente relacionada com os golpes civil-militares sofridos por seus respectivos países. Durante o “Ciclo de Arte Experimental de Rosario”, Carnevale trançou os espectadores em uma sala e foi embora (fig.1). Foi preciso quebrar a parede de vidro para que o público saísse do confinamento.

Aquí comienza la obra y esas personas son los actores. No hay posibilidad de escape, por lo tanto el espectador no elige, se ve obligado violentamente a participar. (...) Previne de antemano las reacciones, los riesgos, los peligros que esta obra podía implicar y asumí conscientemente la responsabilidad de lo que esto suponía. Pienso que fue elemento importante en la concepción de la obra consideración de los impulsos naturales reprimidos por un sistema social dirigido a crear entes pasivos, a generar la resistencia a actuar, a negar, en suma, la posibilidad de cambio. (CARNEVALE, 1968, s.p.)



Figura 1 – *El encierro* - Graciela Carnevale, 1968. Fonte: <<http://www.pipaprizo.com/2017/08/law-question-dura-lex-sed-lex-featuring-31-latin-american-artists/graciela-carnevale/>>

Já Artur Barrio provoca o “espectador” de sua obra por outro viés, diferente de Carnevale, sua ação não foi pensada para um espaço artístico, mas sim para as ruas. Durante o evento “Do Corpo à Terra” (1970), Barrio realizou a “Situação T/T 1”, na qual jogou trouxas ensanguentadas – compostas por tecido, cordas, carne, ossos, entre outros materiais – na beira de um riacho no Parque Municipal de Belo Horizonte. As trouxas chamaram a atenção dos transeuntes, da polícia e do corpo de bombeiros (fig.2). Neste trabalho, Barrio articula conceito e

plasticidade, em uma relação onde um não está em detrimento do outro. O objeto é o disparador da “situação” que, para além da trouxa visível e tangível, se perpetua na eficácia do seu poder simbólico.

Barrio situou seus objetos-touças dentro de um parque no Centro da capital mineira, dando foco ao objeto visível e tangível, que atrai o olhar dos transeuntes e evoca o invisível, os milhares de pessoas desaparecidas, mortas e torturadas durante a ditadura. Contudo, a imagem da obra de Barrio não se resume ao objeto-touça. Assim como “*El encierro*”, as fotografias evidenciam posturas corporais, a perplexidade diante de um acontecimento, a suspensão do cotidiano em virtude do inesperado. Imagens memoráveis de ações artísticas que revigoram e reinventam a arte na América do Sul.



Figura 2 – *Situação T/T 1* – Artur Barrio, 1970. Fonte: <<http://homelessmonalisa.com/obra/situacao-tt1-2a-parte/>>

Em 1983, durante a “*III Marcha de la Resistencia*” convocada pelas “*Madres de la Plaza de Mayo*”, os argentinos iniciaram uma prática artística conhecida como “*Siluetazo*”. Esta foi uma ação coletiva de protesto em prol dos 30.000 desaparecidos durante a ditadura militar. A ação consistia em desenhar sobre um papel, em escala natural, a silhueta de um corpo humano. Posteriormente, as “*silhuetas*” eram espalhadas em espaços públicos, tornando simbolicamente presente uma multidão de ausentes (fig.3). Assim como as trouças ensanguentadas, as silhuetas salientam a questão dos desaparecidos, um problema fatídico que se mantém recorrente. Casos como de Amarildo no Brasil, torturado até a morte por policiais militares, e Santiago Maldonado, na Argentina, desaparecido após um confronto com a polícia.

Buntinx lee en la socialización efectiva de los medios de producción artística que implica el Siluetazo “una liquidación radical de la categoría moderna de arte como objeto-de-contemplación-pura, instancia-separada-de-la-vida”. Pero también la recuperación para el arte de una “dimensión mágico-religiosa que la modernidad le habría despojado”, reponiéndole a la imagen su carga aurática y su

valor taumátúrgico y prodigioso. (LONGONI; BRUZZONE, 2008, p.40)

As ações artísticas efêmeras da década de 1960, 1970 e 1980 tornaram-se imagens de luta, imagens registradas por meio da fotografia. Em “Diante da Imagem” (2013), Didi-Huberman (p.26) utiliza o termo “virtual” para definir “a potência soberana do que não acontece visivelmente. O acontecimento da *virtus*, do que está em potência, do que é potência”. Neste sentido, cabe refletir se a multidão de silhuetas “representam” o “encarnam” os desaparecidos, se a potência das imagens opera em uma esfera que transcende os limites do “visível” e do “legível”, do contorno delimitado do corpo.

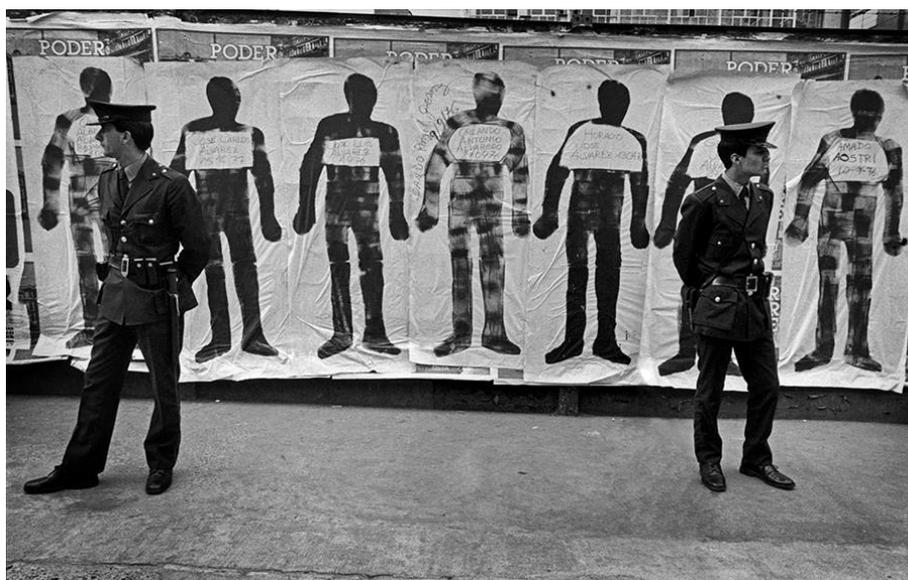


Figura 3 – Siluetazo – Foto de Eduardo Gil, 1983. Fonte: <www.eduardogil.com/siluetazo.html>

Em outubro de 2017, Didi-Huberman realizou, no SESC Pinheiros, em São Paulo, a conferência “Imagens e Sons como Forma de Luta”, em ocasião da exposição “Soulèvements” (Levantes), de curadoria do próprio historiador e filósofo de arte. Durante o colóquio, Didi-Huberman apresenta uma “montagem”² de imagens, na qual analisa os gestos dos braços erguidos de manifestantes em diversos trabalhos, de pintores como Goya, Picasso, Coubert e Delacroix, nos filmes “A Greve” (1925) e “O Encouraçado Poutemkin” (1925), de Sergei Eisenstein, na foto de Rose Zehner, tirada pelo fotógrafo Willy Ronis, e nas obras de artistas como Ana Mendieta e Helena Almeida. O autor conclui que as imagens devem transcender a mera função representativa, “as imagens funcionam psicologicamente e socialmente como operadoras de ressubjetivação”.

Portanto, as imagens produzem memória e operam por meio da sua “eficácia visual” que, para além das obras pictóricas e escultóricas, está presente nos registros (fotográficos e videográficos) das obras efêmeras. Pensar a potência “virtual” das imagens pode ser o caminho

² A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.212)

para ressignificá-las na contemporaneidade. A arte efêmera latino-americana está repleta de imagens icônicas, que evidenciam tanto o passado como o presente, marcado pelas lutas sociais e pelas rupturas com os limites da própria arte.

Um exemplo de reativação das imagens está na obra, “*La familia obrera*” (1968) de Oscar Bony, apresentada na exposição “*Experiencias ‘68*”, no Instituto Di Tella, em Buenos Aires. Tratava-se de uma família – composta por um menino, um homem e uma mulher - exposta sobre um tablado (fig.4) com um cartaz escrito “*Por estar aquí este obrero cobra el doble de lo que recibiría por ocho horas de su trabajo*”.



Figura 4 – *La Familia Obrera* – Oscar Bony, 1968. Fonte: <https://www.clarin.com/ciudades/subversiva-familia-obrera-parise-secreta_buenos_aires_o_B1fKF89wXg.html>

A exposição foi considerada subversiva e censurada pelo governo militar, em repúdio aos censores, os artistas destruíram suas obras como um ato de protesto. Não obstante, a imagem da família trabalhadora permaneceu como potência, como gesto revolucionário. Graças ao registro fotográfico, a obra de Oscar Bonny se consolidou no imaginário artístico, social e político latino-americano. “*La familia obrera*” não “representou” ou “encarnou” uma família, tratava-se de fato de uma família de trabalhadores. Contudo, ao trasladar essa família do seu contexto cotidiano ao universo artístico, o artista ressignificou pai, mãe e filho e rompeu com a lógica da arte figurativa.

O primeiro golpe de estado na Argentina ocorreu em 1966, no qual o General Juan Carlos Onganía foi anunciado como presidente da nação. O governo, visando um corte de gastos, suspendeu subsídios e abriu a economia para o capital internacional. Milhares de funcionários públicos foram exonerados de seus cargos e inúmeras fábricas que pertenciam ao governo foram desmanteladas. O desemprego e a pobreza tornam-se latentes na Argentina. Em síntese, este seria o contexto histórico de “*La Familia Obrera*”, contudo, as imagens agenciam mais do que um passado, elas reverberam no presente, um presente de subtração dos direitos trabalhistas.

Trata-se de uma “imagem-sintoma”, que opera mediante uma “estranha conjunção da diferença e da repetição” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46), que, portanto, encontra filiações nas pinturas “*Sin Pan y sin Trabajo*” (1894), de Ernesto de la Cárcoba, “*Segunda Classe*” (1933), de Tarsila do Amaral, e nos quadros de família de Antonio Berni e Candido Portinari. “Em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros” (ibid.).

Outro trabalho conceitual de grande poder simbólico é “Ensacamento” (1979), do coletivo artístico 3NÓS3. O grupo utilizou sacos de lixo para ensacar cabeças de estátuas em São Paulo (fig.5).

Por definición, los monumentos oficiales raramente posibilitan una forma de participación en su creación y defienden un punto de vista singular, generalmente centrado en los grandes acontecimientos y en la historia de los “vencedores”. Sin embargo, al envolverlos en plástico, 3NÓS3 multiplicó las perspectivas de construcción de relatos más críticos sobre la ciudad y su memoria (...) (LONGONI et al, 2012, p.167)

“Ensacamento” – assim como as trouxas de Artur Barrio, e as silhuetas nas ruas de Buenos Aires – são ações urbanas que des-automatizam o olhar dos transeuntes, provocam uma fissura, um ruído na ordem vigente. 3NÓS3 engendra um gesto iconoclasta, que se apropria da figura dos “vencedores” para discorrer sobre a situação do país.

Com o golpe militar, as vanguardas artísticas adotam a intervenção urbana, os *happenings* e as ações performativas como mecanismos de afirmação contra a ditadura. A arte latino-americana tornou-se meio de protesto e resistência. Dentre as manifestações mais pujantes está “Tucumán Arde” (1968), uma exposição coletiva realizada na CGT (*Confederación General del Trabajo*) de los Argentinos, em Rosário e, posteriormente, na capital portenha. No caso de Buenos Aires, a mostra durou apenas algumas horas em virtude da pressão do estado para o fechamento da mesma.

A província de Tucumán foi uma das mais prejudicadas pelo governo neoliberal de Onganía, responsável pelo desmonte dos engenhos de açúcar, principal fonte de renda dos trabalhadores da região. Em oposição ao mascaramento da situação precária da província – realiza por meio da publicidade do governo, cujo slogan era “Tucumán, el jardín de la República” – um coletivo de artistas de vanguarda organizou uma expedição para produzir registros fotográficos, fílmicos e entrevistas que documentassem a negligência do governo em relação aos tucumenses.



Figura 5 – Ensacamento – 3NÓS3, 1979 Fonte:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1918808-novo-ciclo-de-debates-ilustrissima-fgv-e-mais-seis-indicacoes-para-a-semana.shtml>>

Além das imagens produzidas na expedição, durante a mostra foram expostos cartazes que continham frases, tais como: “*Visite Tucumán jardín de la miseria*” e “*En Tucumán 65.000 desocupados*”. Também foram realizadas ações que buscavam “despertar” o público, entre elas, servir café amargo e apagar a luzes em intervalos de tempo que remetiam, simbolicamente, ao intervalo de tempo em que uma criança morria em Tucumán. A exibição operava em um caráter informativo por meio de imagens documentais.

nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.209)

O discurso informativo de Tucumán Arde era direto, por outro lado, alguns artistas organizaram suas obras por meio de metáforas. Em “O Sermão da Montanha: Fiat Lux” (1973-79), de Cildo Meireles, o artista empilhou no centro de uma sala, dezenas de caixas de papelão que continham um total de 126 mil caixas de fósforo da marca Fiat Lux. As pilhas de caixas formavam um grande cubo que, segundo Amaral (1981, p.13), “significava a forma dominante do ambiente tenso, guardado por seis ‘policiais’ vestidos a caráter, como civis, ‘vigiando’” atentamente os observadores da proposta. Os homens que “protegiam” a estrutura inflamável, mantinham uma das mãos dentro do paletó, um gesto que aludia ao porte de arma de fogo (fig.6).

Nas paredes foram pendurados oito espelhos que continham citações extraídas do “Sermão da Montanha”, passagem bíblica do evangelho segundo São Mateus (Mateus-5, 3-10). O piso foi revestido com uma superfície áspera, uma lixa. “O ruído dos pés dos seguranças sobre as lixas que recobrem o chão lembra o som do fósforo sendo acessado na caixa, de tal modo que sua própria vigilância, longe de tranquilizar, gera ansiedade e medo” (SCOVINO, 2009, p.9).



Figura 6 – O Sermão da Montanha: Fiat Lux – Cildo Meireles, 1979 Fonte: <<http://reptileeditora.com.br/arte-brasileira-na-ditadura-militar.html>>

Dentre as obras efêmeras apontadas neste estudo, “O Sermão da Montanha: Fiat Lux” é a única que articula aspectos corporais, visuais, verbais e sonoros, porém, é por meio do registro visual que se tem dimensão da “virtualidade” do trabalho. Cildo Meireles, rompeu com as categorias artísticas ao apresentar uma “instalação cênica”, que articula ficção e realidade. Os “atores” representavam figuras de poder, contudo, a ameaça de incêndio era um risco presente na obra de Meireles.

Os trabalhos descritos apresentam uma visão resumida da produção efêmera brasileira e argentina. Ao contrário de obras como a dos artistas neoconcretos, são produções cujo sentido se atrela ao território que ocupam, portanto, exibi-las em outros países acarretaria uma perda simbólica. A poéticas das obras, assim como a eficácia das imagens, está vinculada à cultura e à vivência de um povo. Não obstante, o modo como os artistas imbricam “arte como ideia e arte como ação”, potencializa o pensamento ao redor das rupturas, dos limites e das tensões na história da arte, não somente latino-americana, mas universal.

Referências

- AMARAL, Aracy. **Aspectos do não-objetualismo no Brasil**. 1981. Disponível em <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1111221/language/en-US/Default.aspx>> Acesso em: 12.nov.2017
- CARNEVALE, Graciela. **Graciela Carnevale: 7 al 19 de octubre. Rosario, 1968**. Disponível em <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/753392/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em: 12.nov.2017
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **Diante do Tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa do Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG**, vol.2, n.4, p.206-219, 2012.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XV, n.17, p.128-137, 2008.
- LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A Desmaterialização da Arte. In: **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XX, n.25, p.151-165, 2013.
- LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (Org.) **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- LONGONI, Ana et al. **Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.
- SCOVINO, Felipe. Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. **Revista Poiésis**, n.13, p.159-172, 2009.

Ensaio Visual

Estrutura Superficial

Clara Sampaio Cunha¹

O ensaio visual **Estrutura Superficial** faz parte de uma série de investigações no campo da curadoria em arte contemporânea iniciada em 2013, que busca compreender suas ferramentas e procedimentos por meio de experimentações com o desenho, a colagem, a fotografia e o vídeo. A série investiga a constituição de projetos curatoriais e expográficos, seus métodos e normatizações, em representações gráficas de textos, identidade visual, plantas baixas, fichas técnicas e outros.

Na sequência em questão, a ação consiste em recortar manualmente o nome de artistas e, em alguns casos, também de exposições, instituições e locais onde os eventos ocorreram de forma que o foco recaia sobre a estrutura da linguagem: relações de poder e enquadramentos ideológicos explicitados pelo posicionamento de textos e logotipos, a cadência da narrativa e a escolha de adjetivos. Os rasgos deixam vaziar palavras e outros elementos visuais. Fazem inserções sobre a construção do que seria um *idioma da arte* e tem por fim voltar ao sistema expositivo como uma espécie de metalinguagem.

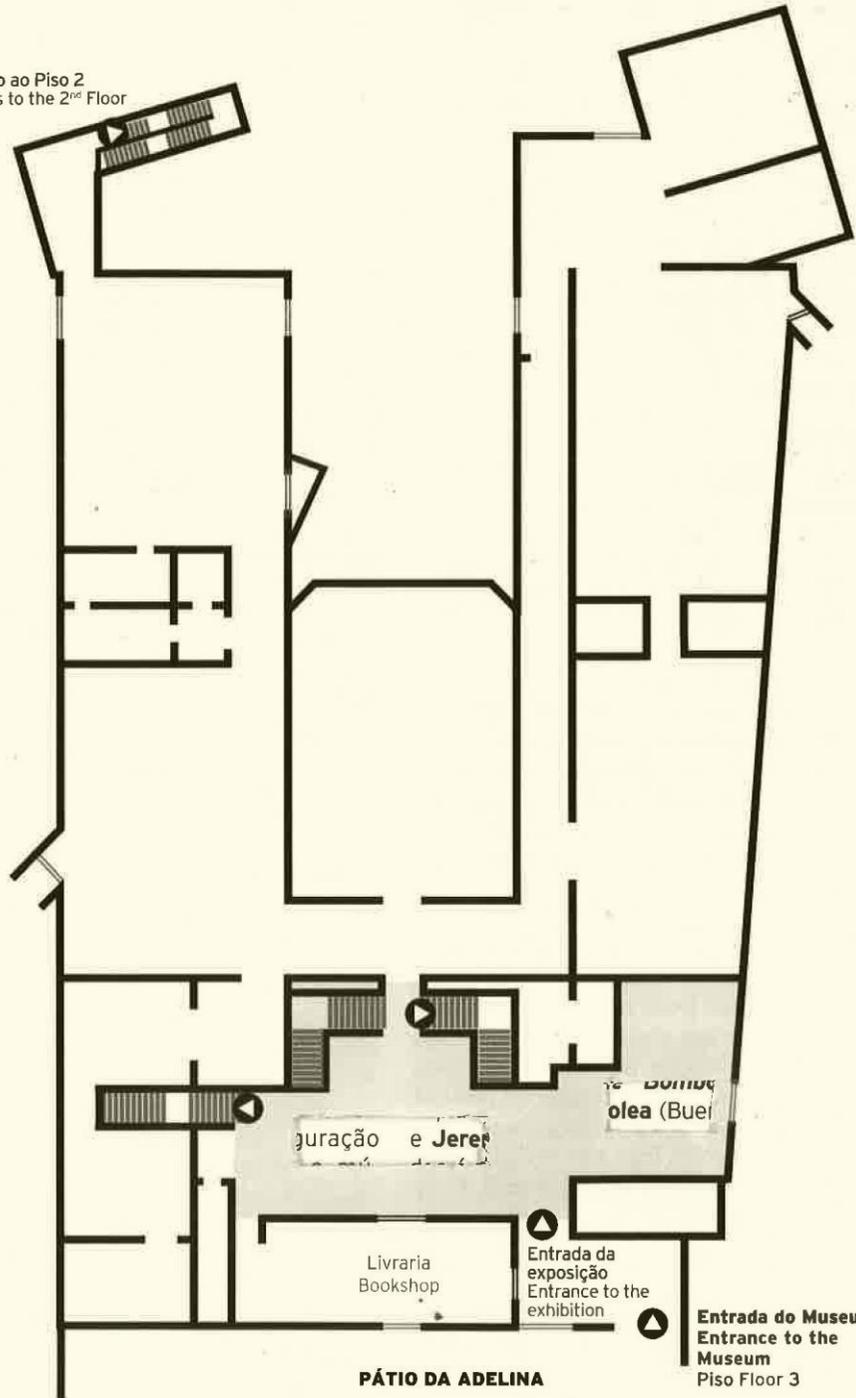
É nítida a importância que o texto curatorial assume hierarquicamente à apresentação dos trabalhos na exposição. Muitas vezes funciona como uma espécie de filtro da visitação, pelo qual os espectadores terão de passar inadvertidamente transformados por seu discurso. Sua inserção em catálogos muitas vezes advém do que é chamado nas exposições de *texto de parede*, fazendo referência à forma como costuma aparecer na entrada do percurso expositivo estruturados em três-quatro parágrafos. Não por acaso, também em impressos costuma vir antes das obras em questão, perdendo o vínculo com seu habitat expositivo. Desprovido de referente visual - a articulação entre os trabalhos que introduz ou mesmo explica - acaba por tornar ainda mais evidente a especificidade do mencionado idioma.

Compreendendo, portanto, a curadoria como linguagem, os trabalhos apresentados a seguir compõem uma série maior que parte da construção de experiências visuais a partir de um arquivo de catálogos e folhetos de exposições de arte. A comparação entre imagens é o que possibilita o desvelamento de um padrão “estilístico”. Na série em questão, foram selecionados eventos realizados no Brasil e em Portugal, em instituições públicas e privadas, entre os anos de 2014 a 2017.

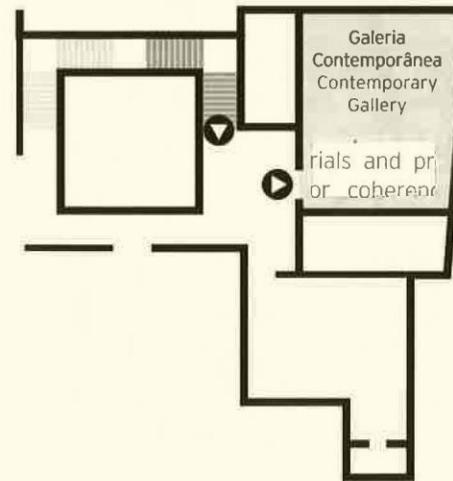
¹ Clara Sampaio é artista visual, curadora e arquiteta. É Doutoranda em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra (2017-), Mestra em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA-UFES, 2016) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (2011) também pela mesma Universidade.

Área de exposição
Exhibition area

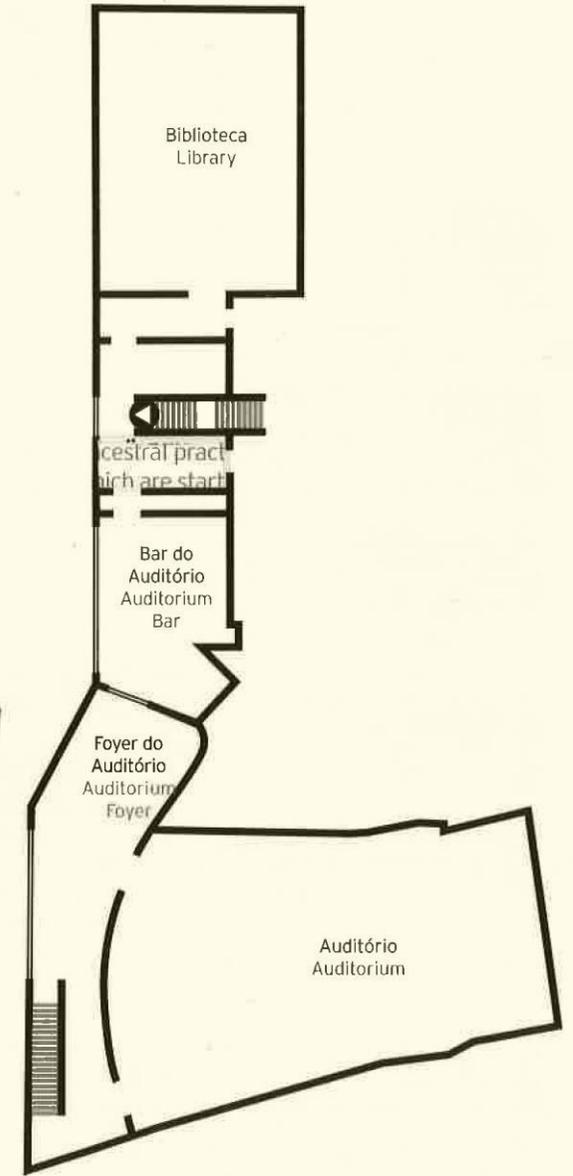
Acesso ao Piso 2
Access to the 2nd Floor



Piso Floor 2



Piso Floor 4



Piso Floor 1

A impossibilidade *Minimal* na obra de

Como olhar as imagens de um artista visual que desenvolve seu percurso poético-formal similarmente ao modo tempestuoso e cegamente impetuoso (*Sturm und drang*) dos primeiros românticos? Como construir um arcabouço teórico, um argumento inteligível para dar conta de um conjunto de imagens realizadas com muita disciplina, porém “a sentimento”? É na tentativa de encontrar uma resposta a esses questionamentos iniciais que vamos deslizar o nosso olhar sobre as imagens expostas e algumas referências pontuais de um escultor inscrito de corpo e alma nos seus exclusivos recortes históricos e nichos culturais-ambientais.

A uma primeira aproximação, as configurações tridimensionais de nos remeteria imediatamente, por correspondência formal e direta, ao que conhecemos como *Arte Minimalista*. Suscitamos, a princípio, aquela vertente artística que primava pelas formas simplificadas. Configurações estas, levadas a uma condição de redutibilidade extrema, que, ao final desse processo, *menos é mais*, somente restando a expressão material e a estrutura mínima da forma. Após esse radical sistema de exclusão, tudo aquilo que não dizia respeito exclusivamente às questões gramaticais das linguagens artísticas era suprimido. O que restava era a essência da imagem em sua expressão mínima, sem qualquer excesso literário. Considerando essa premissa, que inevitavelmente relaciona a *Minimal Art* com alguns aspectos superficiais das imagens tridimensionais de vamos a um segundo movimento de abordagem.

A princípio, apontamos essas possíveis relações analógicas como uma leitura primeira, centrada somente nas similaridades formais que as imagens das esculturas, presentes nessa exposição, permitem construir. No entanto, suspeitamos que essa primeira tentativa de fricção hermenêutica poderia sofrer alguns ajustes relevantes e mudanças de entendimentos, caso desviássemos o nosso olhar para questões que transbordam o âmbito do referido recorte histórico-conceitual que consideramos primeiramente. Tais câmbios de entendimentos, somados à adição de outros elementos significantes, digam-se referentes, trariam, em tese, outras possibilidades interpretativas, agora não mais condizentes à internalidade dos campos gramaticais das linguagens artísticas. Assim, surgiriam novos conteúdos, exclusivos do sujeito e da sua relação com a realidade circundante, fato esse que conspurcaria o evidente propósito de um distanciamento contundente daquilo que seria demasiadamente mundano, como preconizava a lógica implícita nos parâmetros conceituais da *Minimal Art*. Uma vez que os limites teóricos dessa internalidade Minimalista são superados, o que restaria, então, seria algo “já contaminado” pela realidade circundante do objeto-mundo do referido sujeito. Essa nova condição catapultava a obra de para além dos limites da Arte Pós-moderna, inserindo-a imediatamente no âmbito das atitudes recorrentes no contexto artístico contemporâneo. Nesse sentido, uma correspondência restritiva e absoluta com a Arte Minimalista torna-se “impossível”, ou melhor dizendo, incompleta, posto que as mesmas imagens, quando submetidas a outro processo de leitura, nos levariam a um outro entendimento. Essa concepção se fundamentaria em outras relações, com outros objetos indiciais, tais como o Jequi de pesca e a Bateia do garimpo de ouro. As admissões desses novos ícones, exclusivos do modo de recepção de nos convidariam a perceber os desdobramentos plástico-formais entre esses novos referentes, originados do ambiente (*Umwelt*), que emolduram o seu encontro ontológico quando sujeito e mundo interagiram na tenra idade. As esculturas essenciais de seriam, então, interpretações diretas das suas impressões imaginárias, nascidas no contato com esses objetos-imagens que povoam as margens do rio Jucu, no Espírito Santo. Suas esculturas em aço são signos que persistem durando no tempo, conteúdos reincidentes que afetam e constroem sua inclinação poética, dando, assim, um sentido próprio às suas configurações tridimensionais. O que vemos são esculturas impregnadas de outra sensibilidade, vistas aqui e agora, através de um pano de fundo conceitual que atravessa diagonalmente as especificidades do próprio sujeito, abrindo, dessa forma, novos campos de entendimento.

Vale lembrar que esse desvio interpretativo sobre o mesmo conjunto de imagens emerge de parâmetros conceituais que entendem o sujeito artista visual como um ser poroso, elemento cujo particularismo do seu imaginário pode sofrer impressões duradouras oriundas do seu ambiente entorno (*Umwelt*). Esse mesmo sujeito poderia ser visto como um Design dessa cúpula natural e cultural que o engolfa e que, em última instância, exprime seu conhecimento tácito por meio de suas imagens artísticas. No caso de podemos dizer que suas esculturas sobrevivem a esses comentários, pois acreditamos que um simples olhar sobre suas imagens seria capaz de levar-nos a uma outra possibilidade de leitura que se situa mais além do, já conhecido, Minimalismo Artístico.

Voltando às considerações iniciais, poderíamos reafirmar: sim, continua sendo um eterno e incorrigível romântico. Porém, em seu rastro processual, o artista vai abandonando vestígios poéticos ao longo do seu caminhar que, ao final, nos permitem uma aproximação com suas substâncias originais.

de 2016.

Reitor da Universidade Federal do Espírito Santo

Vice-Reitoria

Superintendência de Cultura e Comunicação

Secretaria de Cultura

Coordenação de Artes Plásticas

curadoria

Administração

Seção de Acervo e Coleções

Seção de Pesquisa e documentação

Expografia

Montagem

Seção Educativo

Revisão

Design Gráfico

2014

Participou

DESIGN, ARTE, CONCEITO

diáfano exposição individual de as mais recente

"horizonte aparente", Galeria Ybakatu (2013)
"Estado da Arte: 40 anos de
arte contemporânea no Paraná",
Museu Oscar Niemeyer (2010/11)
ARCOmadrid (2014/13/12/11)
e sp-arte (2013/12/08)
ambas com Ybakatu Espaço de Arte

Possui obras nos acervos do

diáfano

**ARGOS PANOPTES, O GIGANTE DE CEM OLHOS—
A ARMADILHA OU A MALDIÇÃO QUE O OLHAR ENCERRA:**

Na presente exposição individual de [redacted] 11&11, dedicada ao universo dos afectos e das relações amorosas, é impossível não refletir sobre uma mais ampla e significativa combinação de direções referenciais.

O registo privado, constante interesse da artista, permanece no conjunto dos 22+2 retratos expostos em círculo, onde todos se observam e observam o espectador, mas, acima de tudo, são observados por quem os realizou.

É sobre esta capacidade de ver que escrevo com emoção, espanto e admiração, sobretudo porque o conhecimento que tenho da artista e do seu trabalho, se tece no seio da intimidade e da partilha de tudo, inclusivamente da arte. Perante a árdua tarefa da escrita e perante demasiadas coisas, que são importantes para mim, ao refletir sobre a [redacted] tornou-se evidente o mito de Argos Panoptes.

Argos, o gigante dos cem olhos, aquele cujo nome significa o que tem luz, o que tudo vê. Apesar de ter sido derrotado pelo som da flauta de Hermes, tornando evidente a onnipotência da música sobre a visão, cria, assim, a armadilha ou a maldição que o olhar encerra. Após a derrota dos cem olhos de Argos, fica a questão: a partir de onde e para onde olhar? Olhar o quê e como? De que forma preencher o espaço?

A herança da derrota de Argos só foi apaziguada com a definitiva inclusão de uma visão íntima/pessoal da realidade. Olhar com os dois olhos a proximidade, o tempo, o som da água e o ar que se traduz nas impressões da pele, desenhar o quente e o frio, o duro e o macio. E formas, cores, volumes, desenhar o indizível o inominável, desenhar o tato, o gosto, o som. Assim se cria o transcendental, não do que nos transcende, mas sim do real, tocado, saboreado, visto, ouvido.

São estas as qualidades das 24 pessoas que me observam. Encerram nelas as suas histórias, as suas roupas, o cheiro das suas casas, as suas cadeiras, são mais que retratos meramente fotográficos.

Quanto à autora, tem em si o poder Panóptico, ver sem ser visto, e o Quarto 22 a qualidade circular que ilude a presença de uma câmara de vigilância operada através de um Ipad pela [redacted]

→ [redacted]

**ELEVEN & ELEVEN
A MEDITATION ON THE INVISIBLE**

Eleven couples, represented by twenty-two portraits. Twenty-two individuals connected by the invisible bond between them — the investment they have made in the creation of their lives together, their unique history and experience.

Relationships are creations. They're not naturally occurring, like gravity. Two people diligently work on creating their invisible world. It can make itself partially visible to us through their gestures, expressions, and shared spaces. But even when we do get a glimpse of their invisible tie it's like seeing the surface anatomy of an extremely complex creature; most of what makes it complex is only implied and remains invisible. That surface anatomy is represented in this series by the use of the chair that the partners are both posed in.

Invisible and powerful. So powerful that when one of these relationships encounters difficult times it will send out a shock wave through their community of family and friends. We begin to realize the powerful role these invisible connections play in all our lives.

The medium, the message. These are digital portraits, painted on an iPad. In many ways Ms. [redacted]'s relationship to her work is as invisible as the bonds between her subjects. Digital art leaves no unique painting or sculpture or film negative. The eyes and hands and thoughtful expressions of these couples only exist as an invisible digital record of the time and skill it took to make it them. The digital record can be made visible in different ways. It can be printed, projected on a building, or carried around on a phone. Each view offers us a different insight into the relationship of the artist to the subject and the technology. The focus of the art is not the physical "thing". But while the digital art may lack the tactile realness of a thing, it is no less real, no less powerful.

These portraits of couples aren't about the visible, the thing, the print. Or even necessarily about the people in the prints. These portraits are about the realness and the power of the invisible.

→ [redacted]

About me. I'm a designer and artist living in Monterey, California. [redacted] and I are friends who have never met. We got to know each other through drawings of daily life: husband and kids, wife and nieces, kitchens and living rooms, Portugal and California. Our relationship is simple and undemanding compared to those of the people in these portraits. But it's no less real.

→ [redacted]

Lançar-se à deriva sempre. Nem tanto pela incapacidade de enraizar-se em algum espaço geográfico ou simbólico definido, mas pela compreensão de que a mutação constante é inexoravelmente uma condição humana. Perder-se infinitas vezes é certamente a forma mais segura de encontrar-se em alguma esquina inesperada desse labirinto.

[redacted] flagra elipses em movimento de cinco artistas. Ao se lançarem no mundo e se exporem ao fortuito, suas identidades culturais locais fragilizam-se. Descortina-se um mundo prenhe de novas possibilidades, encontros inesperados, um jogo de autoanálise que os transforma e finda, após essa jornada subjetiva, a alterar por completo a visão que tinham da origem. Jamais, afinal, regressamos ao mesmo lugar do qual saímos.

[redacted] encadeia imagens que suscitam um longa-metragem do qual foram subtraídos vários fotogramas. A história inconclusa, que o espectador é impelido a completar, serve de metáfora para o sentimento de expatriação. Essa pregnância das imagens, assinalada por [redacted] é oposta ao esvaziamento e às memórias descartáveis promovidas pela geração automática de imagens no contemporâneo, investigados por [redacted] em "Prova de Contato", e por [redacted] em "Reservatório de Memórias".

Contraponto sintomático da deriva, que ora leva ao esvaziamento da alteridade na paisagem, ora reivindica sua reinserção no mundo, é o que promovem as séries "Toquiotas", de [redacted] e "Acheiropoieton", de [redacted]. Enquanto o primeiro erra por uma Tóquio reconstruída a golpes de luz noturna, sugerindo atmosferas que orbitam entre o temor e o fascínio da escuridão que oculta a latência do devir, o segundo metamorfoseia-se num corpo-paisagem, aludindo a um nostálgico e irreconciliável retorno ao princípio fundador do homem e do cosmos.

O Centro Cultural [redacted] celebra seu segundo ano de atividades com a exposição *Cast yourself adrift: dinâmicas da fotografia em contexto de viagem*. Por meio das obras dos artistas capixabas [redacted]

[redacted] times [redacted] a exposição revela diferentes trajetórias, percursos, referências e experiências sob um ponto de partida (ou de retorno) comum: a ilha de Vitória.

[redacted] potencializa a relação entre atmosferas distintas e evidencia a produção recente de artistas conectados ao seu tempo. Ao reunir artistas-fotógrafos que versam sobre imersões, vivências, conexões e impressões acerca de sua localidade e de outros ambientes ao redor do mundo, esta exposição inédita apresenta visões de contextos tão específicos quanto universais. *metaphor to the* propõe, assim, a discussão de um campo ampliado na fotografia.

Com esta mostra, o Centro Cultural [redacted] reforça o seu compromisso de dar visibilidade à produção artística local e oferece ao público uma programação pautada na diversidade, no diálogo e no intercâmbio entre artistas, linguagens e propostas, estimulando a fruição artística e consolidando-se como polo difusor das artes visuais no Espírito Santo.

Centro Cultural [redacted]

Centro Cultural [redacted] celebrates its second year of activities with the exhibition *the incapacity to* *dinâmicas da fotografia em contexto de viagem*. With artworks by the Capixaba artists [redacted]

[redacted] the exhibition reveals different trajectories, journeys, references and experience, from a common starting (or returning) point: the island of Vitória.

[redacted] intensifies the relationship between distinct atmospheres and gives visibility to the recent contemporary production of artists connected with their time. By gathering photographer-artists who discuss immersion, experience, connections and impressions concerning their locality and other environments around the world, this unprecedented exhibition presents views of contexts both specific and timeless. *the emptying* proposes, thus, the discussion about an expanded field in photography.

With this display, Centro Cultural [redacted] "Proof", an [redacted] reinforces its commitment with giving visibility to the local artistic production and offers the public a program based on diversity, dialog and the exchange between artists, languages and proposals, stimulating artistic fruition and consolidating itself as a promoter of the visual arts in Espírito Santo.

Geração Y: ermo

Luiz Carlos Carvalho Junior¹

Significado de Ermo: Solitário; que se encontra ou está sem companhia, sozinho. Inóspito; diz-se do local inabitado ou afastado da civilização: Desabitado; diz-se do que está vazio, sem ninguém.

A geração Y ou geração Milênio é a classificação usada para as pessoas nascidas segundo alguns autores, entre o período de 1978 a 1998. Como característica desse período está o avanço tecnológico, estabilidade financeira, a moradia em centros urbanos, a chegada do sistema de mediação social e midiático e a instauração domínio da virtualidade. Posterior a geração X a geração Y traz consigo as questões como um novo nível de exposição de informações, nova valorização de conceitos até então concreto pela geração anterior, revalorização de algumas atividades e criação de outras novas.

A geração Y sofre com o descontrole de informações sendo recebidas a todo momento em todo lugar, de um lado tem que estar ligada ao mundo virtual, conectada a todo momento, por outro lado é cada vez mais comum ter jovens que sofrem com doenças ligadas a essa superconexão, essa superexposição da imagem e das emoções. A pesquisadora e escritora Melissa de Miranda traz um conjunto de entrevista com jovens da geração Y no seu livro: *Inércia – A geração no limite do tédio* – o livro tem como objetivo mostrar o efeito causado pelo acesso ilimitado à tecnologia, do excesso de informações no contexto sociopolítico. Algumas questões são levantadas como a necessidade do imediatismo, o sentimento contínuo de tédio, os problemas emocionais, a dependência da mídia, além de falar sobre a virtualização do cotidiano. Tendo como ponto de partida a visão emocional ligada a relação entre mundo virtual e mundo real, o projeto tem a intenção de dialogar sobre os resultados possíveis desse desdobramento onde o mundo virtual demonstra-se mais interessante que o mundo real. Tendo como referência conceitual e técnica o artista e fotógrafo Gregory Crewdson, o projeto traz um conjunto de 5 (cinco) imagens mostrando a vida de um jovem desconectado do mundo virtual em sua realidade cotidiana. As imagens mostram a solidão de um jovem que mora com sua família, mas se sente emocionalmente solitário.

Nas imagens é possível ver mais de uma pessoa, se tratando na verdade de um rastro visual que o personagem deixa no ambiente, como se a câmera conseguisse capturar onde o personagem esteve naquele ambiente em momentos diferentes. O uso da máscara antiga é como um acessório de tratamento para o jovem que sofre com a solidão, utilizando-a ele se protege da necessidade de se conectar, se protege das interferências virtuais, fazendo uma crítica a situação contemporânea onde as pessoas não sentem, apenas absorvem o que é exposto sem parar para pensar, para sentir ou perceber. A lanterna nas cenas faz alusão ao uso prático para ajudar a enxergar na escuridão, trazendo também o significado poético do objeto como a busca pela luz, a busca pelo caminho fora das sombras. A geração Y vem buscando em meio às novas tecnologias uma forma de não se perder ao passo que o mundo caminha para um futuro cada vez mais individualista e virtual. Questões como família, sexo, amor, realidade, estão sendo ressignificadas, certezas começam a ser repensadas, revistas, revalorizadas. Uma parcela cada vez maior dos jovens sofre com a imposição do mundo moderno que os impõe para se manterem conectados e atualizados, por outro lado, demonstra as consequências cada vez mais comum dessa busca pela conectividade. O mundo virtual conecta cada vez mais as pessoas aproximando quem está longe, quebrando barreiras físicas, acabando com limites entre os países, por outro lado, afastando quem está perto, quem está do nosso lado.

¹ Universidade Vila Velha (Graduando em Fotografia); Universidade Federal do Espírito Santo (Graduando em Artes Visuais)..







<http://periodicos.ufes.br/colartes/>