



REVISTA BRASILEIRA
DE HISTÓRIA DA ARTE

ícone

PORTO ALEGRE - VOL. 2 - Nº 2 - JULHO 2016

EXPEDIENTE

ÍCONE – REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

Publicação vinculada ao Departamento de Artes Visuais e ao Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, vol. 1, número 1, abril de 2015

ISSN: 2359-3792

EDITORES

Daniela Kern, UFRGS

Juliano Alves Lopes, PUC/UFRGS

Liana Schedler Dombrowski, UFRGS

Rosane Vargas, UFRGS

Thaís Canfild, UFRGS

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Bianca Knaak, UFRGS

Blanca Luz Brites, UFRGS

Francisco Marshall, UFRGS

Icleia Borsa Cattani, UFRGS

Joana Bosak de Figueiredo, UFRGS

José Augusto Costa Avancini, UFRGS

Luis Edegar Costa, UFRGS

Mônica Zielinsky, UFRGS

Paula Ramos, UFRGS

Paulo Antonio de Menezes Pereira
da Silveira, UFRGS

Paulo Gomes, UFRGS

PROJETO GRÁFICO

Ellera Comunicação Gráfica

Designers: Lorenzo Ellera Bocchese e Fernando de Souza Rocha

Diagramação: Rosane Vargas



A obra da capa desta edição é de Tunga (1952–2016). O artista era natural de Palmares (PE) e faleceu no Rio de Janeiro (RJ) em 6 de junho de 2016.

True Rouge, 1997

Redes, madeira, vidro soprado, pérolas de vidro, tinta vermelha, esponjas do mar, bolas de sinuca, escovas limpa-garrafa, feltro, bolas de cristal

1315 x 750 x 450 cm

Imagem gentilmente cedida pelo Instituto Inhotim.

Publicação autorizada pela Galeria Millan.

Foto: Daniela Paoliello

ÍCONE

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

EDITORIAL

A Revista Ícone está em sua segunda edição, dando continuidade ao projeto dos alunos do Bacharelado em História da Arte da UFRGS Juliano Lopes, Liana Schedler e Rosane Vargas, com a coordenação da prof.^a dr.^a Daniela Kern. Contamos também, nesta edição, com o novo membro do corpo editorial, Thais Canfil. O periódico mantém sua proposta de trabalhar com pessoas de diversos níveis acadêmicos, desde graduandos, a fim de proporcionar novas possibilidades a jovens pesquisadores da disciplina de História da Arte.

A receptividade da revista nos meios acadêmicos e culturais indica que há uma grande produção (tanto em volume quanto em qualidade) a ser mostrada. Essa percepção reforça a convicção sobre o objetivo primeiro da revista: ser um espaço de divulgação de textos de relevância na área de História da Arte, abrangendo entre os autores desde alunos de graduação e pós-graduação até pesquisadores.

Nesta segunda edição, a revista traz em sua capa uma homenagem ao artista Tunga, falecido em 6 de junho deste ano. A obra *True Rouge* (1997) ocupa a galeria de mesmo nome no Instituto Inhotim, em Minas Gerais, e é característica do trabalho exuberante do artista, que compreende a arte como campo multidisciplinar, entre filosofia, literatura, artes visuais.

O primeiro artigo deste número, *O classicismo na fotografia de Luiz Carlos Felizardo*, escrito por Marcelo de Souza Silva, propõe uma análise formal dos trabalhos de Luiz Carlos Felizardo, fotógrafo gaúcho. O autor procura estabelecer paralelos entre seu trabalho e a pintura clássica, valendo-se dos conceitos de classicismo definidos pelo historiador da arte Heinrich Wölfflin, procurando verificar a presença desses conceitos no trabalho de Felizardo.

Pedro Miguel Arrifano, em *A experiência do Caos na criação da obra de arte*, argumenta sobre a relação do artista com o ato da criação. Em seu artigo, o autor parte de escritos de Gilles Deleuze, principalmente, para pensar a importância do apagamento do sujeito no ato da criação.

O artigo *Coletivo Gambiologia: por uma produção artística em favor do estímulo do pensamento crítico sobre a contemporaneidade*, das autoras Venise Paschoal de Melo e Luciana Martha Silveira, apresenta reflexões sobre as ações do Coletivo Gambiologia, de Belo Horizonte (MG), bem como sobre os modos de consumo na contemporaneidade e o papel da arte na sociedade.

Os autores Edmilson Vitória de Vasconcelos e Antonio Vargas apresentam em seu texto *Sim ou Zero: entre uma forma de vida coletiva e a invenção de si (com arte)*, uma reflexão, a partir do pensamento de Nicolas Bourriaud, a respeito da emergência dos coletivos de arte. Neste caso, sobre o Sim ou Zero, de Vitória (ES), e como a prática artística se confunde com a própria vida dos artistas.

Fernanda dos Santos Silva, em *Oficina Plantiniana: a revolução nas artes gráficas e no imaginário coletivo ocidental*, aborda a importância das imagens e da imprensa, por meio da história da Oficina, criada no século XIV, e sua logomarca.

A autora Aylana Teixeira Pimentel Canto, com base na teoria semiótica do texto e em conceitos da psicanálise, reflete sobre a importância das animações no universo infantil como difusão de ideais sociais em *Animação no universo contemporâneo: o sincretismo dos desenhos animados e sua relação com o público infantil*.

Por fim, apresentamos o artigo *Os primeiros tempos do cinema silencioso no Brasil*, de Cleber Fernando Gomes, em que é retratada a emergência do cinema silencioso no país, seus processos evolutivos e sua importância no campo social.

Todos os textos apresentados nesta edição foram submetidos ao sistema de avaliação duplo-cego.

Os Editores

ÍCONE

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

SUMÁRIO

p.9 | Artigo

O classicismo na fotografia de
Luiz Carlos Felizardo

MARCELO DE SOUZA SILVA

p.19 | Artigo

A experiência do Caos
na criação da obra de arte

PEDRO MIGUEL ARRIFANO

p.35 | Artigo

Coletivo Gambiologia: por
uma produção artística
em favor do estímulo do
pensamento crítico sobre a
contemporaneidade

VENISE PASCHOAL DE MELO
LUCIANA MARTHA SILVEIRA

p.50 | Artigo

Sim ou Zero: entre uma forma
de vida coletiva e a invenção de
si (com arte)

EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS
ANTONIO VARGAS

p.59 | Artigo

Oficina Plantiniana: a
revolução nas artes gráficas
e no imaginário coletivo
ocidental

FERNANDA DOS SANTOS SILVA

p.76 | Artigo

*Animação no universo
contemporâneo: o sincretismo
dos desenhos animados e sua
relação com o público infantil*

AYLANA TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

p.89 | Artigo

Os primeiros tempos do
cinema silencioso no Brasil

CLEBER FERNANDO GOMES

ÍCONE

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

O classicismo na fotografia de Luiz Carlos Felizardo

MARCELO DE SOUZA SILVA

Graduado em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 1992/2; Bacharelado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

RESUMO

O artigo propõe uma análise formal das fotografias realizadas por Luiz Carlos Felizardo, fotógrafo gaúcho, estabelecendo paralelos entre seu trabalho e a pintura clássica. Para tanto, vale-se dos conceitos de classicismo definidos pelo historiador da arte Heinrich Wölfflin, procurando verificar a presença desses conceitos no trabalho de Felizardo.

Palavras-chave: Luiz Carlos Felizardo. Fotografia. Classicismo.

ABSTRACT

This article proposes a formal analysis of photographs taken by Luiz Carlos Felizardo, photographer from Rio Grande do Sul, establishing parallels between his work and classical painting. To achieve this goal, it uses the concepts of classicism defined by art historian Heinrich Wölfflin, trying to verify the presence of these concepts in Felizardo's works.

Keywords: Luiz Carlos Felizardo. Photography. Classicism.

Ao contrário do pintor, que parte do espaço vazio até preenchê-lo com sua pintura (ou o gravador de uma chapa nua, o desenhista da folha em branco, etc.), o fotógrafo trabalha em sentido quase inverso, partindo do todo indiscriminado e nele estabelecendo suas seleções; encontrando dentro dele e dele subtraindo suas imagens, gerando um significado às vezes novo, ainda inexistente, para os fragmentos resultantes.

Luiz Carlos Felizardo

O Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre (FestFotoPoa), em sua 5ª edição, prestou uma homenagem ao fotógrafo gaúcho Luiz Carlos Felizardo, reunindo cerca de 80 fotografias de sua autoria em uma mostra retrospectiva de sua carreira, que já abrange cerca de quatro décadas. A mostra teve curadoria da professora, historiadora e crítica de arte Paula Viviane Ramos e do próprio artista, integrando uma exposição maior, que incluiu trabalhos de outros fotógrafos e esteve em cartaz no Santander Cultural, em Porto Alegre, de 6 de abril a 1º de maio de 2011. O trabalho de Felizardo ocupou boa parte do andar térreo do prédio, ganhando grande destaque e permitindo ao espectador observar diversos momentos da carreira do artista, além de ter contato com equipamentos e negativos usados por ele, bem como objetos reais fotografados. Também foi possível acompanhar parte de seu pensamento sobre a fotografia, por meio de painéis que reproduziam frases de sua autoria e que foram colocados pontualmente ao longo dos trabalhos expostos.

Em um desses painéis, lia-se a frase reproduzida no início desse texto, na qual Felizardo compara a atividade do fotógrafo à do pintor. Essa comparação estabelece diferenças de orientação no processo de trabalho desses artistas, ou seja, enquanto o fotógrafo trabalha a partir de uma totalidade (a realidade), da qual extrai fragmentos, o pintor parte de um

vazio (a tela em branco) e procura preenchê-lo. O processo do fotógrafo é tido por Felizardo como inverso ao do pintor, feito por subtração de elementos do todo inicial, enquanto o pintor trabalha na adição de elementos ao vazio inicial. Dessa forma, Felizardo posiciona o processo fotográfico em relação ao pictórico, colocando-os como sentidos opostos que levam a um mesmo ponto: a constituição de uma imagem em uma superfície.

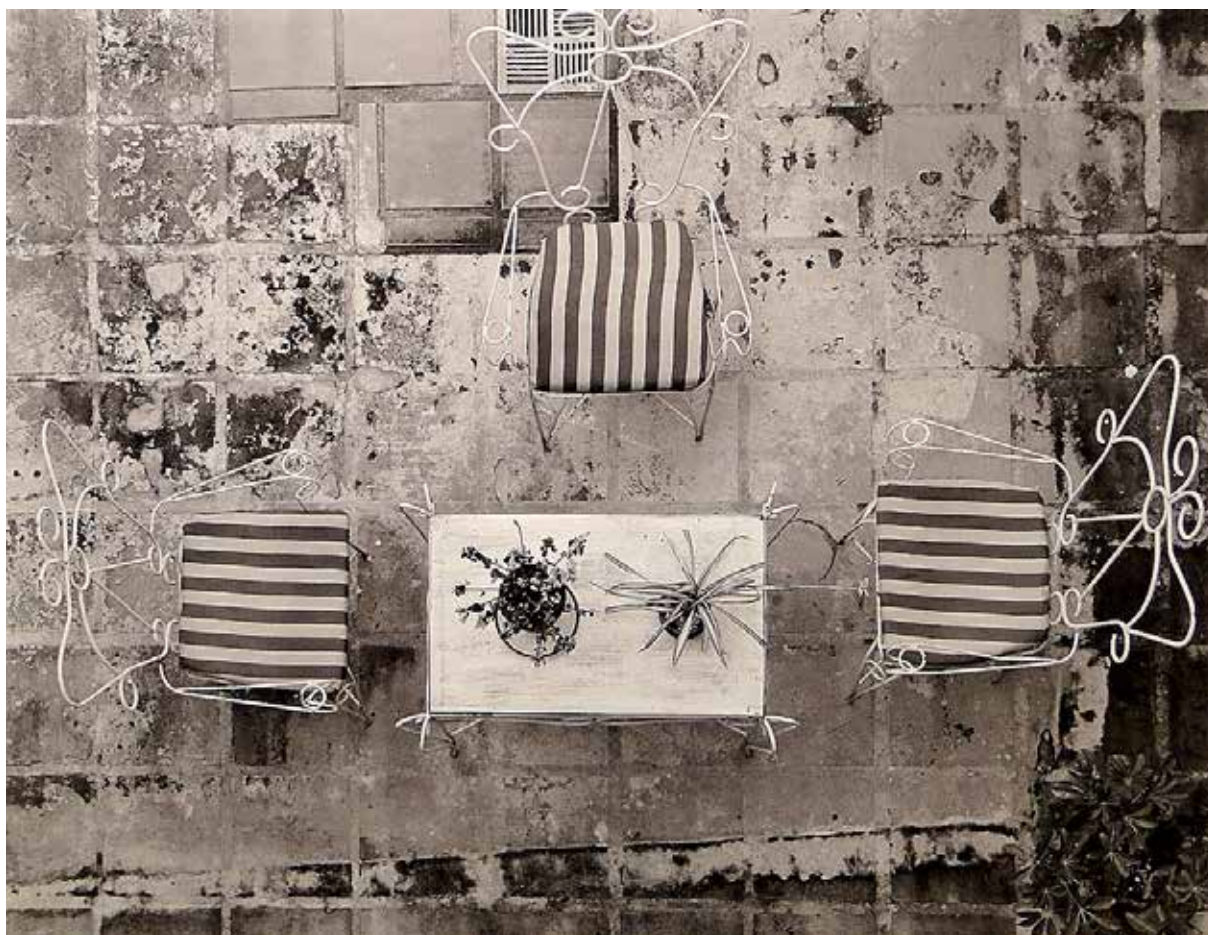
Esse pensamento parece demonstrar a preocupação do artista em procurar referenciais na pintura para constituir sua imagem através da fotografia. Em outro painel presente na exposição, havia uma passagem que também indica essa preocupação: “[...] a fotografia tem de ser vista e compreendida com um olhar amplo, que abrace também a história da arte”. O olhar de Felizardo, portanto, não ignora outras artes que trabalham com imagens similares às da fotografia, nem tampouco isola a fotografia de um processo histórico mais amplo, ainda anterior ao seu surgimento, buscando nesse processo uma referência e um diálogo.

O reflexo desse pensamento pode ser visto em seu trabalho. Várias fotografias selecionadas para a exposição apresentam uma série de características que remontam à estrutura da imagem pictórica, ou seja, partindo de um todo e selecionando fragmentos da realidade, o olhar do fotógrafo chegou a uma imagem que se aproxima formalmente da pintura e, ainda mais, de um tipo específico de pintura: a clássica. Mas que pintura clássica seria essa? Para que tal comparação possa ser levada adiante, é necessária uma definição mais precisa desse conceito. O classicismo de que se fala aqui pode ser entendido como próximo aos conceitos estabelecidos pelo historiador da arte Heinrich Wölfflin (1864-1945), um dos maiores expoentes da chamada escola formalista da história da arte. Wölfflin estabeleceu em seus trabalhos uma série de características formais típicas da arte clássica (compreendida principalmente como a arte da Europa no século XVI) e da arte barroca (arte europeia no século XVII). Essas peculiaridades evidenciam diferentes modos de ver e representar, típicos de cada época e comuns nas obras de diversos artistas em diferentes regiões da Europa. Partindo de alguns conceitos definidos por Wölfflin, é

possível tentar estabelecer até que ponto o olhar típico da pintura clássica se encontra na obra de Felizardo.

Um desses conceitos é o de forma fechada. Nele, Wölfflin chama a atenção para o uso de elementos verticais e horizontais na pintura, colocados de forma a criar uma oposição entre si e com o fim de estabelecer direções e limites nítidos na imagem. O sentido era de adaptação da realidade ao espaço pictórico existente e delimitado pela moldura, cuja existência era levada em conta e exercia influência na constituição da imagem. Em outras palavras, a imagem existia em função dos limites verticais e horizontais da moldura, possuindo elementos que procuravam enfatizar essa relação. Nesse sentido, a frontalidade era preferida pela pintura clássica em detrimento a ângulos diagonais, que não favoreciam este alinhamento com os limites da tela. Essa é uma construção que se verifica em grande parte do trabalho de Felizardo. Em várias fotos, é possível perceber a existência de elementos verticais e horizontais que dialogam com as bordas da fotografia, nem sempre no sentido de “emoldu-

Luiz Carlos FELIZARDO
Pátio, 2007
Jaguarão, RS, Brasil
Fotografia, negativo 4” x 5”



rar” a imagem, mas estabelecendo direções estruturais.

Essa característica se torna particularmente visível nas fotos de fachadas de edificações, cujas linhas das portas e janelas dificilmente não se alinham com as bordas da fotografia. O posicionamento do fotógrafo perante as fachadas é quase sempre frontal, alinhando-se com a preferência clássica. Na foto *Pátio* (2007, p. 12), o artista busca a frontalidade vista de cima, quase reduzindo a mesa e as cadeiras a elementos bidimensionais, alinhados com as bordas da foto e dialogando com as pedras do piso, espalhando linhas verticais e horizontais por toda foto. Na fotografia *Anjo* (2007, p. 13), que mostra uma pequena estatueta colocada sobre uma superfície pedregosa, o fotógrafo optou por mostrar, na parte inferior, uma das bordas da pedra, estabelecendo também uma horizontal que orienta a leitura e delimita. Em outras fotos, como *Túmulo na Recoleta* (2008p. 15), *Revistas e Escada* (1991, p. 8) e *Luvas em San Telmo* (2008, p. 15), também se percebe a opção pela posição frontal em relação aos mais variados motivos, o que acaba levando a supremacia de elementos verticais e horizontais. Se tal característica não se mostra evidente em todas as obras, parece ter um uso recorrente pelo artista, mostrando assim seu modo característico de ver e constituir a imagem.

A frontalidade dialoga também com outro conceito estabelecido por Wölfflin, a clareza, que por sua vez também se relaciona com a linearidade. A clareza pode ser entendida como a busca pela nitidez formal, à qual a posição frontal se adapta por possibilitar a visão limpa do objeto, mas que também se caracteriza pela

Luiz Carlos FELIZARDO
Anjo, 2007
Porto Alegre, RS, Brasil
Fotografia, negativo 8” x 10”



distribuição uniforme de luz, que revela sem criar sombras excessivas e que permite a percepção tangível da imagem. Nesse contexto, o claro e escuro, ou o jogo de luz e sombras, propunha-se mais a modelagem da forma e a ordenação do conjunto do que a esconder ou criar obscuridades intensas na imagem. A linearidade, por sua vez, era uma característica do próprio pensar clássico, um pensar por linhas, no qual ela era a base da representação, permitindo controle e precisão. Isso não significava que necessariamente devesse haver um contorno visível, mas sim um limite, no qual se distinguia claramente uma forma da outra.

Na fotografia de Felizardo, os dois conceitos parecem andar juntos: a clareza obtida pelo fotógrafo gera uma nitidez na qual se destaca a linearidade das formas. Na fotografia *Cemitério em Santa Bárbara do Sul* (1974, p. 16), o artista obtém uma luminosidade uniforme que cria uma imagem nítida, gerando a percepção linear da paisagem, verificada principalmente nos túmulos, facilmente distinguíveis individualmente. Em *Grindelwald* (1991, p. 17), a luminosidade homogênea da cena contribui para a clareza e para a linearidade das formas, ressaltadas nos galhos cobertos de neve. Até mesmo em fotografias em que o artista obtém amplo espectro de preto e branco (indo do muito escuro ao muito claro), como *Serra da Cambirela* (1977, p. 18), as sombras parecem mais moldar e revelar formas do que propriamente escondê-las ou torná-las indefinidas. A luminosidade uniforme pode ser percebida também na maior parte das fotografias de paisagem, que possui seus elementos constituintes mostrados de forma clara, sem criar zonas obscuras ou indistinguíveis.

Esse posicionamento leva o artista a realizar um trabalho no qual é visível a atividade analítica e ponderada de escolhas e seleções. É uma fotografia pensada, fruto de observação criteriosa que parece colocar a questão formal e estrutural da foto acima das questões do motivo propriamente dito. Essa escolha acaba conferindo às fotografias um aspecto estático, avesso a cenas dinâmicas e que exigiriam o pronto agir do fotógrafo. Nesse aspecto, pertence a uma tradição diferente da dos fotógrafos Henri Cartier-Bresson e do próprio Marc Riboud, cujo trabalho também integrava



Luiz Carlos FELIZARDO
Túmulo na Recoleta, 2008
 Buenos Aires, Argentina; Fotografia, negativo 35 mm



Luiz Carlos FELIZARDO
Luvras em San Telmo, 2008
 Buenos Aires, Argentina; Fotografia, negativo 35 mm



Luiz Carlos FELIZARDO
Cemitério em Santa Bárbara do Sul, 1974
 Santa Bárbara do Sul, RS, Brasil
 Fotografia, negativo 4" x 5"

a exposição do 5º FestFotoPoa. Diferentemente desses fotógrafos, Felizardo parece recusar a instantaneidade e o sentido de oportunidade da fotografia, ou seja, de estar no lugar certo e na hora certa para capturar um momento singular ou peculiar por alguma razão. Faz um trabalho que procura criar e montar seu próprio momento, ordenando-o de maneira a dar à realidade fotografada um enfoque formal que enfatiza a maneira como ela é vista, conferindo-lhe novos significados.

Essa postura do fotógrafo encontra, no modelo clássico, seu correspondente pictórico. A construção da imagem na pintura clássica é, da mesma forma, racional e analítica. Procura construir sua realidade através de composições equilibradas, criando um ambiente idealizado em termos formais. Nesse sentido, a busca por uma imagem que remeta aos modelos clássicos pode significar a idealização da realidade, uma maneira de trazer a construção pictórica clássica ao mundo real através da fotografia que, em última análise, se ocupa desta realidade. A pintura clássica procura

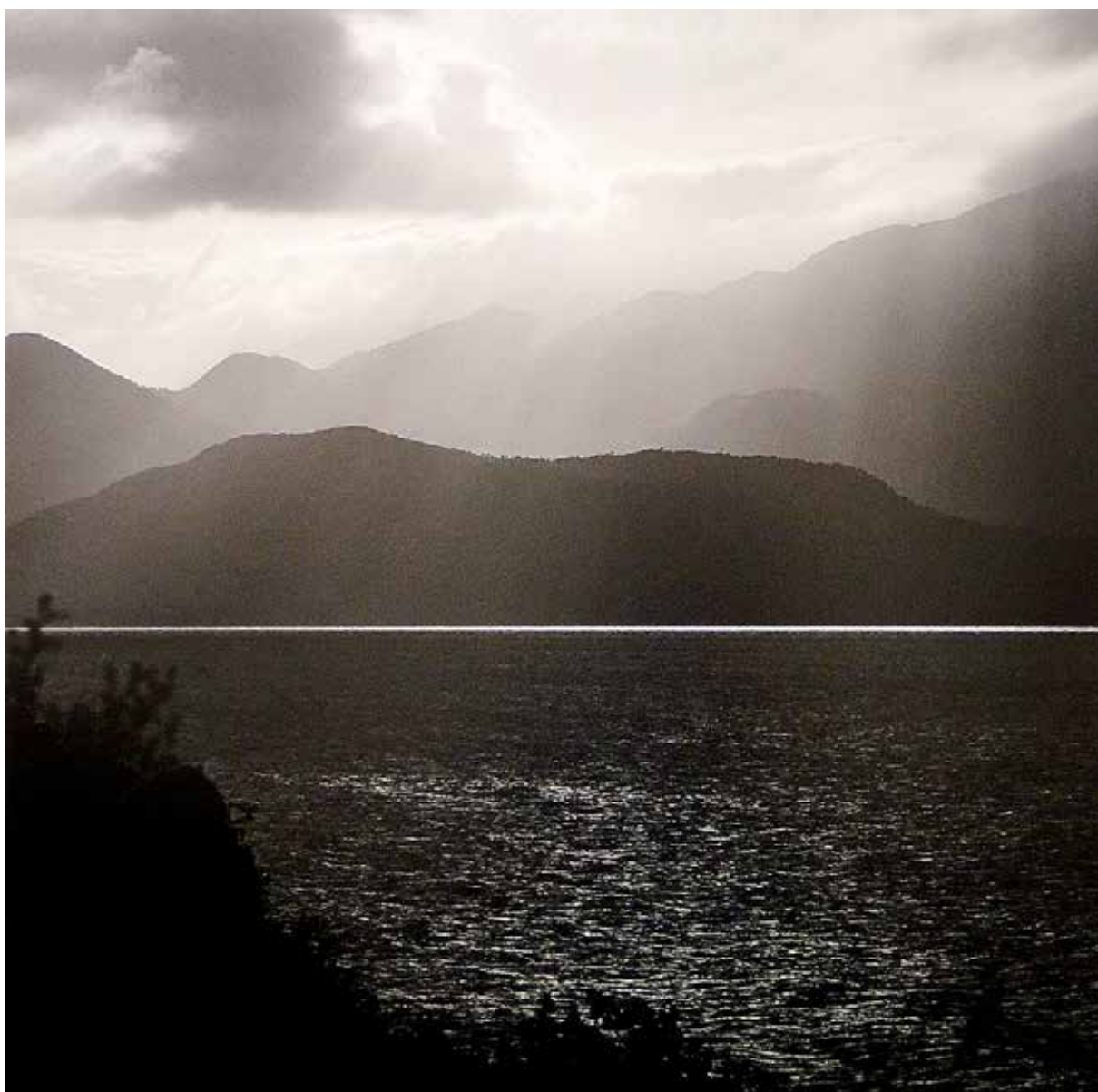
a construção ou materialização de um instante ideal, e não propriamente real. Ao procurar o recorte clássico da realidade, Felizardo faz a aproximação da fotografia, uma arte que parte da realidade para constituir sua imagem, com a pintura, uma arte que permite a construção da imagem a partir de um ideal. Assim, ele permite que se crie um novo sentido ao que se vê em suas fotos, extraindo objetos e cenas da realidade e colocando-os em uma formatação que alude à construção idealizada da pintura clássica. Felizardo consegue assim criar um trabalho intelectualmente instigante e visualmente atraente, enxergando a realidade de modo clássico, um classicismo que nos rodeia.

REFERÊNCIA

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Luiz Carlos FELIZARDO
Grindelwald, 1991
 Grindelwald, Suíça
 Fotografia, negativo 35 mm





Luiz Carlos FELIZARDO
Serra da Cambirela, 1977
 Florianópolis, SC, Brasil
 Fotografia, negativo 6 x 6 cm

A experiência do Caos na criação da obra de arte

PEDRO MIGUEL ARRIFANO

Graduado em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 1992/2; Bacharelado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

RESUMO

Neste trabalho, procuramos aprofundar a relação do artista com o ato da criação. Ao seguirmos por essa temática, no território da História da Arte, pretendemos pensar a importância do apagamento do sujeito no ato da criação e compreender o que, nos dias de hoje, um artista tem para nos dizer.

Palavras-chave: Caos. Criação. Obra de Arte.

ABSTRACT

In this work we look for the relation of the artist with the act of the creation. When following for this thematic, we intend to think the importance of the deletion of the citizen about the act of the creation and to understand what, nowadays, an artist has to say.

Keywords: Chaos. Creation. Work of art.

There really is no such thing as Art. There are only artists.

Gombrich, 1995, p. 5.

Como é que a vida flui? Essa tem a sua concepção única inscrita aleatoriamente pelos seus dias e noites na forma de acontecimentos. Por vezes é possível encontrar uma lógica evidente para isso, mas normalmente não a há. Cada um de nós vive uma vida de uma forma única, numa zona de holograma que nunca será repetida. Sempre que se procura um significado conectivo em toda esta mistura caótica, está-se simplesmente a tentar reunir os fractais do Caos que dão forma aos dias.

1.

(...) construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. (...) precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”. (Entrevista, em vídeo, de Gilles Deleuze. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fJtu-fcBntOo>). Acesso em: 2 jan. 2014.

Iniciar uma desterritorialização¹ – entrar num território desconhecido é começar a projetar esta concessão secreta na própria vida. Esse território é quase inacessível para os sentidos simples, os quais captam, avaliam e reportam apenas uma fina película consciente de espuma que está sobre a corrente mais profunda dos acontecimentos. A fluidez turbulenta deste nível mais profundo tem sido desde sempre um mistério. O seu enigma esconde-se à nossa volta e dentro de nós porque os nossos órgãos sensoriais não são determinados para apreender através da percepção direta/reconhecimento direto. Existe, portanto, um domínio invisível, contudo isso não o torna irreal. A gravidade é real, embora só vejamos os seus efeitos. Não nos é possível tocar num complexo sistema mental com um dos órgãos dos sentidos e, contudo, a psicologia tem mostrado que tais comportamentos existem, “provou-os” mesmo mapeando padrões consistentes e significativos presentes no comportamento. Não nos é possível tocar num sonho; contudo os sonhos existem. O indivíduo moderno está a começar a descobrir/redescobrir que existe um significado holístico codificado nestas histórias difusas (POTTER, 2010, p. 130-146). Se a linguagem esquecida for recuperada, um sonho pode revelar mais do que sabemos: pode oferecer um conhecimento para lá do que nos apercebemos através da consciência. Agarrar este significado profundo escondido no domínio secreto é algo difícil. Muitas culturas deixaram esse assunto para os místicos, os gurus e profetas visitados por deus. Eles

permanecem no limiar entre o conhecido e o desconhecido e proclamam alguma concepção que se mantém muito para além da visão normal.

O sujeito que abre as portas da percepção o suficiente para permitir que a sua mente lógica espregue para o vasto holograma/o, primeiro sistema de imagens que se move nas sombras (Caos das virtualidades), é alguém que procura as “diferenças mínimas, o Caos que fervilha microscopicamente sob as grandes unidades visíveis das frases e dos gestos: o “não sei quê” que se exprime através ou por entre as figuras macroscópicas” (GIL, 2008, p. 64-65). Provavelmente, não irá ver tudo lá, também não o suportaria. Só vai ficar a pairar no limiar e a incidir em qualquer porção do padrão conectivo que está prestes a discernir. O olhar “do pintor não vê além da visão comum, vê a mesma coisa para nela escolher outra coisa; e este movimento do olhar basta para alterar a imagem habitual do mundo” (GIL, 2005, p. 135). Por ser demasiado poderosa, essa vasta percepção muda. O Caos transporta o númen de uma espécie de Criador (Natura naturante de Espinoza). Quanto mais for temido, posto em causa, negado, mais as portas se fecharão. Caso seja enfrentado com temor reverente, contudo, e mergulhado elegantemente pela sua profundidade, este irá demonstrar o seu poder insondável, atolando os meros recursos insignificantes do ego humano. O Caos é um guia para o âmago da criação. Tem o poder de tocar os recessos mais profundos, ocorre na alteridade, entre o “eu” e um fora, “nunca se desterritorializa sozinho, mas a dois, pelo menos, mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2007), artista-Caos; não necessita de uma sociedade nem seguidores que o deifiquem.

Neste trabalho, partimos da seguinte premissa deleuziana para pensar a relação entre o sujeito e o Caos: o que se apreende do mundo não é da ordem da semelhança, da reconhecimento/representação, mas da violência de um Caos de um Fora², da violência gerada por um problema que nos afeta e nos força a pensar o novo, o acontecimento singular. Sousa Dias, quando aborda a lógica do acontecimento, argumenta que “os nossos verdadeiros acontecimentos não são os nossos dramas. Amiúde eles são silenciosos, imper-

2.

Entende-se o Fora na perspectiva de Foucault e Deleuze (*Crítica e clínica*) como categoria imanente, pois a sua inclusão no mundo nada tem a ver com um qualquer além-mundo, o Fora faz parte do mundo sem estar ainda atualizado, sem ser real (formas), sem estar territorializado. Para Foucault, a experiência do Fora abre novas probabilidades, compreendendo-o como uma matéria em constante movimento, onde tudo está por acontecer, puro Caos, campo das Forças, no qual o saber, o poder e a subjetivação são compreendidos pelo modo como cada uma dessas esferas funcionam hoje e em épocas históricas passadas. Cf. Deleuze, 2000b.

3.

Transcendente como um universal a ser perseguido para a realização de modelos, nos moldes platônicos.

ceptíveis, ou só damos por eles quando nos apanharam e nos arrastaram já, nos alteraram até ao irreconhecimento” (DIAS, 2012, p. 112). Mondrian, pintor moderno holandês, ao longo do livro *Plastic Art and Pure Plastic Art* (1947), uma obra que reúne um conjunto de ensaios que escreveu entre 1937 e 1943, defende que é a visão subjetiva e a posição condicionada do sujeito que lhe provoca sofrimento. Esta lógica do acontecimento afasta-se da tradição platônica que aponta para um raciocínio/lógica da transcendência uma vez que a ideia/a forma ideal é que determina o pensamento. No modo de pensar clássico, a arte é reduzida à razão e ao reconhecimento, porque se a ideia já preexiste a uma forma pura, a arte é (re)conhecer, imitar, reproduzir, porque a ideia é transcendente³. Além disso, essa forma de pensar introduz também um raciocínio de interioridade por meio dos modelos pensados e criados pelas teorias que explicam a realidade. Cria-se uma teoria que depois passa a ser um modelo intelectual e artístico que vai explicar o mundo a partir de si mesmo. Para Deleuze, o mundo é pura produção desejante (produção de produção quando se inventa, produção de reprodução quando se reproduz, produção de anti produção quando se destrói a possibilidade de criar e produção de consumo quando se usufrui daquilo que é produzido).

De acordo com Deleuze, a apreensão do mundo ligada à reconhecimento (DELEUZE, 2000, p. 231) não nos desassossega, não nos move para o problema/o novo/o acontecimento; fixa-nos em ideias preestabelecidas, naquilo que nos é comum e compreensível. Como diz Braque nos seus *Cahiers*, não devemos querer unicamente copiar as coisas, devemos “penetrá-las, tornarmo-nos nós próprios as coisas” (BRAQUE, 1948), porque se mudam os modelos, mas as concordanças permanecem as mesmas. Continuamos a atender unicamente aos interesses e às necessidades particulares, em que o pensamento está preso à lógica binária das dicotomias e das relações biunívocas sustentadas pelo pensamento ocidental do certo e do errado e no qual toda e qualquer questão tem sempre, por detrás, um conjunto de respostas aceites como logicamente certas.

A descoberta de quão é limitada a nossa visão sensorial da matéria gerou o espanto. Tecnicamente alargada, a

percepção permite que entremos nas macro e nas microrrealidades que, inicialmente, nos eram invisíveis. Os nossos novos extensores dos sentidos levam-nos a locais onde descobrimos que as velhas regras da ciência newtoniana não se aplicam. Dados não provenientes do limiar sensorial estão a puxar-nos para uma vasta e nova forma de padronizar a realidade, onde o velho paradigma linear falha. Dinâmicas não lineares sussurram sobre enredos inimagináveis. A atitude da comunidade científica tradicional não consegue descrever este novo universo de relacionamento holístico que está a murmurar à nossa volta. E dentro de nós. Mesmo a ciência hoje em dia admite que a sua investigação está limitada para sempre pela atitude cultural, até mesmo pela atitude das espécies. A realidade, o que cada um de nós vê e a forma como fazemos julgamentos, é composta por multiplicidades e estas circulam entre o campo extensivo, quando as multiplicidades se cristalizam naquilo que existe (formas definidoras e fixas dominantes) e o campo intensivo, quando as multiplicidades são fluidas e se conseguem encontrar, conectar, ligar. O momento do pensar é o choque do encontro com o “Outro” do pensamento. É a conexão, não a imitação ou a identificação com o “Outro” do pensamento⁴.

O artista deve afastar-se da linearidade homogênea da representação/reconhecimento e deve pensar o mundo por tudo aquilo que vem de “Fora” e não pelo modelo (o dentro) que foi previamente construído, ou seja deve compreender com que fluxo aquele pensamento se conecta, como conecta e o que é que ele deixa ou não deixa passar. A arte relaciona-se com o processo de territorialização e desterritorialização, é uma prática, não uma teoria, está totalmente associada com a própria vida e com a criação de novos modos de vida. A desterritorialização nesta reflexão é algo que surge a partir de pensamentos que entram em confronto, espaço que possibilita a criação e que nos retira da zona de conforto. Linha de fuga por onde escapam sensações vivas. O pensamento é ele próprio desterritorializante (um estar entre/um encontro entre territórios), dá-se num Fora caótico, só saindo do território, da estratificação⁵/formalização, se consegue criar e para se criar algo novo é necessário confrontar o território existente, formando outro⁶. Para que isso possa ocorrer são necessárias novas intercepções, relações, ligações, formas

4.

(...) o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros” (DELEUZE, 2000, p. 36); “Não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas reverter todas as cópias, revertendo também os modelos: todo pensamento torna-se uma agressão” (DELEUZE, 2000, p. 221).

5.

“... Os estratos são fenómenos de espessamento no Corpo da terra, simultaneamente moleculares e molares: acumulações, coagulações, sedimentações, pregueamentos. São cintos, pinças ou Articulações” (DELEUZE;GUATTARI, 2007, p. 637).

6.

Deleuze (Proust e os Signos, Porto. Rés. 1989) afirma que certos encontros podem forçar-nos a pensar. Espinosa (Ética, Edições Relógio d'Água, 1992) e Proust (Em busca do tempo perdido, Edições Relógio d'Água, 2007) defendiam que o pensamento só pensa em razão do acaso dos encontros.

de pensar e agir. É necessário “saber começar, e o começo só pode ser desviante e marginal” (MORIN, 2000, p. 101).

Hábito Natureza

Humanidade * Desumanidade

Cronos Aiôn

7.

Expressão utilizada por Jorge Luís Borges, escritor argentino, quando se refere à memória. Ele designa-a por “o vasto mar subterrâneo”.

8.

O tempo que se libertou de qualquer antropomorfismo. “(...) Se as coisas duram, ou se há duração nas coisas, é preciso que a questão do espaço seja retomada em novas bases, pois ele não será mais simplesmente uma forma de exterioridade, uma espécie de tela que desnatura a duração, uma impureza que vem turvar o puro, um relativo que se opõe ao absoluto; será preciso que ele próprio seja fundado nas coisas, nas relações entre as coisas e entre as durações, que também ele pertença ao absoluto, que ele tenha uma ‘pureza’” (DELEUZE, 1999. p. 37-38. “(...) E se voltamos a Proust é porque, mais do que qualquer outro, ele fez com que os dois planos quase se sucedam, ainda que presentes um no outro; o plano de composição liberta-se pouco a pouco, para a vida, para a morte, dos compostos de sensação que o ergue ao longo do tempo perdido, até surgir nele próprio com o tempo reencontrado, com a força, ou antes as forças, do tempo puro tornadas sensíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1991. p. 167).

9.

“(...) Tendo estabelecido essas coisas, pensei ter alcançado um porto seguro. Mas, quando me pus a pensar sobre a união da alma com o corpo, fui de certo modo restituído ao mar aberto” (LEIBNIZ, 1695).

Os conjuntos de movimentos psicossociais, tais como as máquinas de produção da subjetividade que modelam a subjetividade, são arquitetados e moldados principalmente no plano social: “As máquinas de produção de subjetividade variam. Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, uma casta” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 25). Para Deleuze, é a invenção que ativa o desassossego/o pensamento, aquilo que temos como dado adquirido. A máquina de produção da subjetividade organiza a vida por meio dos “instrumentos” do hábito e da sucessão. Os três blocos temporais do passado, presente e futuro repetem-se sucessivamente nesta sequência, fazendo com que o presente adquira o estatuto de único bloco temporal existente no tempo. Qualquer ação tem sempre lugar num aqui e agora (presente); quando pretendemos nos lembrar de algo que foi feito no passado recorremos à memória. Esta vai buscar ao passado um antigo presente e atualiza-o no presente. A subjetividade é deste modo uma prática que é realizada através da atualização. O conjunto de antigos presentes são como que peixes que vivem num mar subterrâneo⁷ a que Deleuze chama tempo puro⁸. A memória tem como função arrancar esses peixes, não o vasto mar. Este, só o artista o pode arrancar, porque apenas ele faz um mergulho no tempo abrindo-se ao vasto mar dos possíveis, os quais, para Leibniz, não existem no mundo real: “não convergem num mundo realizável, ou num mundo realizado, divergem do mundo real, traçam nele, virtualmente, linhas impossíveis, dobram a realidade da sua própria impossibilidade, a atualidade de uma intempestividade, a história de uma trans-história inassimilável na sua série ou tempo (Cronos versus Aiôn)” (DIAS, 2012, p. 118). Só saindo do abrigo do porto e se lançando no mar aberto⁹ se sai da mecânica do hábito. As re-

apresentações que temos do mundo têm origem no hábito e é ele que confunde o ser humano e suspende a sua natureza inventiva. O caminho do artista é seguir pelos caminhos da criação. Talvez um dia possamos ser a própria natureza e criar como ela¹⁰. Vive-se uma vida inteira a agir por hábito e não por natureza.

Nesta ordem de ideias, é possível perceber a importância que o hábito tem como parte constitutiva do sujeito humano. Este, para se humanizar, tem de possuir forçosamente o hábito de adquirir hábitos. Sem o hábito não há humanidade. Assim sendo, o artista é aquele que ao relacionar-se com o Caos produz o corte na humanidade e a criação artística é uma luta contra os domínios das representações humanas. “Uma obra de criação não se faz com a subjetividade individual do criador, com o eu privado do autor. Faz-se com os acontecimentos de uma vida, as coisas, livros, ideias e experiências que se consubstanciam em nós (...)” (DIAS, 2012, p. 111). É o rasgar do ser humano, a saída do humanismo¹¹. Do ponto de vista epistemológico, desde Platão sempre se perguntou pelo ser e pelo que existe em geral. A pergunta sempre esteve assente numa resposta prévia: “eu sei o que é alguma coisa que existe”. Descartes soube-o quando concebeu uma ontologia fundada numa antropologia. O filósofo francês só demonstra que Deus, o mundo e as coisas estão aí, depois dele se ter apreendido a si próprio como indivíduo, ser que pensa. É a partir do indivíduo que Descartes vai pensar o mundo. São as portas para uma ontologia fundada na antropologia, uma vez que só podemos aceder ao que as coisas são através do modo como “eu” ser humano, conheço o mundo.

O artista quer eclipsar este ponto de vista do humano, pretende colocar-se ao serviço do Caos, desse vasto mar aberto, do tempo puro, para que seja ele a se manifestar e para o pensamento surgir. O indivíduo, antes de o ser, é coisa. No entender do filósofo alemão Heidegger, o que define a condição humana é estar-aí (*dasein*)¹². A única forma de descrever o corpo como pura coisa sem o reverter para o humano é descrever-se a si próprio, não como indivíduo, filtro universal de todas as coisas/soberano, mas como coisa que ec-siste. Só dessa maneira é possível ao indivíduo ser usa-

10.

Pensamento verbalizado por Paul Klee numa conferência em 1924 sobre a Arte Moderna

11.

Nietzsche e mais tarde Heidegger (Sobre o humanismo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1967) defenderam nas suas obras uma espécie de “anti-humanismo”, inclusive apontaram o humano como um dos erros de toda a história. Heidegger pensa o indivíduo a partir do ser, daí a opinião distante que tem em relação ao humanismo. No seu entender, antes de conseguirmos alcançar a dimensão da verdade do ser e reflectir sobre ela, é necessário compreender como o ser se aproxima do indivíduo e como o requisita. Para Heidegger (p. 355), esta experiência só é realizável se concebermos o humano enquanto ec-sistente, ou seja, “a substância do indivíduo é a ec-sistência! (...) O modo como ele se apresenta em sua própria essência ao ser é a ec- stática in-sistência na verdade do ser”. É desta forma, que o indivíduo alcança a sua firmeza essencial. Assim, as várias acepções humanísticas do sujeito como animal racional, como pessoa ou como ser espiritual-anímico-corporal não são recusadas por Heidegger. O pensamento que o filósofo alemão pretende aplicar é que as inúmeras acepções humanísticas do indivíduo ainda não se debruçaram realmente sobre a sua própria dignidade. Daí que a obra “Ser e Tempo” seja contrária ao humanismo.

12.

A obra Ser e Tempo, Heidegger expõe o modo do “eu” aceder a ele próprio como “estando aí” no mundo. Defendendo que o indivíduo tem de se apreender como ser puramente existente. Antes de ser ente, somos ec-sistentes. O humanismo existencialista de Sartre (O Ser e o Nada) é uma descrição do...

... indivíduo como um conjunto material e a tentativa do “eu” se colocar no ponto de vista da coisa que é. O indivíduo apenas sabe que é uma coisa. É a partir dele como uma coisa, vai ver como as outras coisas se manifestam a si próprio como coisa. Só depois irá ver se é ou não um indivíduo. Em *O ser e o nada*, Sarte tenta descrever o ser humano com as mesmas categorias com que descreve a terra ou um rio. A diferença reside no tempo. O indivíduo é um existente que está no tempo e deste modo tem memórias do seu passado e antecipa a sua morte.

13.

Heidegger, na obra *A origem da obra de arte*, que reúne os textos de três conferências realizadas no ano de 1936, além de definir a origem “como aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é” (p. 497), atribui ao artista a origem da obra ao mesmo tempo que encontra na obra a origem do artista.

14.

É forçoso fazer um paralelismo com a imagem do herói grego nietzschiano (*A origem da tragédia*). Para o filósofo, o herói grego era um aventureiro trágico, constituído por uma imagem de força. Além de não estar preso à “dor dos amores” e das paixões doentias e recalcadas, o herói grego morre tragicamente na batalha, porque encara a vida como um desafio aventuroso. Ele morre em glória.

do enquanto coisa que descreve outra coisa no universo das coisas que se descrevem a si próprias, colocando de lado a definição prévia do “eu” como indivíduo¹³. É nesse sentido que Franz Marc, nas suas notas em Berlim, projeta a arte para o futuro. O pintor alemão moderno vaticina que virá um dia em que a arte se irá libertar dos fins e da vontade humanos e que o que o artista quiserá pintar será não já a floresta ou o cavalo, como nos agradam ou aparecem, mas como realmente são, como o cavalo e a floresta sentem a si próprios, a sua essência absoluta que vive por detrás da aparência que vemos (MARC, 1920). A arte não é produzida pelas faculdades do sujeito, mas pelo pensamento/criação. “Pensar é criar”(DELEUZE, 2000, p. 252). É preciso que o sujeito humano invente dentro dele um instrumento para quebrar as formas que o dominam. Ao quebrar o “eu pessoal”, ao despersonalizar-se abandonando tudo o que ainda contenha componentes da sua personalidade, permite que o pensamento se possa agenciar a uma matéria caótica possibilitando a criação/invenção de novos mundos, novos afetos, novas linhas, novas vidas. Para Paul Klee, o grande propósito da arte é antes de mais nada gênese, nunca produto (KLEE, 1920). São essas linhas criadoras que fazem sair do território rígido/duro/estratificado em que se vive e são o transporte para o além do ser humano.

Este será provavelmente o maior desafio do sujeito que visa alcançar a galeria dos artistas. Deve, antes de mais nada, perguntar-se se está na disposição de quebrar nele a sua história pessoal (a imagem dogmática do pensamento, útil para as práticas do quotidiano mas não para a prática artística). Deve perceber que ao quebrá-la irá entrar numa aventura decisiva, repleta de inúmeras adversidades (funcionais, literárias, laborais, domésticos, religiosos, estéticos, etc.)¹⁴ e de novos encontros. Henry Matisse, artista francês nascido em 1869, nos apontamentos escritos para o *Le Courier* em 1953, explicava precisamente que “tudo aquilo que vemos no dia-a-dia, é mais ou menos deturpado pelos hábitos adquiridos – o esforço que é preciso para nos libertarmos das imagens fabricadas (através da fotografia, dos filmes e dos reclamos), exige uma certa coragem e essa coragem é indispensável ao artista, que deve ver tudo como se o estivesse a ver pela primeira vez (...) nada é mais difícil

para o artista do que pintar uma rosa, porque, para a criar, ele deve esquecer primeiramente todas as rosas pintadas antes dele”¹⁵.

Plano de Composição

Caos-loucura

*

Caos-criação

Dobra

Dessa forma, passa a ser essencial saber que composições, que encontros, que experiências acionam a diferença, aumentam ou diminuem a potência de criar. São esses encontros que fazem penetrar no infinito das virtualidades. São encontros levados ao extremo e são eles que possibilitam a elevação da vida a uma potência superior, promovendo novos sentidos e perspectivas. O acaso dos encontros é o gérmen do pensar. A aventura do personagem artístico e do pensamento começa com um encontro com a diferença, com a involuntariedade¹⁶ de um signo. Cézanne, pintor francês e um dos fundadores da arte moderna, à pergunta formulada por Joacchim Gasquet se o artista era inferior à natureza, respondeu que não, no seu entender a arte “é uma harmonia paralela à Natureza. O artista é igual a ela, desde que não intervenha voluntariamente. Toda a sua vontade deve calar-se, ele deve silenciar em si todas as vozes dos preconceitos, esquecê-los, fazer imperar o silêncio, ser um eco perfeito”(GASQUET, 2012, p. 53). O que agora passa a falar não é mais a sua subjetividade, é a própria obra em sua dobra sobre si mesma (BLANCHOT, 1997, p. 78). Pintar, para Kandinsky, não era algo sereno, era um encontro violento de vários mundos, que dentro e fora da luta recíproca estão destinados a criar o novo mundo. Desse modo, para o pintor russo que viveu quase toda a vida na Alemanha, cada obra nasce assim tecnicamente como nasce o cosmos – por meio de catástrofes, que do caótico ruído dos instrumentos, acabam por formar uma sinfonia que “leva cada cor ao paroxismo da vida e subjuga Moscou inteira, fazendo-a ressoar, como o fortíssimo final de uma orquestra gigante”(KANDINSKY, 1991, p. 73). Assim, é possível afirmar que a criação da obra é a criação de um mundo. O artista ao entrar neste plano de experimentação, tem de estar aberto a uma recomposição de forças que o vão atravessar e que po-

15.

Apontamentos em *Le Courier* (MATISSE, 1955).

16.

O involuntário é algo que aparece se algo de fora o forçar. O encontro, despido de subjetivação, dá-se no meio e origina o pensamento transportando o Caos para um plano de imanência.

dem ou não se expandir no seu corpo e no seu pensamento. Esses encontros encerram em si um risco: podem levar à loucura ou à morte.

Uma vez entrado no Caos, é preciso um salto para dele sair, mas não um salto qualquer, nada nos garante que consigamos sair dele. Existem saltos que são autodestrutivos, que redundam em quedas e aventuras mortais e saltos que são o ponto de origem cosmogenético¹⁷ (gênese do mundo/gênese de criação), a produção de novos ritmos e o começo de uma nova linguagem artística. Um caso interessante onde o Caos e a loucura/autodestruição se entrelaçam é a produção intensa em performance do artista holandês Bas Jan Ader (1942-1975). Dentro das suas várias performances, na qual o objeto de trabalho era o seu próprio corpo, o vídeo *Fall I* (1970), Ader joga-se do telhado de uma casa em câmera lenta, sendo visível o trajeto que o seu corpo faz e os efeitos extremos que ocorrem ao seu corpo. Neste caso específico, é impossível não notar que o autor, na sua obra, quando mergulha no Caos, se associa à loucura, de tal forma que cinco anos mais tarde, numa nova obra performativa, o artista embarca num veleiro de 4 metros com o propósito de atravessar o Oceano Atlântico em 60 dias. Meses após a partida o barco, foi encontrado com uma parte da proa submersa e nenhum vestígio do corpo.

A obra de arte visa dobrar o humano que habita em nós, quebrar a dureza do padrão/da forma, amolecê-la, produzir dobras na matéria, pensar a diferença e não a sujeição/dominação pelas forças caóticas. Mas como pensar a diferença em si mesma? Não com as categorias tradicionais, porque estas (mesmo em Aristóteles) funcionam sob o regime de representação, quer dizer, de identidade no conceito. Pensar a diferença em si mesma significa pensar a experiência real, feita de unidades sub-representativas diferenciais. São as pequenas percepções leibnizianas, virtuais, “insensíveis”, que são reais, e não figuras macroscópicas da representação” (GIL, 2008, p. 64).

Quando se experimenta o Caos e dele se retira algo, ou seja, se constitui um pensamento (subjetividade livre) alcança-se a dobra¹⁸, o Caos-criação. Mergulha-se no Caos

17.

Para Paul Klee em 1961 (Notebooks, Vol.1: *The Thinking Eye*), o Caos é um estado não ordenado de coisas, uma confusão: “cosmogonically speaking, it is a mythical primordial state of the world, from which the ordered cosmos develops, step by step or suddenly, on its own or at the hand of a creator” (KLEE, p. 9).

18.

Conceito deleuziano para se referir à saída da forma estabelecida e à criação de algo. Ultrapassagem da sujeição dos saberes e do pensamento dogmático (imagens dogmáticas do pensamento) que nos aprisionam numa subjetividade. Esse conceito é desenvolvido por Deleuze nas obras: *A Dobra-Leibniz* e *o Barroco* e em *Foucault*.

para dele trazer as velocidades e os movimentos infinitos de modo a podê-los articular com as sensações (duráveis agregados sensíveis). Produz-se um plano de composição que vai agir como um crivo, ou uma peneira, selecionar os movimentos/intensidades/ imagens de luz (Bergson) e as velocidades caóticas para as articular com os afetos e perceptos¹⁹ artísticos. Dobrando/desfazendo o seu lado humano, o artista conquista assim o seu “Fora” e afirma o seu próprio devir: a gênese da criação e melodias. Simultaneamente, abre-se a um “Fora”, desdobra-se/desfaz-se/dilui-se no “Fora”.

PROCESSO CRIATIVO

Existem duas condições no domínio do processo da criação artística. A primeira condição para produzir o Caos é a produção do inteiramente novo/singular. A segunda, a produção de uma obra que tenha nexos/consistência sem perder a força do Caos. Uma obra conseguida é uma obra consistente, que contenha uma *transdução*²⁰ e distanciada de um sujeito. A questão passa por saber como dissolver o sujeito, o “eu”, sem abandonar em definitivo a possibilidade de criar a ordem. A primeira condição para que a obra surja com originalidade/singularidade é a dissolução do sujeito como autor psicológico/social, com todas as qualificações/atributos de um ser mundano (ser do mundo real e da sociedade). Aqui se dá a passagem para outro nível, a obra não parte do sujeito, este é deslocado/desestruturado, libertam-se forças como no Caos. E nesse nível elevado de intensificação de forças que se transferem para a obra, algo tem de assegurar a consistência dessas forças de modo a que elas não entrem em conflito e se destruam umas às outras. Se não existir um “agente” que dê consistência a estas forças/intensidades a obra não acontece. Como se pode conectar duas forças co-existent, contrárias? Os oxímoros de Fernando Pessoa são um exemplo dessa consistência. Para a criação desses oxímoros (outro/ra/agora), é necessária a presença de um “agente” que já não é sujeito para que possa ocorrer essa conexão de forças²¹.

É o que indaga o próprio poeta, através de seu heterônimo Álvaro de Campos, num poema de 1934, incluído em

19.

“Os perceptos já não são percepções, são independentes de um estado daqueles que os sentem; os afetos já não são sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, perceptos e afetos, são seres que valem por si próprios e excedem todo o vivido. Estão na ausência do indivíduo, porque ele tal como é fixado na pedra, na tela ou ao longo das palavras é em si um composto de perceptos e de afetos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: existe em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1991. p. 144-145).

20.

Uma transferência da força do Caos para a força emissora da obra artística.

21.

Em Fernando Pessoa, o que ocorrer é uma conexão de ideias.

Ficções do interlúdio, em que seguidamente apela à ambiguidade para tentar definir os seus sentimentos (PESSOA, 1977, p. 390):

(...) Eu sou um internado num manicómio sem manicómio
Estou doido e frio,
Estou lúcido e louco,
Estou alheio a tudo e igual a todos:
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos.
Estou assim...

O que conecta essas forças do processo criativo é o plano de composição. Esse plano assenta no encontro e na composição, na qual o que importa não é a forma e a substância, o sujeito ou o objeto, mas o que se passa entre os diferentes corpos que habitam um plano: começar pelo “meio”, pelo “entre”. O pensamento, neste nível intenso de forças instaurado num plano de composição, tem pouco a ver com aquilo que já tem forma. Tem tudo a ver com aquilo que é impensável. Um plano que não é o da atualização das coisas já estabelecidas e já formadas que “dá pensamento ao impensável” (SOUSA, 2012, p. 36). A história moderna da arte é a história da sua autonomização/desterritorialização: o corte operado na relação com o real mimético dá espaço a um “Outro”, dá espaço à diferença pura.

O Outro Sujeito

O Fora

CONCLUSÃO

22.

Expressão utilizada por Deleuze (DELEUZE, 2003, p. 133).

Deste “entre” o sujeito e o “Fora”/o Caos/o Outro/ o que emerge é o destino do pensamento-artista²². Talvez ele não se jogue entre o figurativo e o não figurativo, mas entre o encarnado e o não encarnado. A força que cria a interioridade e a transposição do meramente visível não depende do grau de semelhança da obra com a realidade exterior, mas de uma abertura interior/uma receptividade, um estar atento às intensidades/multiplicidades que circulam dentro de

si; e uma receptividade externa, uma abertura ao “Fora”, seja ele um filme, uma música, um olhar, um gesto, um poema, uma palavra. Estar receptivo a este imediato que se apresenta incessantemente e não o mediar pelas nossas representações/imagens carregadas de memória, clichês e hábitos que nos sedentarizam e nos tornam máquinas utilitárias e espelhos uns dos outros.

O artista, ao contrário de dominar o Caos, oferece-se/entrega-se a ele: aos seus acontecimentos virtuais, singularidades “pré-individuais e acósmicas” (SOUZA, 2012, p. 187) e dele retira as essências cativas, as velocidades e os movimentos infinitos para os articular com a sensação/os agregados sensíveis. A obra de arte nasce assim, submersa em atos involuntários, da sua fugaz organização face ao desconhecido. Ao revelar as essências que o “Fora”/o “Outro” mantinha cativas reconhece um “Outro” e tal como diz Levinas “Reconhecer outrem é reconhecer uma fonte. Reconhecer Outrem – é dar” (LEVINAS, 2008, p. 65). Da obra de arte nascida da ingenuidade e da pureza do ser humano não corrompido por leis e sistemas de formalização e conceitualização ocorre algo verdadeiramente surpreendente: a revelação de mim no “Outro”, o nascer do “Outro” em mim.

Deste modo, é no “Outro” que o artista acaba por Ser. Como diz o verso de um poema de Paul Celan (1920-1970): “Sou tu quando sou eu” (CELAN, 1996, p. 13). O Caos como “Outro” e o eu estão numa relação complexa em que se re-metem reciprocamente.

A obra de arte, prenúncio do interior de si, manifesto da reflexão intensa e interna do sujeito-artista-criador face ao Caos, traz ao indivíduo a liberdade de pensar, uma fonte inesgotável de matéria nos domínios da criação. Nesta necessidade, que nasce da vontade de arte, o indivíduo coloca-se num “entre” si e um “Outro”, tornando o seu eu vulnerável às imagens-nuas²³, presentes nos sons, nas cores, nas formas e na aparência inenarrável dos acontecimentos e nos caminhos anteriormente não pensados e não vividos, acabando por devir-artista. É nesses caminhos, percorridos na ignorância do eu, ou na ignorância conjunta (do eu e do “Fora”), que ambos se aproximam na tentativa de encon-

23.

Pensamentos voadores. Imagens que passam despercebidas, não alcançam o estatuto de macro percepções. Associam-se a forças e a significação verbal está ausente (GIL, 2005. p. 15).

trar algo comum que lhes permita expressar que o indivíduo reconhece o “Outro” (o Caos) em Si, e O aceita como parte de Si. Desta forma, nasce a obra de arte nas suas diversas formas, seja nas cores, nos sons, na matéria aparentemente inerte da palavra que adquire vida na riqueza inexplorada do Fora/do Caos/do Outro.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRAQUE, Georges. *Cahiers, Paris*. Nova Iorque, 1948.
- CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde*. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CHALUMEAU, Jean Luc. *As teorias da arte*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes*. Lisboa: Europa -América, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Edições Século XXI, 2000b.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra-Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio

d'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Porto: Rés, 1989.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1991.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

GOMBRICH, Ernst. *The Story of Art*. London: Phaidon Press, 1995.

GASQUET, Joachim. *O que ele me disse...* Lisboa: Sistema Solar, 2012.

GIL, José. *O imperceptível devir da imanência*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

GODINHO, Ana. *Linhas de estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

GUATTARI, Felix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografia do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2009.

LEIBNIZ. *O sistema novo da natureza e da comunicação das substâncias*. Lisboa: Ponto 12, 1695.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea).

KLEE, Paul. *Creative confesion*. A font collection. Edited by Kazimir Edschmid. Berlin: Reiss, 1920.

KLEE, Paul. *Notebooks: The Thinking Eye*. Trans. Ralph Ma-

nheim, London: Lund Humphries, 1961. (Vol. 1).

MONDRIAN, Piet. *Plastic art and pure plastic art, 1937, and other essays, 1941-1943*. New York: Wittenborn, Schultz, 1947.

MARC, Franc. *Briefe. Aufzeichnungen und Aphorismen*. 2 Bände. Berlin: Cassirer, 1920.

MARC, Franc. *Cartas, notas e setenças*. Berlim, 1920.

MATISSE, Henry. *Cor e alegoria*. Escritos compilados. Zuri-que, 1955.

MORIN, Edgar. *A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, re-formar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

POTTER, Christopher. *Você está aqui: uma história portátil do Universo*. Lisboa: Casa de Letras, 2010.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Lisboa: Reló-gio D'Água, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Vergílio Ferreira. 4.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

SOUSA, Dias. *Lógica do acontecimento*. Lisboa: Documenta, 2012.

Coletivo Gambiologia: por uma produção artística em favor do estímulo do pensamento crítico sobre a contemporaneidade

VENISE PASCHOAL DE MELO* E LUCIANA MARTHA SILVEIRA**

*Doutoranda em Tecnologia pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE) na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR); Mestrado Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), 2008; Especialização em Imagem e Som na UFMS, 2001; Graduação em Educação Artística na UFMS, 1997.

**Professora em Tecnologia pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE) na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Pós-Doutorado na Universidade de Michigan, 2010; Doutorado em Comunicação e Semiótica na Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2002; Mestrado em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2008; Graduação em Educação Artística na UNICAMP, 1989.

RESUMO

Visamos apontar as ações do Coletivo Gambiologia e sua reflexão sobre os modos de consumo na contemporaneidade, para pensar sobre o papel da arte relacionada às ações sociais nos dias atuais, bem como sua importância para estímulo de pensamento crítico sobre a realidade da sociedade capitalista na contemporaneidade.

Palavras-chave: Coletivo Gambiologia. Dissidência. Sociedade de consumo.

ABSTRACT

We intend to present the Gambiologia Art Collective actions and its reflection concerning contemporary consumption ways, to think about the role of art related to social actions in the current days, as well as their importance for critical thinking stimulation about the reality of capitalist society in the contemporary world.

Keywords: Gambiologia Art Collective. Dissidence. Consumer Society.

INTRODUÇÃO

Com o intuito de pensar sobre o papel da arte voltada para engajamentos, ativismos, coletividade e ações sociais nos tempos atuais, neste ensaio analisaremos, de modo breve, a proposta de trabalho artístico do Coletivo Gambiologia, no qual propomos um recorte para a observação de seu discurso poético e ideológico e, com o auxílio de conceitos e argumentos apresentados por teóricos como Napolitano (2011), Chaia (2007), Giroux (2003), entre outros, refletimos também sobre a importância dos movimentos artísticos para o desenvolvimento de pensamento crítico em relação à condição de nossa sociedade atual.

Sabendo que algumas ações artísticas e ativistas no Brasil atuam principalmente em locais alternativos, muitas vezes distanciados dos espaços de museus e galerias de arte, é visto que, de forma geral, são voltadas para um público relativamente reduzido, em comunidades, o que promove uma relação de maior proximidade entre artista-público-objeto artístico, proporcionando maior abertura e informalidade.

Essas ações, realizadas de modo compartilhado e aberto à comunidade, as quais agrupam sujeitos por meio da arte e oficinas de criação, além de exposições, mostras e debates em locais públicos, sem distinções de classes sociais, raças ou crenças, são realizadas com a finalidade de instigar o conhecimento sobre uma produção artística mais democrática e, desse modo, incentivar o público ao desenvolvimento de pensamento crítico, explorando seus questionamentos e inquietações diante da realidade do mundo contemporâneo.

A partir desse cenário, propomos inicialmente evidenciar as ações do Coletivo Gambiologia, na intenção de apresentar o posicionamento ideológico destes artistas, por meio da observação de seu discurso, bem como examiná-los diante dos conceitos inseridos na arte contemporânea. E ainda, a fim de ampliar nossa compreensão sobre o contexto da arte e suas implicações sociais, no decorrer deste texto, apresentamos uma breve argumentação acerca da importância dos artistas “dissidentes” e “arrancadores”, como possí-

veis agentes transformadores tanto da arte quanto da sociedade, segundo o ponto de vista de Canclini (2012) e Cauquelin (1992).

Destarte, nossa pesquisa propõe evidenciar a importância de pensar o papel do artista e suas ações de resistência, a partir de sua atitude crítica e questionadora a respeito das bases em que se estruturam nosso tempo presente, especialmente sobre o consumo das tecnologias, ou seja, direciona-se a reforçar a relevância da sua atuação, na função de estimular, propagar e instigar sujeitos multiplicadores, que possam atuar ativamente como agentes diretos na transformação do mundo contemporâneo.

COLETIVO GAMBIOLOGIA

O termo “gambilogia”, derivado da palavra “gambiarra”, refere-se à produção de artefatos de maneira improvisada. É a partir dessa perspectiva que o Coletivo Gambilogia, grupo formado pelos artistas Fred Paulino, Lucas Mafra e Paulo Ganso, se intitula. De origem brasileira, proveniente da cidade de Belo Horizonte (MG), o grupo promove exposições artísticas, oficinas abertas e, fundamentalmente, funda sua produção em um movimento social de posicionamento crítico. De forma geral, sua atuação pode ser traduzida por meio de objetos que geram a estética da desconstrução, definida pelo método do “faça você mesmo” ou DIY (*Do It Yourself*), muito semelhante à ideologia propagada pelo movimento cultural Punk dos anos 1970.

Com o objetivo de difundir o conceito de gambiarra direcionado à arte, é realizada a apropriação de plataformas tecnológicas no contexto do *hacktivismo* – uma mescla de ideais de apropriação e liberdade proferida por *hackers* e *cyberpiratas* agregada a certo grau de ativismo político voltado à abertura de dados computacionais e compartilhamento de códigos. Utilizando recursos da reciclagem, remixagem e transformações dos mais diversos elementos, suas obras deixam evidentes, além da renovação estética, as possibilidades de criação na junção de objetos que pertencem aos

efeitos da obsolescência imposta pelo mercado e pelas indústrias. Segundo Fred Paulino, as obras voltadas para as “gambiarrras tecnocriativas”, exaltam fundamentalmente três eixos:

A precariedade na artemídia e a incorporação da baixa tecnologia nos trabalhos como opção formal; a ideia de “coleccionismo” por meio da acumulação, ou como os artistas têm usado o excesso de resíduos no mundo de hoje como recurso expressivo (para além do senso comum sobre reciclagem); e a aceitação (ou não) da influência da cultura popular e do artesanato no meio das artes plásticas (PAULINO, 2015).

É por meio desses mencionados eixos – o da incorporação de baixa tecnologia, do colecionismo e da abertura e informalidade da arte popular nas artes plásticas – que a estética das obras geradas pelo Coletivo se apresenta carregada de colagens e sobreposições das mais diversas peças reaproveitadas: brinquedos, motores, sensores, adesivos, compu-



COLETIVO GAMBIOLOGIA, 2011
Quadros Gambiológicos
 Técnicas mistas eletrônicas; objetos
 Fonte: www.gambiologia.net



COLETIVO GAMBIOLOGIA, 2008
Armadura Gambiológica
 Técnicas mistas eletrônicas; objetos
 Fonte: www.gambiologia.net

COLETIVO GAMBIOLOGIA, 2011
Farnesinha Segunda e Farnásio Jr.
 Técnicas mistas eletrônicas; objetos
 Fonte: www.gambiologia.net



tadores e equipamentos eletrônicos sucateados, softwares livre, etc.

O resultado é um emaranhado quase caótico de elementos coloridos e dispersos, dispostos de modo que os aspectos de sua montagem e construção permaneçam abertos e expostos para quem observa, como uma espécie de reconstrução e recombinação de objetos. É uma espécie de caixa-preta aberta e mantida transparente, com seu avesso totalmente exposto.

Com essa exposição dos interiores programados e remendados, é proposta também a ênfase ao incentivo à potencialidade criativa de reinterpretação das obras, possibilitada pela coletividade e pelo compartilhamento dos processos de

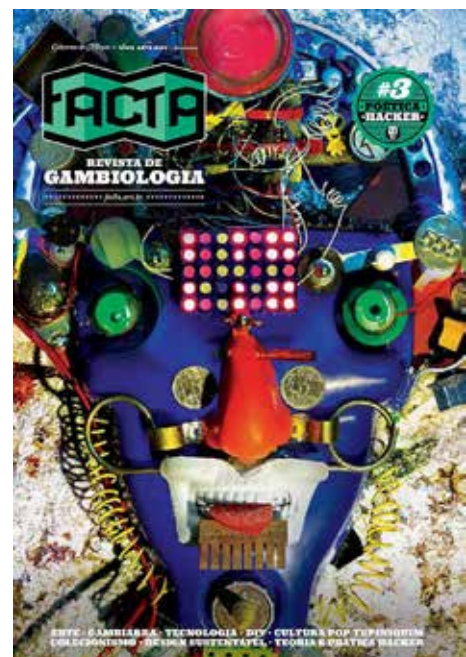
Workshop Festival Saci 2012
Sociabilização, Arte e Cultura
para Crianças
Belo Horizonte (MG)
Fonte: www.gambiologia.net



criação por meio das oficinas abertas à comunidade, além do oferecimento de debates para a reflexão sobre os aspectos tecnológicos e de consumo do mundo contemporâneo.

O grupo de artistas também associa suas ações à produção da revista denominada *Facta*, coordenada pelo artista Fred Paulino, cuja publicação está em sua terceira edição e é caracterizada como “experimental, aperiódica e coletiva”.

Na observação dos editoriais escritos por Paulino, nas



Revista Facta #01 (2012), Revista Facta #02 (2013) e Revista Facta #03 (2015)
 Publicação Coletivo Gambiologia
 Fonte: www.gambiologia.net

três edições lançadas até o momento, *Facta* #1 (2012), *Facta* #2 (2013) e *Facta* #3 (2015), percebemos que a máxima do Coletivo Gambiologia é a reflexão e o levantamento de questionamentos a respeito das questões sociais de nosso tempo, de modo contestador e ativista. O intuito é formar opinião e estimular o desenvolvimento de pensamento crítico e político.

Nesse viés, o artista Fred Paulino afirma as ações do Coletivo como um “território de influência”, com o propósito de incentivar reflexões sobre a aceleração do desenvolvimento tecnológico, o qual, em seu ponto de vista, vem acarretando problemas sociais complexos, tais como: o consumo exacerbado representado pelo colecionismo e pelo acúmulo de objetos; as alterações no tempo de vida dos produtos e sua rápida descartabilidade; a obsolescência programada, o que vem gerando profundas consequências para o meio ambiente; além dos problemas de propriedade intelectual, dos processos de exclusão social, os efeitos das mudanças de hábitos da sociedade diante da conectividade, entre outros.

Sobre tais preocupações e as relações com as produções artísticas do Coletivo Gambiologia, Paulino nos explica:

[...] mais do que somente guardar objetos, nos interessa transformá-los. No arcabouço gambiológico, para além do valor estético, funcional e monetário de uma peça única, importa a sua transfiguração em uma ideia. [...] entendemos que a transformação de tais objetos em outros lhes subverte a aura intocável e reconfigura o seu valor. [...] Uma ação sobre a acumulação, que se transforma em obra (PAULINO, 2013, p. 12).

Com este olhar voltado para a acumulação, a apropriação e a resignificação dos objetos descartados, o Coletivo enfatiza a relevância do papel do *hacker* na contemporaneidade. Para os artistas em questão, é justamente na configuração desse personagem que se estabelecem os processos de subversão dos sistemas, sejam eles do computador, da eletrônica, sejam até mesmo da própria sociedade. Isso posto, na crença da importância de atuação do hacker em benefício da sociedade, há também a alegação da representação de seu potencial transformador por meio dos valores simbólicos em sua atuação. Sobre esse ponto, consideramos:

O “hackeamento” pode ser comparado a uma intervenção. Hackear é transfigurar um sistema qualquer – inserindo nele algo não previsto, subvertendo seu uso original, redefinindo sua função (PAULINO, 2015, p. 10).

Para esse grupo de artistas, a importância dos aspectos do *hackeamento* em suas ações está na apropriação e na resignificação dos objetos e em sua subversão. Dessa forma, os interesses em se pensar a gambiologia se localizam nos aspectos de abertura, proximidade e diálogo com as tecnologias, por meio de um “desprendimento criativo, ou libertinagem visual”. Sustentando a ideia de que as práticas de hackeamento podem vir a ser consideradas como poéticas, a gambiologia é definida pelo próprio grupo como:

Uma ciência que une o analógico ao digital, a criatividade cotidiana às artes formais, a inovação tecnológica à cultura de rua, o hacker é aquele que, saindo da obscuridade, invade o nosso dia a dia e disponibiliza formas alternativas e, por que não, criativas de acessarmos os sistemas vigentes (PAULINO, 20015, p. 12).

Diante do exposto, observamos que projetos realizados pelo movimento exibem a importância e a necessidade da reflexão sobre o estado do mundo atual, principalmente, para as relações tecnológicas inseridas em nosso país.

ARTE ENGAJADA, DISSIDÊNCIA E PEDAGOGIA CRÍTICA

Pensando nas afirmativas proferidas pelo Coletivo Gam-biologia, acreditamos ser importante pensar em seu contexto sob a égide dos conceitos da arte contemporânea, especialmente, quando nos voltamos para os aspectos da arte relacionada aos manifestos e às ações políticas.

Para esse tipo de manifestação artística, o autor Marcos Napolitano (2011) define como arte engajada um tipo de arte relacionada aos processos de lutas de caráter contestatório, voltada para a crítica do poder de uma dada ordem vigente. Define Napolitano:

O termo engagé (“comprometido”) revela a verve polemista e agressiva que o artista-intelectual deve assumir para realizar a liberdade no mundo. A partir desta tradição consagrou-se a palavra “engajamento”, galicismo que se tornou sinônimo de atividade politizada de criação cultural. O escritor e filósofo Jean-Paul Sartre foi um dos formuladores do conceito clássico de engajamento. [...] ele afirmava que o “verdadeiro” intelectual é aquele que também se ocupa da política, sobretudo as questões da “grande política” que definem os destinos das coletividades (NAPOLITANO, 2011, p. 28).

Segundo Napolitano (2011, p. 29), a arte engajada possui um caráter amplo e difuso e “define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em *imperativo moral e ético* que acaba desembocando na política”. Ou ainda, para o autor cabe ao artista, na função de agente intelectual da sociedade, levantar questionamen-

tos e assumir posicionamentos em prol da reflexão social sobre seu meio.

Contribuindo com outra definição, Miguel Chaia (2007) se refere ao “Artevismo”, movimento em que o artista, diante de conflitos existentes, no desejo de enfrentamento e luta, se insere no centro de uma relação social, o que faz necessário o reconhecimento do sentimento de comunidade e coletividade. As ações desses artistas se voltam para a realização tanto no microcosmo – quarteirão ou bairro – quanto no macrocosmo – público ampliado, áreas internacionais ou internet. Nesse viés, para o autor, faz-se necessário incorporar à arte uma função sociopolítica, “que vai desde a formação de consciência do outro, passando pela educação, até o fomento da mobilização. Pode-se ter, então, a metáfora do artista como gatilho de futuros desdobramentos sociais” (2007, p. 10).

Canclini (2012) também colabora para a compreensão da importância da arte inserida diretamente nos aspectos políticos e sociais, pois crê que é nessa estrutura complexa que se inserem diversos coletivos artísticos, residem as possibilidades de reconstituir e reconstruir hábitos, linguagens e estéticas. Ou seja, por meio do desenvolvimento de um percurso processual – em ações que se realizam para além da materialização obra e se fundam no plano da produção–contestação–mobilização–compartilhamento–consentimentação.

Canclini (2012) acredita também que é a partir do deslocamento e do distanciamento dos cânones estabelecidos que nos tornamos capazes de valorizar o dissenso, pois é através do olhar da dissidência e da resistência que se localiza o ponto divergente da cultura hegemônica, no qual podemos localizar os reais valores emergentes de nossa cultura. Ao desprendermos a arte “das linguagens cúmplices da ordem social” (CANCLINI, 2012, p. 230), há a possibilidade de mudarmos as lentes, a fim de obtermos uma nova compreensão daquilo que constitui a nossa sociedade e, dessa maneira, poderemos nos tornar agentes ativos e capazes de gerar mudanças.

Sob esse ponto de vista, ao nos voltarmos para as produções do Coletivo Gambiologia, uma possível interpretação acerca de ações dissidentes se torna possível, tanto pelo modo como aborda o contexto crítico sobre as tecnologias e obsolescências de produtos eletrônicos, quanto ao modo irreverente de expor seus trabalhos, desconstruídos e abertos, sem deixar de lado a importância dada ao tipo de público, geralmente em um microcosmo urbano de pequenas comunidades de diferentes classes sociais e faixa etária, bem como no compartilhamento de conhecimento a respeito da desconstrução de objetos descartados e reconstrução de objetos conceituais.

Nessa trajetória, torna-se plausível gerarmos uma aproximação das intervenções do Coletivo com obras que se referem aos aspectos de abertura ao diálogo e à intelectualização do objeto em sua forma inacabada e conceitual, tais como as obras do artista Marcel Duchamp. Ao pensarmos sobre as relações de resistência no contexto histórico e social contido nas obras do referido artista, compreendemos que parte de suas produções foi realizada originalmente no contexto da contestação dos valores vigentes de sua época.

Com jogos de ironia e enigmas, por volta de 1913, o artista nos apresenta seus *ready-mades*, objetos conceituais exibidos como uma nova possibilidade para o discurso artístico daquela época. Com um forte apelo aos conceitos de *antiarte*, seu objetivo maior era o de criticar os moldes de validação da própria arte, ou seja, apresentar uma rejeição pelos valores estéticos e cânones consolidados em favor de ações provocativas e impactantes.

Por meio das análises de Octávio Paz (2012, p.13), é visto que Duchamp não foi adepto ao culto da máquina, ou como nos relata: “ao inverso dos futuristas, foi um dos primeiros a denunciar seu caráter ruinoso da atividade mecânica moderna”. Além de seu tom satírico ao maquinismo, o que mais nos revela as obras de Duchamp é a sua negação aos projetos industriais. É com a apropriação e a injeção de ironia que faz, segundo Paz, “o objeto manufaturado se converter em ready-made: uma coisa inútil” (2012, p. 47). Nesse sentido, o propósito do artista não revela uma afinidade

ou culto à máquina, mas produz a “metaironia” (PAZ, 2012, p. 17) e ainda, o sentido do *ready-made* não foi o de postular um valor novo e sim apresentar uma [...] “crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos” (PAZ, 2012, p. 23).

Ao considerarmos as características históricas e culturais manifestas no passado recente e em nosso presente, localizamos em Marcel Duchamp uma referência importante para a análise das produções do Coletivo Gambiologia, uma vez que, no discurso desses artistas brasileiros, podem ser observadas algumas relações de semelhanças na sistemática produtiva do artista dadaísta. Tais afinidades podem ser percebidas na apropriação de objetos inseridos no mercado de consumo e sua transformação em obra aberta, bem como nos processos de aproximação do público e da ressignificação dos valores da própria obra, por meio de uma linguagem irônica e contestatória.

Ainda sobre Duchamp, a historiadora de arte Cauquelin (1992) nos mostra uma importante consideração, quando o apresenta sob o adjetivo de “arrancador”, devido ao fato dos desvios da função dos objetos industriais para a produção de obras inseridas em um discurso irônico e de intelectualidade. Cauquelin define:

[...] o movimento de ruptura é levado, a maior parte das vezes, pelas figuras singulares, às praticas, do “fazer” que, antes de tudo, desconcertam, e que anunciam, de longe, uma nova realidade. A estas figuras indiciais, chamamos de “arrancadores” (CAUQUELIN, 1992, p. 77).

Portanto, em nosso ponto de vista, com sua perspectiva ativista e social, os modos de produção e compartilhamento de ideais subversivos do Coletivo Gambiologia se assemelham aos dos artistas “arrancadores” conforme definições de Cauquelin (1992), ou ainda, como afirma Canclini (2012), artistas “dissidentes”.

Para refletirmos um pouco mais sobre tais afirmativas, Bourriaud (2009) parece complementar essa trajetória,

acerca das relações do artista diante dos aspectos sociais contemporâneos. Para o referido autor, a função do artista, em meio ao caos contemporâneo, é ser um apropriador, pois a cultura do uso é o que o torna agente ativo em um cenário onde não é mais possível a criação singular. Nesse argumento, a cultura da pirataria ou *hacker* deve ser encarada e legitimada como um modo de produção criativa. O consumo deve ser encarado como uma forma de produção, ou seja, a apropriação e a reinvenção do objeto é um modo de consumo, e isso vem a ser o que o autor conceitua como cultura e arte de “pós-produção”. Acreditamos que o Coletivo Gambiologia se insere neste cenário: dos apropriadores, dos hackers, artistas de pós-produção.

Além desses aspectos, ao pensarmos no papel de artistas como agentes articuladores do pensamento social, devemos refletir sobre os processos de recepção da arte pelo público. O educador Henry Giroux (2003) nos apresenta alguns caminhos para compreendermos determinados elementos que possam vir a estimular o pensamento crítico social por meio da arte, da educação e da pedagogia crítica.

A ideia central do educador supracitado é a da articulação e da conexão entre artistas e educadores que apostam em uma prática cultural insurgente e que acreditam em “uma cultura pública e uma sociedade democrática vibrante” (GIROUX, 2003, p. 150). Sua justificativa se dá devido a tais profissionais estarem centrados no “ato de fazer” e serem movidos, em geral, por sentimentos de oposição e transgressão e, desse modo, podem de alguma forma, mesmo que sutil e indiretamente, estimular as pessoas para que, coletivamente, possam melhorar o seu contexto de sociedade e de mundo.

O pensamento de Giroux (2003, p. 151) consiste em “criticar a ordem das coisas existentes e utilizar o terreno da cultura e da educação para intervir verdadeiramente no mundo”, e um dos conceitos da prática pedagógica que referencia é o da valorização dos aspectos éticos, políticos e da rejeição de todas as formas de determinismo. Assim, mais do que contextualizar a vida cotidiana e revelar as máquinas do poder dominante, o objetivo é mobilizar o conhecimento,

recriar as circunstâncias do momento presente, com o intuito de mobilizar os sujeitos contemporâneos a efetivarem mudanças em suas próprias vidas. Desse modo, essa forma de educação política visa ao protagonismo do ser humano para a intervenção no mundo.

Segundo seus relatos:

A educação política significa reconhecer que a educação é política porque é diretiva e dirige-se a uma natureza inacabada daquilo que significa ser humano, intervir no mundo, pois o protagonismo humano é condicionado e não determinado. [...] Uma educação política constrói condições pedagógicas para capacitar os estudantes para entenderem como o poder opera sobre eles, através deles e por eles, para construir e ampliar seu papel como cidadãos críticos. Central a esse discurso é o reconhecimento de que a cidadania não é um resultado da eficiência técnica, mas pelo contrário, um resultado de disputas pedagógicas que conectam o conhecimento, a imaginação e a resistência [...] (GIROUX, 2003, p. 161),

Nestas afirmativas, Giroux (2003) nos apresenta sua crença no discurso das rupturas, das mudanças, dos fluxos e da desestabilização provocados pelos artistas, mediante uma prática pedagógica social e crítica interessada em ampliar a reflexão a respeito das forças do potencial humano para obter liberdade, autonomia e exercer o poder da democracia.

Acreditamos, por conseguinte, que as possibilidades de transformações podem residir nas articulações estabelecidas entre artista-arte-público em favor e para além do campo da arte, mas da sociedade em si. Inserida e analisada sob esse ângulo, percebemos que a produção do Coletivo Gambiologia, uma vez voltada para reflexões e incentivo à abertura de diálogos sobre a sociedade tecnológica, apresentada por meio de manifestações urbanas e engajamento comunitário, pode conter indícios de aplicações experimentais e empíricas da prática pedagógica, em busca de novos caminhos para um estímulo às transformações sociais. Na similaridade com os conceitos de dissidência, arrancadores e artistas da pós-produção, mostra sua preocupação em lo-

calizar novas formas de repensar o mundo contemporâneo, além de se posicionar de modo crítico e contestatório em relação aos problemas gerados pelo consumo exacerbado e veloz das tecnologias atuais e provocar uma renovação das potencialidades da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Portugal: Rés, 1992.

CHAIA, Miguel. *Arte e política: situações*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

COLETIVO GAMBIOLOGIA. Disponível em: <<http://www.gambilogia.net>>.

GIROUX, Henry A. *Atos impuros: a prática política dos estudos culturais*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

LEMOIS André. Gambiologia. In: *Mutirão da gambiarra: Gambiologia*. Metalivros, 2010. [Livro digital]. Disponível em: <<http://mutirao.metareciclagem.org>>. Acesso em: 24 set. 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Revista Temáticas, Pós-Graduação em Sociologia, UNICAMP, Campinas*, n. 37/38, p. 25-56, 2011.

PAULINO, Fred. A ciência do apocalipse. *Facta#1 – Revista de Gambiologia, Belo Horizonte*, v. 1, p. 5-9, 2012.

PAULINO, Fred. Acúmulo, Ação Criativa. *Facta#2 – Revista de Gambiologia, Belo Horizonte*, v. 2, p. 7-12, 2013.

PAULINO, Fred. Poética Hacker. *Facta#3 – Revista de Gambiologia, Belo Horizonte*, v. 3, p. 7-12, 2015.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou O castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2012.



SIM OU ZERO

Sem título, 1992

Colagem com apropriação de fragmentos de carta, figurinha impressa e alumínio sobre tela, 30x30cm

Sim ou Zero: entre uma forma de vida coletiva e a invenção de si (com arte)

EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS* E ANTONIO VARGAS**

*Doutorando em Teorias e História da Arte (PPGAV) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); mestre em Processos Artísticos Contemporâneos (PPGAV/UDESC); mestre em Ergonomia/Eng. de Produção e Sistemas (PPGEP) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); graduado em Arquitetura e Urbanismo Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

**Bacharel em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 1986); doutor em Artes pela Facultad de Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid, 1992); pós-doutorado na Universitat de Barcelona (1996). Professor do CEART/UDESC desde 1993. Docente permanente do programa de pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/UDESC). Artista visual com exposições individuais e coletivas no Brasil, na Alemanha, em Portugal, na Espanha, nos EUA e no Canadá. Atualmente, ocupa o cargo de diretor de pesquisa e pós-graduação do Centro de Artes (CEAR/UDESC).

RESUMO

O artigo aborda a organização artística Sim ou Zero, a partir da perspectiva de Nicolas Bourriaud e da obra de arte como forma de vida. Constatam-se tanto a emergência de um novo formato de coletivo quanto um lugar em que a prática artística se mistura e se confunde com a própria vida dos artistas.

Palavras-chave: Sim ou Zero. Coletivo artístico. Grupo de artistas. História da arte.

ABSTRACT

This paper's motif is the artistic organization Sim ou Zero, from Nicolas Bourriaud's perspective, and the work of art as a way of life. It stresses the emergence of a new collective format and of a place where artistic practice is mixed and intertwined with the very life of the artists.

Keywords: Sim ou Zero. Artists collective. Artists group. Art history.

SIM OU ZERO

1.

Ricardo Rosas (2002), em artigo, refere-se aos coletivos artísticos apontando suas primeiras ocorrências entre meados dos anos 1990 e início dos anos 2000. Já Daniela Labra (2009) diz que “no campo da arte, os coletivos artísticos irrompem [no Brasil] no final dos anos 90”.

2.

Publicação *Sim ou Zero*. Cinco mil exemplares. Distribuição gratuita. Vitória: UFES, 1993.

Hoje, quando alguém se refere a um agrupamento de artistas realizando algum trabalho, ou a um conjunto de pessoas envolvidas com criação artística, o nome *coletivo artístico* surge “naturalmente” para conceituar esse tipo específico de organização. Mas nem sempre foi assim: as datas pesquisadas indicam que, no Brasil, esse tipo de coletividade surgiu entre 1998 e 2002¹. Embora não faça muito tempo, isso é suficiente para se pensar acerca de sua história, seus antecedentes e acontecimentos que produziram sua emergência na arte contemporânea.

Este texto busca destacar, portanto, um caso que ocorreu alguns anos antes do aparecimento dos coletivos, isto é, o “Sim ou Zero”, nome de uma exposição e de um agrupamento de artistas no estado do Espírito Santo. Suas atividades se iniciaram no ano de 1991, em Porto Alegre, mas sua primeira aparição pública deu-se com a Exposição ‘Coletiva’ Sim ou Zero, em 1993. Essa exposição, embora planejada no âmbito da Universidade Federal do Espírito Santo, não se limitou ao espaço da galeria de arte da instituição, uma vez que também se realizaram intervenções simultâneas na paisagem urbana em três municípios vizinhos da capital, Vitória: intervenções em canal de TV aberta, Rádio FM e na Festa de Abertura do referido evento (realizada em espaço diferente da exposição, em outra cidade), além de uma publicação² distribuída gratuitamente e enviada para instituições de arte do Brasil e de outros países.

Na abordagem aqui pretendida, destaca-se o fato de a publicação deixar registrado, no exemplar de lançamento, que Sim ou Zero não se considerava um grupo de artistas, mesmo que suas criações fossem de autoria coletiva e que a vida de seus colaboradores estivesse imbricada com suas obras num “lugar de viver”. Ora, isso é relevante, pois a negação dos grupos revela uma atitude crítica em relação a esse formato. Ao mesmo tempo, revela-se como acontecimento em estado de emergência, sem definições, sem identidade, inventando-se cotidianamente, apenas por acreditar no que isso faria emergir; e, sendo artistas, vivendo a vida em obra (de arte). Essa ação-atitude não era só um proje-

to, mas uma estratégia de vida que poderia ser considerada como um *procedimento poético*, cuja obra era imprevisível, uma emergência dessa complexidade vivida na construção de um *lugar de viver*³: a obra. Sobre isso, Nicolas Bourriaud comenta que:

Em toda a história da arte do século XX, as obras expressam disposições éticas através das formas. A arte moderna induz uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim: faz de tua vida uma obra de arte (BOURRIAUD, 2011, p. 18).

As afirmações do Sim ou Zero fazem surgir duas questões iniciais: 1ª) Se não eram um *grupo de artistas*, o que eram, visto que o nome *coletivo artístico* ainda não existia naqueles anos?; 2ª) Que tipo de obras (de arte) produziram ou quais eram seus procedimentos que justificavam essa imbricação entre vida e obra coletiva?

As respostas para essas dúvidas estão sendo examinadas por um dos autores deste artigo em tese de doutorado na área de Teorias e História da Arte, cuja hipótese sugere que o Sim ou Zero participa da gênese de organizações as quais, anos mais tarde, seriam chamadas de *coletivo artístico*, no Brasil. Mas aqui se propõe, inicialmente, uma análise das afirmações do Sim ou Zero a partir do pensamento de Bourriaud. Nas afirmações citadas, é possível constatar tanto a emergência de um novo formato organizacional coletivo entre artistas (e, como veremos a seguir, também com não artistas) quanto um “lugar” onde a prática artística se mistura e se confunde com a própria vida de seus integrantes, fazendo-nos lembrar que “criar é criar a si mesmo” (BOURRIAUD, 2011, p. 14).

EMERGÊNCIA ARTÍSTICA COLETIVA

Os antecedentes dos coletivos possuem sua história nos agrupamentos de artistas, desde as guildas medievais até os grupos do século XX. Estes últimos efetivaram-se a partir dos anos 1960 com a arte conceitual. A formação dos grupos se dava (*grosso modo*) em função de um ideário estético ou político que servia como um “atrator poético”, interli-

3.

Os artistas do Sim ou Zero adquiriram um terreno à beira de uma praia capixaba. Nesse lugar, construíram uma obra de arquitetura a partir do conceito de que não queriam uma casa, mas um lugar onde pudessem morar, trabalhar, expor seus trabalhos, gerar condições autossustentáveis, conhecer pessoas, curtir, etc. Em outras palavras, um “lugar de viver”.

gando a produção dos artistas como um todo. Podemos citar os surrealistas e os dadaístas do início do século XX até o Fluxus, mas também agrupamentos paulistas como o Grupo Ruptura, os cariocas do Grupo Frente, em 1956, o Grupo Rex, de São Paulo, em 1966-67, entre outros. Ao que parece, os grupos são os antecedentes mais próximos dos coletivos. No entanto, segundo Ricardo Rosas (2002), aqui no Brasil esse formato de ação se perdeu em algum lugar dos anos 1980:

Talvez seja um exagero afirmar que não temos tradição em coletivos artísticos. Afinal, os anos 1970 e 80 assistiram a ações de vários coletivos^[4], como Viajou Sem Passaporte, 3Nós3 ou Tupi Não Dá, mas esse liame se perdeu em algum lugar dos anos 80, e tais formações só retornariam em meados dos 90 para cá, sem nenhuma ligação aparente com seus predecessores (p. 1).

4.

Nesta nota, com o grifo, salienta-se que, apesar de Rosas usar o nome “coletivo”, ele se referia aos *grupos de artistas*, uma vez que os coletivos por ele citados chamavam-se Grupo Viajou Sem Passaporte, Grupo 3Nós3 e Grupo Tupi Não Dá. Acredita-se que o termo *coletivo*, do qual o autor faz uso, é devido à sua existência no ano de 2002, ano de publicação do referido artigo.

Nesse relato, Rosas nos dá uma pista e abre uma brecha no tempo, justamente nesse intervalo desconhecido, entre os anos 1980 e meados de 1990 – período em que surgiu o Sim ou Zero –, possibilitando um nó para restituir esse *liame perdido*, como ele o considera.

Acredita-se que nesse intervalo surgiram agrupamentos que experimentaram essa “transição”, fazendo emergir um novo formato organizacional artístico em consonância com os novos paradigmas da globalização, entre eles, o conceito de *capital social*, *colaboração* e *redes de relacionamentos*. Nesse sentido de emergência, ou seja, de geração de híbridos imprevisíveis, pode-se constatar as ações em formação: suas obras, críticas, dúvidas, crises, incoerências, ingenuidades e os acontecimentos que definiram aquilo que chamamos, “naturalmente”, de coletivo artístico. O Sim ou Zero pode ser um, entre tantos outros casos, que possibilite recuperar esse elo perdido. A esses agrupamentos – nem grupos, nem coletivos – passaremos a chamar de “emergências artísticas coletivas”.

As reflexões aqui levantadas têm início a partir do editorial da publicação Sim ou Zero:

Apesar de atuarmos conjuntamente, não constituímos um “grupo” [de artistas]; apenas, por conveniências particulares e por concordarmos em alguns pontos, viabilizamos esta série de intervenções. Ao invés de “grupo ou ação coletiva”, preferimos a idéia de indivíduos, atuando dentro de um mesmo espaço ampliado do cotidiano (SIM OU ZERO, 1993, p. 1).

Percebe-se, nessa declaração, a indefinição de um formato de atuação e, ao mesmo tempo, uma crítica aos grupos artísticos. Contudo, ao negarem ser uma “ação coletiva”, possibilitam o pensamento de que faltava ou não existia o nome *coletivo artístico* para definir esse tipo de organização. Logo, constata-se que tinham plena consciência de uma produção conjunta, gerada por “indivíduos dentro de um mesmo espaço cotidiano” (SIM OU ZERO, 1993, p. 1), ao passo que buscavam afirmar igualmente um lugar (espaço) onde suas ações pudessem acontecer, dentro de um mesmo cotidiano (tempo).

Outro aspecto a ser considerado como sintoma dessa emergência encontra-se também no título da exposição: “EXPOSIÇÃO COLETIVA” Sim ou Zero. Na forma como foi impressa, nota-se que a referida expressão está em caixa alta e entre aspas. Vê-se que nisso há uma questão envolvida nessa forma de grifar.

Todas estas intervenções são de nossa inteira responsabilidade; sua globalidade e diversidade constituem um bloco único, com o qual procuramos caracterizar de forma ampliada a situação “EXPOSIÇÃO COLETIVA”. Porém, independente de coletiva ou não, vimos a necessidade de expandir tanto na forma quanto no conceito as maneiras de atuação e ação dentro do quadro contemporâneo das artes (SIM OU ZERO, 1993, p. 1).

Em relação a isso, e em conversa com um dos participantes do Sim ou Zero, foi revelado que os artistas envolvidos expuseram na UFES a partir de um convite formalizado em carta aos quatro artistas amigos⁵, os quais deveriam fazer uma exposição coletiva de seus trabalhos.

5.

Na época, 1991, esses artistas moravam juntos em Porto Alegre, tendo se estabelecido no litoral capixaba no início de 1993. Já a exposição Sim ou Zero ocorreu entre 26 de novembro e 10 de dezembro de 1993.

Eles, por sua vez, consideraram que não seria possível uma exposição com trabalhos individuais, pois, como viam juntos já havia algum tempo, estavam completamente “interferidos e contaminados” uns pelos outros, e que suas obras não eram mais individuais, mas sim impregnadas dessa convivência a partir de uma forma de criar e produzir conjuntamente. No entanto, isso não significava que pensavam sob uma mesma égide idealista ou um mesmo pensamento estético, comum entre os grupos, pois “apesar de terem morado juntos, tinham suas diferenças, inclusive estéticas” (ANTUNES, 2015, p. 2).

Para resolver o problema colocado e para não perderem a oportunidade do convite, resolveram grifar o nome da exposição coletiva, expondo várias obras e intervenções com uma única assinatura: Sim ou Zero. Essa assinatura, além de nomear a exposição, também passou a ser uma logomarca-obra que marcava o lugar das intervenções. Por sua vez, o nome tornou-se, espontaneamente, o apelido dos artistas e do lugar onde escolheram morar: uma emergência. Vale lembrar que esse nome não existia antes da exposição – foi criado especificamente para intitulá-la. Na mostra, seus nomes apareceram juntos por uma exigência burocrática; porém, não era possível saber, nas obras expostas, quem fez o quê.



Outdoor; placas de sinalização Sim ou Zero; vídeo *Sim ou Zero*; pintura em acrílica sobre tela; grafite; publicação e intervenção em bar. 1993.



Arquitetura com materiais e técnicas da região.



Sim ou Zero: um lugar de viver, 1993
Palafitas individuais

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Alexandre. Entrevista concedida a Edmilson Vasconcelos. 21 jan. 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LABRA, Daniela. Coletivos artísticos como capital social. *Dasartes*, n. 5, ago. 2009.

ROSAS, Ricardo. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação? *Rizoma*, [2002]. Disponível em: <<http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>>. Acesso em: 10 maio 2014.

_____. (Ins)Urgências. *Rizoma*, [2002]. Disponível em: <<http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>>. Acesso em: 10 maio 2014.

VASCONCELOS, Edmilson. *Obrassistema = obra de arte + sistema: três casos*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SIM OU ZERO. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 1993.

Oficina Plantiniana: a revolução nas artes gráficas e no imaginário coletivo ocidental

FERNANDA DOS SANTOS SILVA

Formada em Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP Franca), e em Tecnologia da Conservação e Restauro pelo Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG Ouro Preto). É mestranda em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e também é mestranda em Conservação e Restauro pelo Programa PEP – Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN.

RESUMO

Este artigo pretende mostrar a importância das imagens e da imprensa, por meio da história da Oficina Plantiniana e sua logomarca. As imagens presentes na logo possuem significados cuja leitura permite identificar as correntes de pensamento vividas pela Oficina e pela Antuérpia nos séculos XVI a XVIII.

Palavras-chave: Humanismo. Tipografia. Oficina Plantiniana.

ABSTRACT

This paper intends to show the importance of the images and the press through the history of the Officina Plantiniana and its logo. The images that appear in the logo have meanings in which the reading allow us to identify the streams of thoughts lived by the officina and by the Antwerp the 16th at 18th centuries.

Keywords: Humanism. Typography. Officina Plantiniana.

A INFLUÊNCIA DA TIPOGRAFIA NO IMAGINÁRIO COLETIVO

A Oficina Plantiniana congregou, em sua história, as correntes de pensamento que transformaram os modos de vida na Europa, a partir do século XVI, e causaram grande impacto em todo o Ocidente. O catolicismo e o Humanismo estão refletidos em toda a história da Oficina e são representados em sua logomarca, que, embora com versões diferentes, nunca deixou de representar esse hibridismo cultural, marca de seu tempo/espço histórico. Para apresentar as heranças presentes nessa gravura, no entanto, são necessárias algumas reflexões sobre o contexto em questão.

As gravuras, sobretudo dos missais romanos, foram por séculos a arte para a exteriorização da memória coletiva. Copiadas à exaustão, replicam a cultura católica e assumem caráter didático e catequizante. No entanto, se por um lado as artes gráficas causam influência no imaginário coletivo, por outro, é também verdade que são influenciadas pelo de seu tempo e espaço.

Excelente exemplo é a Oficina Plantiniana, que mesmo a serviço da Igreja Católica apresentou ligações com correntes de pensamento ligadas ao calvinismo. Tipografia criada em 1555, por Christopher Plantin (1520-1589), na Antuérpia, Países Baixos (atual Bélgica). Plantin aprendeu o ofício da encadernação e impressão na primeira metade do século XVI, na França. A oficina atuou até 1867. Destaca-se por ser a *emprensa* de maior produção tipográfica da Europa, como aponta a Unesco [20--].

Vale recordar que o processo de tipografia se trata da tecnologia de impressão e reprodução de cópias feitas a partir de uma matriz (ou molde) que podia ser produzida em diferentes materiais, como a madeira, a pedra ou o metal. A princípio, era utilizada para produção de textos, mas depois foi evoluindo na produção de imagens, tabelas e mapas. Essas matrizes, os tipos móveis, são prensadas contra o suporte, produzindo a cópia. Além de acelerarem o processo de produção e padronizarem a apresentação dos textos, eram reutilizáveis e relativamente baratas.

“Pelo menos um terço da produção da Oficina foi destinada a livros religiosos” (FERRARI, 2014, p. 83). O Concílio Tridentino, ocorrido entre 1545 e 1563, estabeleceu uma série de normas como ação frente aos avanços da Reforma Protestante na Europa, na busca do controle de informação para as publicações, o que estimulou o mercado da produção gráfica.

Até o aparecimento da imprensa [...] dificilmente se distingue entre a transmissão oral e a transmissão escrita. A massa do conhecimento está mergulhada nas práticas orais e nas técnicas. A área culminante do saber, com um quadro imutável desde a Antiguidade, é fixada no manuscrito para ser aprendida de cor [...]. Com o impresso [...] não só o leitor é colocado em presença de uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar integralmente, mas é frequentemente colocado em situação de explorar textos novos. Assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito (LEROI-GOURHAN, 1964-1965, p. 69-70, apud LE GOFF, 2012, p. 438.).

O estímulo à produção de livros e, portanto, de conhecimento, gera uma grande transformação nas práticas culturais que, no século XVI, estão profundamente ligadas à Oficina Plantiniana. O Concílio de Trento apropria-se das artes visuais e gráficas, entre elas, a tipografia, para retomar sua força e poder utilizá-las como fonte propagandista e didática. O sermão – transmissão oral, como trata Leroi-Gourhan – ganha um grande aliado na comunicação com o fiel por meio da transmissão visual, que oferece a ele uma interpretação exteriorizada de sua própria memória. Como destaca o historiador Magno Moraes Mello (2006, p. 207-208):

[...] o aspecto visual não será ignorado e certas representações pictóricas serão desenvolvidas até ao extremo, pois as cenas religiosas comunicadas com tal realismo tornaram-se potentes e mais eficazes do que qualquer sermão.

A iconografia sacra presente na literatura religiosa irá difundir-se por todo o ocidente. Como aborda Alex Bohrer:

Numa época antes da fotografia, das telecomunicações e da internet, coube às gravuras a primeiríssima globalização visual da história humana. [...] Trento confirmou, pois, o uso das artes como veículo instrutivo de catequese – numa época de iletrados, as imagens falavam por si só e divulgavam (dando ênfase à autoridade católica) uma iconografia precisa, alvo, a partir da publicação, de devoção e deleite piedoso (BOHRER, 2006, p. 324-325).

O historiador lembra também que a expansão marítima contribuiu para o processo globalizante da tipografia e para a circulação das ideias e ainda, que partira em larga escala da Antuérpia. O alcance dos materiais ali produzidos foi determinante para o processo de exteriorização da memória coletiva, e muitas gravuras produzidas ali tornaram-se verdadeiras fontes iconográficas para a produção artística em todo o mundo.

Com o advento da imprensa moderna, as tipografias passaram a ter papel preponderante na divulgação e circulação de saberes. Aliando esse fato à expansão marítima europeia, temos ambiente propício para certa “globalização do imaginário”, seja por meio de textos, seja pela impressão e pela cópia de imagens (BOHRER, 2006, p. 321).

Em 1571, a oficina acabaria por estabelecer uma relação de monopólio da produção gráfica religiosa, concedida por Filipe II, da Espanha, que perdurou por mais de 200 anos e abasteceu todo o território ibérico.

Assim, a oficina foi fundamental na produção de materiais – missais e *Bíblías* – para a catequização católica na Contrarreforma. Muitos são os autores que apontam o alcance das gravuras representadas nos missais que circularam pelo Brasil e que, copiadas por artistas locais, se transformavam em novas gravuras. Além de Alex Bohrer, Camila Fernanda Guimarães Santiago, Marcio Ferrari, Pedro Queiroz Leite são autores que trataram dessa questão.

A tipografia, junto a outros elementos visuais, proporcionou, a partir do século XVI, uma revolução no imaginário coletivo, não apenas na Europa. Com as Grandes Navegações, essa técnica permitiu que os livros atravessassem continentes e contribuiu para a circulação mais diversa de ideias e imagens, influenciando e modificando as relações sociais e a visão de mundo no Ocidente. Desde Gutenberg (1398-1468), os esforços no desenvolvimento de tecnologia nas artes gráficas sempre serviu a contribuir na disseminação da informação.

É justamente no entroncamento entre a herança medieval católica e o desenvolvimento tecnológico renascentista, em prol do avanço das artes gráficas e da circulação de ideias, que se encontra o Humanismo presente na história da produção dessa oficina.

A INFLUÊNCIA DO IMAGINÁRIO COLETIVO NA TIPOGRAFIA

O movimento humanista, aliado ao modo de produção em massa inovado na tipografia por meio dos tipos móveis, foi determinante na construção do imaginário que se moldava sob a luz do Renascimento e do contexto de Reforma e da Contrarreforma, como aborda Sevcenko:

O período é de grande inventividade técnica estimulada e estimuladora do desenvolvimento econômico. Criam-se novas técnicas de exploração agrícola e mineral de fundição e metalurgia, de construção naval e navegação, de armamentos e de guerra. É o fomento de invenções da imprensa e de novos tipos de papel e de tintas (SEVCENKO, 1985, p. 12, apud ARAÚJO, 2010, p. 1).

A Antuérpia, desde o século XV, era um polo econômico central na Europa. Ali, circulavam artistas e intelectuais que compuseram o Renascimento flamengo nos Países Baixos. Além dos pintores italianos, que traziam as ideias do Renascimento, a presença da Oficina Plantiniana, do Barroco e do Gótico e, principalmente, o domínio espanhol, refletiram-se muito na produção artística flamenga. A vasta produção de missais e bíblias, e suas reproduções, cópias e

traduções são provas disso.

Entretanto, a Reforma Protestante, iniciada na vizinha Alemanha, geraria nessa região uma inquietação de valores religiosos muito fortes, sobretudo pela presença marcante do calvinismo. Essas novas questões criaram um Humanismo peculiar, híbrido.

A reflexão humanista acerca da sociedade, da cultura, das artes e das ciências medievais levou a profundas e consideráveis críticas acompanhadas de soluções de caráter antropocêntrico em oposição ao teocentrismo ortodoxo defendido pelos teólogos e pela Igreja, que se viam ameaçadas por esta onda de inovações perturbadoras da ordem social estabelecida (ARAÚJO, 2010, p. 2).

O Humanismo penetrava na Europa Ocidental rapidamente. E ainda que a Oficina trabalhasse em benefício da Igreja Católica, deixava transparecer essas influências humanistas, presentes em sua própria história de trabalho, luta pela prosperidade e pelo desenvolvimento da imprensa e também em suas obras, que muitas vezes remetem à arte clássica.

O que se pretendia era levar ao povo uma religião que se identificasse com seu cotidiano, desprendida de uma liturgia pomposa desenvolvida numa linguagem totalmente desconhecida pelos fiéis e que colocasse a figura de Cristo como principal modelo e a opção pelos pobres como meta. Nisso consistia o Humanismo cristão do século XV desenvolvido por Erasmo de Rotherdam (ARAÚJO, 2010, p. 3).

A busca de uma religião com mais identidade leva Plantin ao calvinismo, religião que, para Max Weber (1996), aproximava a noção de trabalho ação de vocação e predestinação divina) à economia capitalista em pleno desenvolvimento. O sociólogo observa que no calvinismo o trabalho assume um papel religioso, uma atividade para expressar a fé que faz da religião uma ótima opção para países capitalistas desenvolvidos, como a França e os Países Baixos.

E embora grande parte da produção seja de caráter religioso, a oficina de Christopher Plantin publicou diversos tipos de livros, inclusive heréticos. Nos seus três séculos de história, é possível identificar vários tipos de publicações e diferentes estímulos criativos. A história da oficina é cheia de reviravoltas, falências, muito trabalho, e sempre acompanhada da motivação do desenvolvimento científico. A Unesco [20--] atribui três fases à história da oficina.

A primeira fase começa em 1555 e estende-se até 1641. O trabalho de Plantin é continuado pela família e atinge o auge com Moretus (1574-1641), seu genro, que dá continuidade aos negócios depois de sua morte. Nesta fase, a oficina atinge reconhecimento mundial de excelência e qualidade das impressões. É nos tempos de Moretus que Rubens(1577-1640), pintor barroco alemão, que viveu grande parte de sua vida na Antuérpia, contribui com gravuras que serão exaustivamente imitadas – inclusive em Minas Gerais – na segunda metade do século XVII.

Na segunda fase – segunda metade do século XVII –, embora tenha apresentado um declínio no número de impressões, ainda controlava o mercado. “Seus livros, principalmente religiosos, foram produzidos para o mercado espanhol e foram exportados para a China e possessões espanholas no Novo Mundo” (Unesco, [20--]). Segundo a Unesco, de 1715 a 1764, sua produção fez uma das maiores contribuições para o comércio internacional de exportação de livros. Mais uma vez, é possível notar o alcance dessa iconografia para o imaginário coletivo.

A terceira fase, que encerra as atividades da Oficina, vai até 1867, quando divergências sobre os rumos da imprensa, sua modernização, tecnologia e emprego de materiais pôs fim às atividades.

Sob sua supervisão, de 1555 a 1589, Plantin presenciou a Inquisição na França e as contradições da Igreja. Como humanista, estava mergulhado na cultura renascentista. A Oficina Plantiniana testemunhou o efervescente Humanismo do século XVI. A busca pela perfeição das impressões, pelo desenvolvimento de tecnologias da topografia colocam

Plantin no eixo de discussão.

Ao analisar fragmentos do Concílio Tridentino, Bohrer contrapõe:

Neste quesito a imprensa era uma faca de dois gumes: podia acelerar o aparecimento de novas “heresias”, divulgando rapidamente ideias destoantes, ou, por outro lado, podia propalar os preceitos tridentinos, homogeneizando uma dada linha de pensamento e, mais especificamente, padronizando motivos iconográficos (BOHRER, 2006, p.325).

Desde o surgimento da imprensa, ela sempre deteve esse poder de influenciar a opinião pública, ou mais profundamente o imaginário coletivo. Pode-se indagar se não é possível identificar no processo criativo da Oficina Plantiniana uma diversidade que tem muita contribuição da Igreja Católica, mas que também se comunica com o calvinismo, com o Humanismo e com o Renascimento ao longo de toda a sua história. O conjunto de todas essas ideias é o que parece representar sua logomarca.

É inútil querer procurar uma diretriz única no Humanismo ou mesmo em todo o movimento renascentista: a diversidade é o que conta. [...]. Era já o anseio da reforma da religião, do culto e da sensibilidade religiosa que se anunciava e que seria desfechada de forma radical, fracionando a cristandade por outros humanistas mais tarde, como Lutero, Calvino e Melanchton (SEVCENKO, 1985, p. 23, apud ARAÚJO, 2010, p. 2).

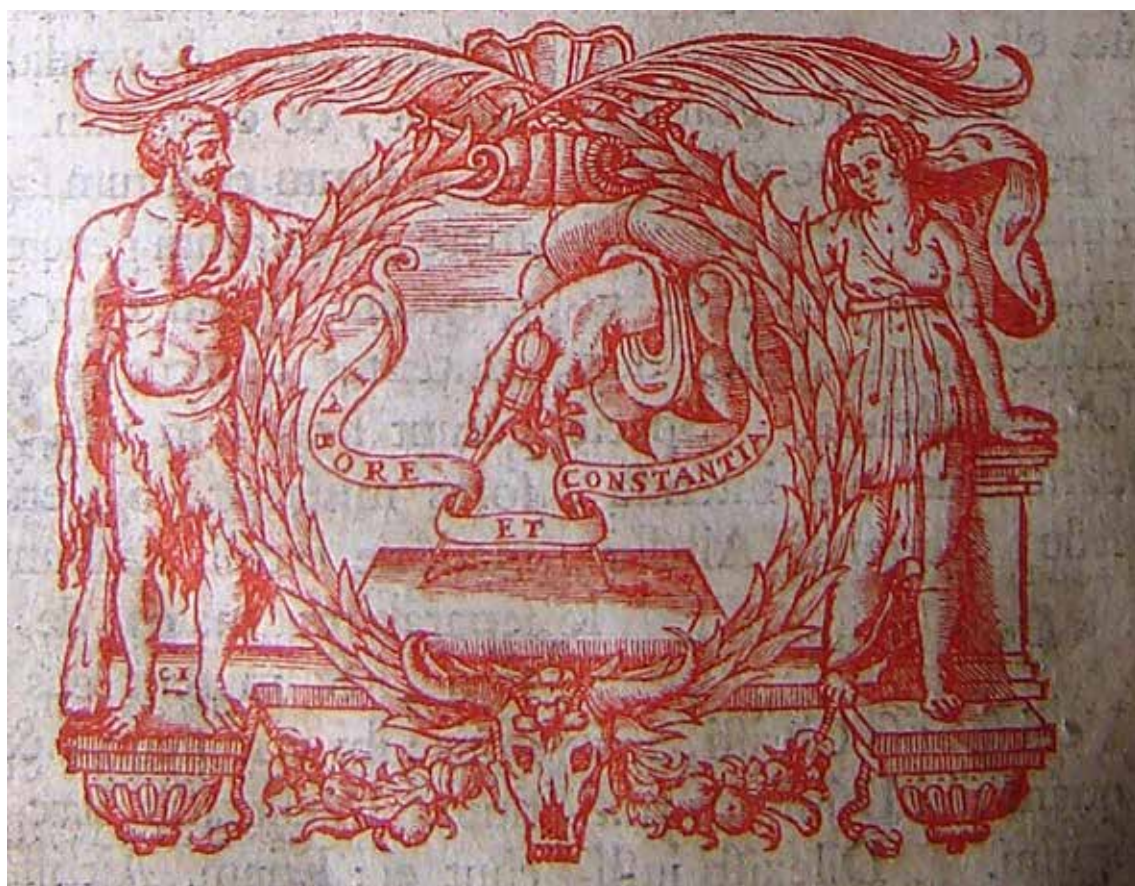
Além da Igreja Católica, Plantin recebeu apoio financeiro de parceiros calvinistas. Em documento disponível no *acervo online* do Museu Plantin-Moretus, em 1562 um panfleto calvinista encontrado em sua oficina o forçou a se mudar para Paris, onde ficou por um ano e meio, afastado das perseguições religiosas.

Logo, se a Oficina colaborou para a Contrarreforma, não estive, todavia, imune às novas correntes de pensamento. É possível encontrar em toda a produção tipográfica Plan-

tiniana diferentes momentos, correntes artísticas e influências que, por terem um alcance globalizante, marcariam a memória coletiva ocidental. Para exemplificar isso, a logomarca da Oficina é singular, uma vez que congrega diferentes representações das correntes de pensamento marcadas em sua época. Sempre guiada pela mão de Deus, o trabalho e a constância são seu lema, muito embora não deixe de atentar para as questões do homem, da tecnologia e da informação.

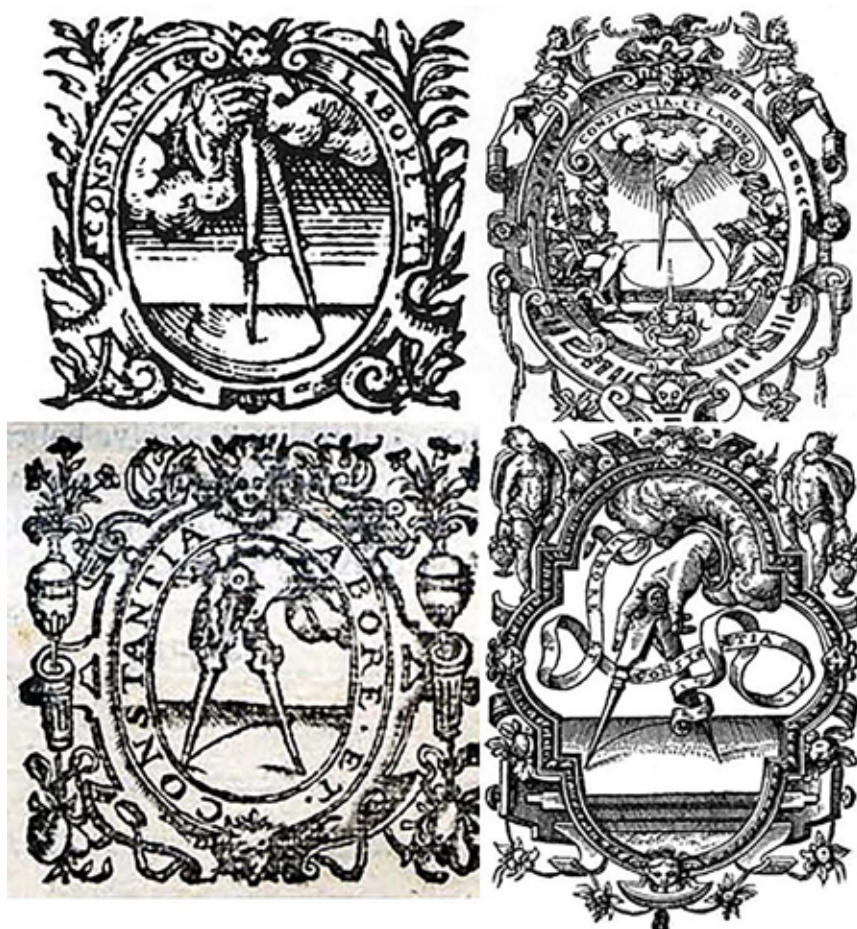
A GRAVURA

A gravura é uma versão da logomarca da Officina Plantiniana, de 1751, cuja primeira versão da estampa é de 1565 e foi escolhida por Christopher Plantin como emblema e marca da oficina.



Logomarca da Oficina Plantiniana, 1751
Fonte: Arquivo Casa dos Contos, Ouro Preto (MG)

É interessante perceber como todas as correntes de pensamento apontadas acima, marcadas por um período de rupturas e continuidades no modo de vida, são influências para essa imagem. Alguns elementos, como o compasso guiado por uma mão e o emblema, estão presentes em todas as variações da logo ao longo de sua história.



Estampas dos anos 1565 e 1567 (em cima) e 1572 e 1591 (embaixo)
Fonte: Unesco [200--]

Com muitas releituras e diferentes representações, essa imagem congrega iconografias típicas do calvinismo, do Renascimento, do Humanismo e do Barroco. A gravura apresentada aqui está presente em um missal romano publicado pela Oficina em 1751. Como já colocado, a exportação de missais e livros litúrgicos era enorme. Esse missal circulou pelas Minas Gerais na segunda metade do século XVIII e hoje está disponível para consulta em microfilme no Acervo da Casa dos Contos.

O *Labore et Constantia*, lema da oficina, em todo o seu

período de atuação, pode ser compreendido como trabalho e coragem, trabalho e constância, trabalho e perseverança. Ideias muito próximas do calvinismo. O compasso traduz o lema. Seu ponto central – imóvel e forte – representa o trabalho, enquanto o lápis constrói, com perseverança e constância, o conhecimento. Sempre auxiliado pela mão de Deus, controladora e determinante em qualquer atividade. Erwin Panofsky (2009) lembra que o Humanismo renascentista vivia com sob a herança medieval quanto à dualidade entre o ser humano e do ser divino.

Assim, a concepção renascentista de *humanitas* tinha um aspecto duplo desde o princípio. O novo interesse no ser humano baseava-se tanto numa renovação da antítese clássica entre *humanitas* e *barbaritas* ou *feritas*, quanto na aparição da antítese medieval entre *humanitas* e *divinitas* (PANOFSKY, 2009, p. 20-21).

Ainda que ideais do Liberalismo e do determinismo estejam presentes, a mão que se encontra no centro do desenho, representando a mão de Deus, denuncia a herança medieval que sempre se liga na dualidade entre o homem e o divino.

Labore et Constantia é um lema propício para uma editora que exigiu por sua história de natureza conturbada muita perseverança e trabalho. Gold Compass, como é conhecido o atual Museu Plantin-Moratus, no centro histórico da Antuérpia, é como o centro do compasso. Como o ponto de partida, fixo, de tudo aquilo que a oficina construiu com muito esforço. Mais uma vez, é possível aproximar essas ideias do calvinismo e do Humanismo.

Não obstante, um elemento da gravura muito associado às representações barrocas é a concha. Segundo Jean Chevalier (1986, p. 332) “a concha que pode ser interpretada como fecundidade”. Neste caso, a concha aponta suas ligações com o Barroco, uma vez que é um elemento muito reproduzido na arte barroca.

Na representação masculina, os trajés deteriorados e o bastão associam-se ao trabalho. Assim como o porte físico, que remete à arte greco-romana da Antiguidade.



Detalhe da presença masculina na gravura

Uma pintura da Oficina, de Erasmus II Quellin, intitulada *Labore ET Constantia*, disponível no acervo online do Museu Plantin-Moretus, é acompanhada da seguinte descrição: “Ele frequentemente usa figuras de deuses gregos e romanos [...] neste trabalho, a pintura é ‘Constantia’ no meio, mantendo o ponto do compasso. Ao lado dela é o herói Hércules simbolizando o ‘Trabalho’ que o compasso roda. Atrás, Hermes (o deus do comércio) e Atena (deusa da sabedoria) olhando atentamente”.



ERASMUS II QUELLIN

Constantia, 1640

Coleção Museu Plantin-Moretus

O trabalho, o comércio, a sabedoria e as evidentes apropriações da Antiguidade nas artes do século XVI também estão presentes na representação arquitetônica. Na gravura, as colunas, que neste caso mais parecem pilastras ou plintos, representadas na imagem por capitéis de ordem dórica também remetem à Antiguidade.

Essa ordem clássica de arquitetura, caracterizada pelo capitel destituído de ornato, fuste com caneluras e diâmetros maiores na parte inferior e menores na superior e ausência de base. A coluna dórica tinha no máximo oito diâmetros de altura. Pode-se falar em pilastras dórico-romanas (ÁVILA, 1980, p. 45).

A imagem feminina, evidenciando suas curvas e seios, também remete a arte clássica.

O seio é, sobretudo, símbolo de maternidade, de suavidade, de segurança, de recursos. Ligado à fecundidade e ao leite – o primeiro alimento –, é associado às imagens de intimidade, de oferta, de dádiva e de refúgio (CHEVALIER, 2009, p.918).

A mensagem de dádiva e oferta é arrematada na base da imagem com uma espécie de guirlanda composta de frutas e um chifre central. As frutas, dispostas ao longo de uma corda, assim como o crânio e os chifres compõem o cenário de fartura, desejo e oferta. A fruta é “Símbolo de abundância, que transborda da cornucópia da deusa da fecundidade ou das taças nos banquetes dos deuses” (CHEVALIER, 2009, p. 510). O arranjo de folhas sela a prosperidade e a felicidade em torno de um pensamento comum, *labore et constantia*, enquanto o crânio e chifres são objetos de projeção das farturas nas caças e indicativos da devoção ao divino.



Detalhe da presença feminina com referências clássicas



Detalhe dos elementos de oferta e abundância e do lema *Labore et Constantia*

A logomarca parece traduzir o contexto de transformações vividas pela Oficina e pela Antuérpia, a partir do século XVI. Ao colocar a representação de Deus no centro da imagem, mas recorrendo a representações clássicas, e ainda valorizando o trabalho do homem a logo, reúne as correntes de pensamento que efervesciam na Europa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os elementos da logomarca, por mais que se associem a sua herança medieval cristã, retomada pela força da Contrarreforma e representada com centralidade pela mão divina na imagem, apontam também as novas correntes de pensamento, oriundas da Idade Moderna, como o calvinismo, que tanto serviu aos interesses da Oficina. A mão de Deus é que guia o compasso. No entanto, esse compasso, agora, representa a força produtiva e individual. Representa os esforços para o desenvolvimento da indústria tipográfica e para a tecnologia de comunicação.

Como o lema, também presente na gravura, *labore et constantia*. É precisamente disso que se trata o Humanismo presente na história da Oficina e representada na gravura. De um momento em que a diversidade não só é buscada, como necessária. Deus está presente na imagem, mas estão também representados o homem e a mulher. O determinismo cristão evidencia-se ao passo que é a mão divina quem dá o risco do lápis, como quem determina o que virá a diante, mas é o homem quem representa a força de trabalho.

A imprensa e as artes gráficas foram responsáveis por uma revolução intelectual no fim da Idade Média e início da Moderna, o que aponta a relevância dessa oficina. A inserção das artes gráficas no cotidiano das pessoas foi tão impactante que modificou o entendimento coletivo sobre vários assuntos. Reforçou os laços da Igreja com o fiel, proporcionou uma nova maneira de deleite da fé e colaborou para o sincretismo das novas correntes filosóficas. O próprio modo de vida foi alterado quando as imagens ganharam um espaço que antes era preenchido pela audição. A visão passou a ser o sentido mais explorado e estabeleceu com a memória laços indissociáveis para o estudo da história cultural e ico-

nografia.

Por esse efeito, as artes gráficas foram tão utilizadas para a inserção de ideias católicas. Não apenas para a conversão católica, o uso das imagens foi e é, até hoje, um recurso muito forte de convencimento, assim como a visão ainda é um sentido muito aguçado no corpo do homem contemporâneo, que cria complexas comunicações visuais, sobretudo no formato digital, repletas de signos e significados.

A gravura retrata a história de Plantin e sua Oficina, ou as relações da Igreja com as produções da Oficina, já que está presente em um missal. Ou ainda, sobre o verdadeiro efeito que essas representações podem ter causado no imaginário coletivo de uma determinada região. Mas, se por um lado, as gravuras podem modificar um determinado aspecto do modo de vida, por outro, as correntes de pensamento que circulavam na Europa acabariam se refletindo nas artes. Assim como nossa atual forma de representação das artes gráficas, ainda que tenha um discurso a forjar, provavelmente nos refletem completamente.

Por meio do processo globalizante, os trabalhos da oficina ajudaram a moldar, dos séculos XVI a XVIII, o pensamento e o imaginário coletivo ocidental baseado na fé católica, mas, nem por isso, deixaram de ser o reflexo de seu próprio tempo histórico marcado por continuidades e rupturas históricas.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Leonel Martins. Europa Renovada: Renascimento e Humanismo – do Maneirismo ao Barroco. *Revista da Católica*, Uberlândia, 2010. v. 2, n. 4. Disponível em: <<http://catolicaonline.com.br/revistadacatolica2/artigosn4v2/11-historia.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

AVILA, A.; GONTIJO, João. *Barroco Mineiro*: Glossário de Arquitetura e Ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1980.

BOHRER, Alex Fernandes. Buril Planetário: Minas Gerais, de Rafael a Rubens. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO

BARROCO IBERO-AMERICANO, 4. *Anais*. Ouro Preto (MG), 2006.

_____. Mecenato e Fontes Iconográficas na Pintura Colonial Mineira. Ataíde e o Missal 34. COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24. *Anais*. 2004.

_____. Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, UFMG, v. 19, 2005.

_____. Os Missais de Plantin e Outras Reminiscências Flamengas no Barroco Mineiro. In.: STOLS, Eddy; THOMAS, Werner (Org.) *Um Mundo Sobre Papel*. Libros y Grabados Flamengos em El Império Hispanoportuguês (siglos XVI-XVIII). Antuérpia: Acco, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FERREIRA, Franklin. Uma introdução a Max Weber e a obra ética protestante e o espírito do capitalismo. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Mantenedora/CPAJ/revista/VOLUME_V_2000_2/Franklin.pdf>. Acesso em 18 de setembro de 2015.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

MELLO, Magno Moraes. O Tractado da perspectiva do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitetura. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. *Anais*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006. Disponível em: <file:///D:/Downloads/o_Tra-tado_de_Perspectiva_do_jesuita_Inac.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2015.

MissaleRomanumEx Decreto Sacrosancticonciliitridentini-
nirestitutum, S. PII Pont. Max JussuEditumet Autoritate
Recognitum, et novissimis ex indulto apostólico Hucus-
queConcessisAuctum. Antuerpiae Ex. Architypographia-
Plantiniana MDCCLI. Acervo da Paróquia da Igreja do Pilar,
Ouro Preto. Arquivo Casa dos Contos.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia - Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença. In.: PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MuseuPlantin-Morelus. Disponível em: <http://www.museumplantinmoretus.be/Museum_PlantinMoretus_NL>.

UNESCO. *MuseuPlantin-Morelus*. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/list/1185/>>.

Animação no universo contemporâneo: o sincretismo dos desenhos animados e sua relação com o público infantil

AYLANA TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará, em 2013. Realizou trabalhos em arte-educação, inclusão e mediação em espaços culturais. Com ênfase no desenho, animação e teoria semiótica.

RESUMO

Este trabalho visa expor a importância das animações (textos sincréticos) produzidas recentemente pelo ser humano no universo infantil, no intuito de proporcionar a difusão dos ideais sociais, consagrando-as como fonte de entretenimento, expressão artística, cultural e social. Para as devidas considerações sobre os exemplos que serão citados, este trabalho ampara-se na teoria semiótica do texto e em conceitos da psicanálise.

Palavras-chave: Sincrética. Humanidade. Discurso.

ABSTRACT

This paper aims to explain the importance of the animations (syncretic texts) recently produced by the human in the infant universe in order to provide the diffusion of social ideals, consecrating them as a source of entertainment, artistic, cultural and social expression. For appropriate consideration of the examples to be cited, this work is based in semiotic theory of text and concepts of psychoanalysis.

Keywords: Syncretic. Humanity. Speech.

PRÓLOGO: DAS CAVERNAS ÀS CONCEPÇÕES CRIATIVAS

CONTEMPORÂNEAS

O homem é um ser comunicador. Carece de registrar o que vive e difundir, pois, pensamentos. Apresenta uma iminente necessidade de personificar tudo em sua volta, atribuindo-lhes, dessa forma, significado. Seja por qual meio for concebido, historicamente, o ser humano tenta entender o mundo que o abriga, segue refletindo e representando tudo que lhe estiver ao alcance e apto a ser codificado.

Desde cedo almejamos proteger nossas gerações por uma série de medidas que são padrões em qualquer organização social. A exemplo, o fato de mantermos instituições difusoras desses pressupostos denominadas escolas, criadas para que nossas proles possam estar cientes dos perigos que as rodeiam, conhecê-los e aprender a lidar com eles. Freud¹ já ressaltava no livro *O Futuro de uma ilusão*², sobre a crença humana – a religião como agente de repressão dos impulsos – ponderando acerca das motivações que levam o homem a acreditar em histórias calcadas no campo da irrealidade – atribuindo-lhe a responsabilidade do que o psicanalista chamou de “atrofia intelectual humana” (FREUD, 2010, p. 32 e 78).

No entanto, deve-se ter a sabedoria de entender que a época em que o pai da psicanálise cunhou sua teoria difere, visto que aquela apresentava certo aspecto de obscuridade, pois pouco ou quase nada se conhecia sobre o assunto. Quanto a isso, Gombrich³ elucida nos escritos de *História da Arte*⁴ sua discordância à subestimação dos saberes atribuídos a estes “homens das cavernas” em contraponto aos contemporâneos:

Chamamos a esses homens “primitivos” não porque sejam mais simples do que nós – os seus processos de pensamento são, com frequência mais complicados do que os nossos – mas por estarem mais próximos do estado donde, em dado momento, emergiu toda a humanidade (GOMBRICH, 1979, p. 15).

1.

Sigmund Freud (1856-1939) foi um médico judeu considerado o pai da psicanálise. Suas contribuições sobre o estudo da mente humana são base para estudos nessa direção.

2.

O Futuro de uma ilusão é o livro publicado em 1927 em que Sigmund Freud debate acerca da relação do homem com a religião.

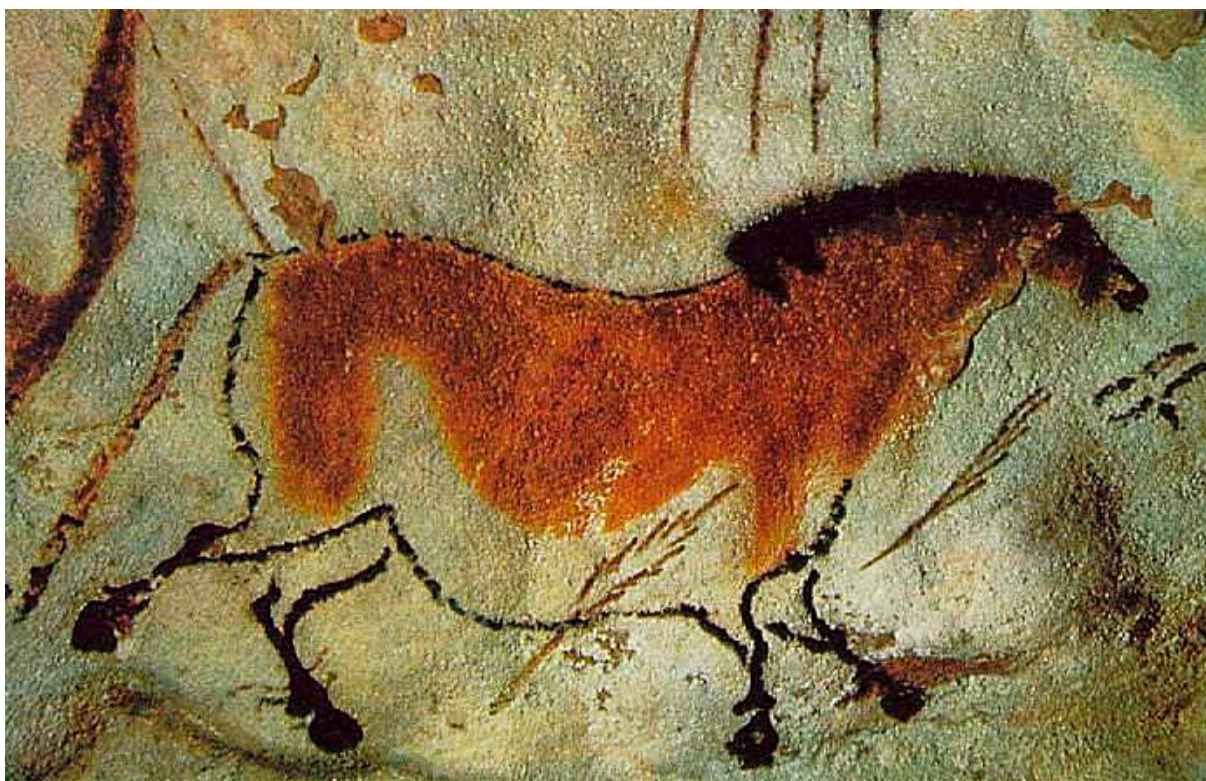
3.

Ernst Hans Josef Gombrich é um dos historiadores da arte mais conhecidos no mundo. Além da forte relação com a psicanálise, publicou diversos livros sobre História da Arte que são fundamentais para qualquer estudo nesse sentido.

4.

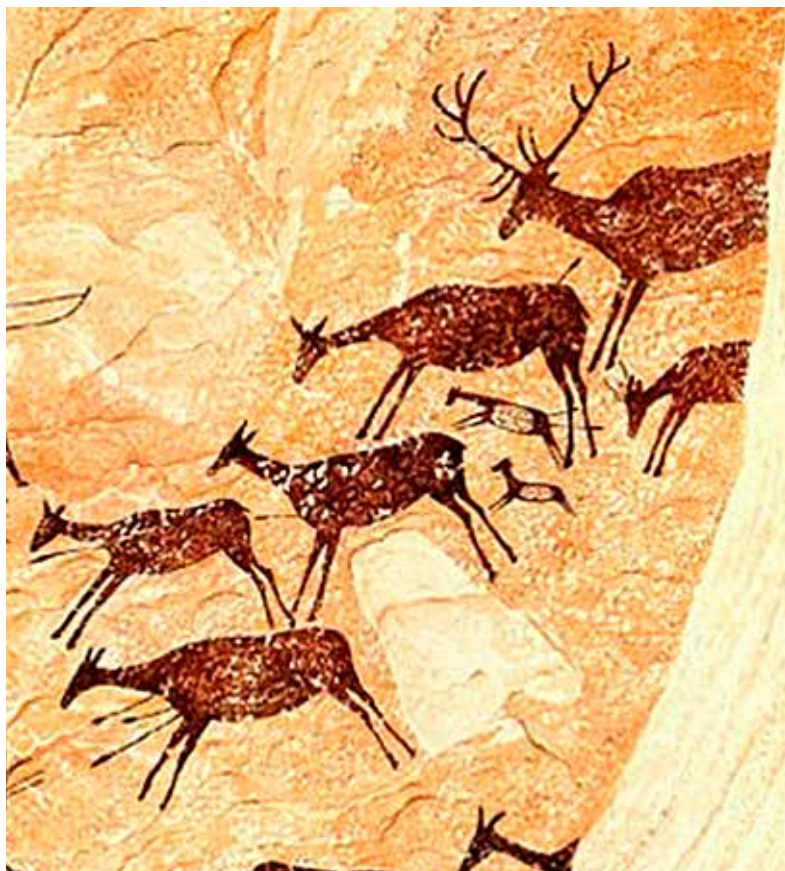
História da Arte é um dos livros conceituados deste autor, publicado em 1950. Trata a arte no percurso da história, bem como os artistas e obras que a compõe.

Essas representações pictóricas traduzem a necessidade que o “homem primitivo” já apresentava e que ainda apresentamos intensamente sobre a busca plena de conforto e segurança na tentativa constante de “tornar suportável o desamparo humano” (FREUD, 2011, p. 60). Por isso a constante personificação da natureza como agente protetor e punitivo, de acordo com o grau de sabedoria que o homem possa vir a erigir no ato de desfrutá-la em todas as suas propriedades. Freud acreditava que o homem exerce essa personificação em tudo que tem objetivo de compreender e em seguida dominar (FREUD, 2011). As técnicas de sobrevivência projetadas por esses homens em paredes rústicas, demonstrando uma destreza e conhecimento de pigmentos e formas, podem ser evidências do que o pai da psicanálise



Pintura rupestre encontrada da Europa Central

Disponível em: <https://domusapientiae.files.wordpress.com/2010/06/s1_ziare_com.jpg>. Acesso em: 21 set. 2015



Pintura rupestre

Disponível em : <http://turismoarturbana.files.wordpress.com/2011/08/turismo_arte_urbana_pinturas_ruprestes.jpg>. Acesso em: 21 set. 2015

considerou.

Nesse aspecto, as narrativas orais, passadas de povos em povos, servem de amparo para evidenciar a busca de uma raça em estabelecer-se pela eternidade, protegendo suas crenças, mitos e cultura. Fertilizam o terreno promissor do imaginário infantil, que, depois de sofrer a desvalorização tenebrosa da Idade Média⁵, recebeu o devido valor no decorrer das décadas de nossa história, em que as crianças passaram de criaturas infortunadas e frágeis demais para serem consideradas com mais vigor a seres dignos de atenções especiais, justamente pela fragilidade que evocam.

Maria Rita Kehl⁶, no prefácio do livro do casal Corso, *Fadas no divã*⁷, é bem explícita quanto a isso, reiterando os posicionamentos intrínsecos nos escritos do casal de psicanalistas: “Ouvir histórias é um dos recursos de que as crianças dispõem para desenhar o mapa imaginário que indica seu

5.

Somente na Idade Média a concepção sobre infância alcançou parâmetros próximos do entendimento atual; antes, contudo, as crianças eram consideradas seres comuns, um tanto pequenos, mas não havia a preocupação com a infância ou em filtrar informações aos pequenos (CORSO, 2006, p. 26.).

6.

Maria Rita Kehl é uma psicanalista, ensaísta e cronista brasileira. Nasceu em Campinas, São Paulo em 1951.

7.

Livro que leva os contos de fadas até os divãs psicanalíticos e analisa histórias de projeção global no cerne de seus enredos, decompondo significados e aspectos de formação de sentido, bem como patologias psicanalíticas que não cabe aqui serem especificadas, mas já antes deflagradas por Bettelheim (psicólogo judeu norte-americano nascido em 1903, em Viena. Voltou seus estudos para o atendimento de crianças com autismo, como também na análise dos contos de fadas disponibilizados ao público infantil) em *A psicanálise dos contos de fadas*, que trata da relevância dos contos de fadas no mundo infantil.

lugar, na família e no mundo.” (CORSO, 2006, p. 18). E o que seria de nós sem nossa imaginação?

Durante a vida adulta, ainda estamos conectados a esse imaginário infantil que acumulamos em nossos dias vitais. De posse dessa criança, criamos mundos paralelos, ficções do real que almejamos um dia, histórias fantásticas que até os dias atuais vigoram e curiosamente permanecem em nossa sociedade. Assim como os mitos, os contos de fadas são “estruturas que permitem gerar sentidos” (CORSO, 2006, p. 28). São progressos de nossos sonhos mais íntimos – pulsões refletidas do inconsciente –, mas além disso, tematizam aspectos comuns a uma maioria, enredos com os quais a maior parte da sociedade se identifica.

Os desenhos animados – foco desta análise – são exemplo do que se mencionou acima. Por meio deles, podemos perceber as alterações que têm consagrado esse tipo de linguagem desde quando Émile Cohl exibiu seu *Fantasmagorie*⁸ pela primeira vez, considerado um marco na história da animação.

Mudanças de reprodutibilidade têm sido evidentes com o decorrer dos tempos e de acordo com aspectos culturais e sociais. As dimensões de expressão⁹ – cromática (cor), eidética (forma) e topológica (espaço)¹⁰ – têm sido exploradas com avidez pelas criações que compõe nossa história. Esse fato é processual e necessário.

Todos esses recursos e avanços providos pelo ser humano foram os meios que alcançamos para nos expressarmos enquanto existência. De acordo com a época e com os acontecimentos que vivia, o homem se adaptou e transpôs significados. É o cerne de nossa estrutura, aparentemente, infindável.

VERSÕES DE UMA HISTÓRIA DA INFÂNCIA HUMANA

Analisando de forma enfática as produções feitas em nossos dias, entendemos que uma fórmula parece se repetir. Analogamente, a despeito das adequações necessárias mediante demandas contemporâneas, finalmente, aquela

8.

Criada por Émile Cohl, em 1908, foi a primeira animação da história.

9.

Dimensões de expressividade de um texto, quanto ao seu plano de expressão, segundo os preceitos greimasianos.

10.

Soma-se, ainda, uma quarta dimensão, a matérica, que, como o nome já diz, remete à materialidade.

Branca de Neve¹¹ submissa e bondosa travando a angustiada fuga da morte retorna em animações infantis ora encantando pássaros com seu canto salvador herói – Shreck¹² – ora travando uma verdadeira luta corporal com o príncipe ou com os vilões em filmes lançados recentemente – *Branca de Neve e o Caçador*¹³ e *Espelho, espelho meu*¹⁴. Tendências expressas em mídias atuais que elucidam focos contemporâneos, em que os efeitos tecnológicos, por vezes, sobrepoem os enredos. Há o surgimento de uma nova linguagem



Imagem de divulgação de *Schreck*

Disponível em: <http://images.fanpop.com/images/image_uploads/Shrek-the-Third-shrek-135320_1280_960.jpg>. Acesso em: 21 set. 2015



Imagem de divulgação de *Branca de Neve e o caçador*

Disponível em: <http://www.cinepop.com.br/fotos2/brancadeneveeocacador_32.jpg>. Acesso em: 21 set. 2015

11.

Tradicional conto de fadas, advindo da cultura oral antiga, amplamente revisitada pelos irmãos Grimm entre os anos 1812-1822. Influenciou e influencia muitas gerações, e seu legado renasce em cada releitura que trata do mesmo tema de diferentes pontos de vista.

12.

Animação de 2001, dirigida por Andrew Adamson e Vicky Jensen.

13.

No título original: *Snow White and the Huntsman*, dirigido por Rupert Sanders, escrito por Evan Daugherty e exibido em 2012.

14.

Filme com Julia Roberts. Título original: *Mirror Mirror*, adaptação do conto dos irmãos Grimm; exibido em 2012, dirigido por Tarsem Singh e criado por Melisa Wallick.



Imagem de divulgação de *Espelho, espelho meu*

Disponível em: <http://atrevida.uol.com.br/upload/imagens_upload/espelho_01.jpg>. Acesso em: 21 set. 2015

expositiva, que se nutre das anteriores, porém moldada aos requintes do presente, estabelece-se rumo a outras prioridades.

Contudo, como Bettelheim já exaltava em seu livro *A psicanálise nos contos de fadas*, o objetivo permanece o mesmo: “Hoje, como no passado, a tarefa mais importante e também mais difícil na criação de uma criança é ajudá-la a *encontrar significado na vida*.” (BETTELHEIN, 2002, p. 3, grifos meus).

As animações que produzimos seguem esses pressupostos, se olharmos analogamente. Cada vez mais a criatividade impera nas produções que chegam até as telas e finalmente aos nossos olhos. Podemos atribuir o fato de que as releituras sejam tão bem assistidas quanto as versões originais, não importa somente como uma coisa é, e sim de quais

pontos de vista podemos vê-la e de que forma ela se fará perceptível a nós. Isso é o que nos leva a ir ao cinema assistir à terceira versão de um título famoso – um exemplo clássico é contar quantas vezes assistimos à jovem moça branca como a neve e de lábios bem vermelhos na telinha.

TEXTOS SINCRÉTICOS

Ponderando acerca do conteúdo disposto em vários veículos midiáticos, perceberemos que estamos rodeados por essa modalidade comunicativa – os textos sincréticos. Assim como nossos antepassados, ainda nutrimos e difundimos nossa capacidade em produzir textos para poder fazer-se sentido.

Nesse aspecto, o termo texto aqui alcança amplas proporções. Entendamos texto como veículo de significação em que em sua totalidade estão vinculados dois planos paralelos e inter-relacionados: o *plano de expressão* e o *plano de conteúdo*. Desses planos, o primeiro diz respeito às dimensões (matérica, topológica, cromática e eidética) com as quais o texto chega às vias de expressar seu significado, neste caso, ao segundo plano.

Nessa perspectiva, um texto sincrético é aquele que consegue manter a relação entre diversos sistemas de linguagem, mesmo que não estejam sincronizados em sua totalidade. Este estudo, por exemplo, trata de um modelo de texto sincrético que é o desenho animado para televisão. Resigno a palavra ao teórico e consagrado semiótico Greimas¹⁵, que exprime em linhas acadêmicas o que acabei de relatar concisamente, em suas amplas pesquisas sobre a semiótica discursiva, ao considerar:

[...] serão consideradas como *sincréticas* as semióticas que – como a ópera e o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (GREIMAS, 2012, p. 467, grifos do autor).

A *semiótica discursiva*¹⁶ estuda os procedimentos que fa-

15.

Algirdas Julien Greimas foi um linguista que estudou e contribuiu amplamente para a teoria semiótica; nasceu na Rússia em 1917.

16.

Que diz respeito a teorias do discurso e do estudos do linguista Greimas.

zem o texto comunicar seu conteúdo. Os desenhos animados para televisão são textos amplamente difundidos para o público infantil contemporâneo, e o estudo desses textos sincréticos, por meio da teoria semiótica, podem auxiliar no trato dessa relação de audiência em diversos meios que ela evoca.

ALGUNS EXEMPLOS DE ANIMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Um dos textos sincréticos mais difundidos na mídia de nossa época para o público infantil é o desenho animado. A relação midiática com as crianças está cada vez mais intensa. A preocupação adulta versa sobre como proporcionar esses textos para o público da melhor forma possível, por isso, é imprescindível o estudo dessa audiência para o humano.

As animações e os filmes produzidos nos últimos anos, levando-se em conta os parâmetros ocidentais, emanam dimensões do plano de expressão. Sobressaem-se nas di-



Imagem de divulgação de *The Lorax*

Disponível em: <<http://goo.gl/cRS8gv>> Acesso em: 21 set. 2015



Imagem de divulgação de *Detona Ralph*
Disponível em: <<http://goo.gl/qg6ine>>. Acesso em: 21 set. 2015

mensões cromáticas, animações como *The Lorax*¹⁷ e *Wreck-It Ralph (Detona Ralph)*¹⁸, ambas produções do ano de 2012 que valoram as propriedades cromáticas na maior parte das sequências.

Algumas exaltam a *dimensão eidética*, consagrando as formas mais exageradas para chamar atenção de um público específico e compor uma linguagem sincrética lúdica, dando ênfase nas às formas arredondadas e quadradas, como é o caso das animações *Up*¹⁹ e ainda nesse aspecto, *Wreck-It Ralph (Detona Ralph)*.

Outras, por sua vez, sobrepõem a dimensão topológica em seu cerne, despertando no público infantil certo desdobramento reflexivo no que concerne ao conceito de espacialidade, de lugar no mundo, de ambiente no sentido de tratarem do mundo infantil – ou em certos casos, tratando da vida em mundos diversos, como o mundo animal ou mundo extraterrestre – representando particularidades que os pequenos conhecem bem e que os adultos se esforçam em retomar. Nesses exemplos enquadram-se animações do tipo *Finding Nemo (Procurando Nemo)*²⁰, *Monstros S.A.*²¹, *Toy Story*²².

17.

Animação produzida pelos estúdios Illumination Entertainment e dirigida por Kyle Balda e Chris Renaud.

18.

Animação produzida por Walt Disney Animation Studios e distribuído pela Walt Disney Pictures, dirigida por Rich Moore.

19.

Animação de 2009. Produção de Pixar Animation Studios. Distribuída por Walt Disney Pictures. Dirigida por Pete Docter e Bob Peterson.

20.

Animação produzida pelos estúdios Disney e Pixar. Dirigida por Lee Unkrich e Andrew Stanton (2003).

21.

Animação produzida pela Pixar Animation Studios em parceria com a Walt Disney Pictures, com direção de Pete Docter (2001).



Imagem de divulgação de *Procurando Nemo*
Disponível em: <<http://goo.gl/VGa59S>>. Acesso em: 21 set. 2015



Imagem de divulgação de *Monstros S.A.*
Disponível em: <<http://www.depoisdosquinze.com/wp-content/uploads/2013/10/monstros-sa.jpg>>
Acesso em: 21 set. 2015



Imagem de divulgação de *Toy story*.
Disponível em: <<http://goo.gl/BWBIXo>>. Acesso em: 21 set. 2015

EPÍLOGO: FIM?

Os desenhos animados, animações ou mesmo o termo que neste trabalho se propôs ponderar – textos sincréticos – surgiram no seio dessas inquietações da metamorfose humana enquanto se desenvolvia, para assim, como outros meios, expressar nossa capacidade artística, como também facilitar o processo comunicativo, social e cultural da sociedade. Assim como na Idade Média as narrativas estabeleceram seu papel social, o sincretismo dos desenhos e estes com suas peculiares expressões chegaram e se instalaram na vida humana. Este mediador ainda hoje, e provavelmente por muito tempo, fará parte do cotidiano social e coletivo do homem. Esse é um dos inúmeros motivos que devem ser tomados como fonte de difusão de conhecimento e sentido bem como fonte carregadas de crucial importância quando se fala do público infantil.

22.

O primeiro longa-metragem dos estúdios Pixar. Direção de John Lasseter (1995).

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/apsicanalisefadas.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

CORSO, Diana Lichtenstein. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Tradução de Renato Zwick; revisão técnica e prefácio de Renata Udler Cromberg; ensaio bibliográfico de Paulo e Edson Sousa. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *O ego e o ID e outros trabalhos*. Tradução de Paulo César de Souza; revisão Jane Pessoa e Luciana Baraldi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Disponível em: <<http://www.yumpu.com/pt/document/view/12719628/freud-sigmund-obras-completas-cia-das-letras-vol-16>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

GOMBRICH. Ernst Hans. *História da Arte*. 1979. Disponível em: <http://minhateca.com.br/sissadeassis/Teorias+da+Arte+Moderna/GOMBRICH.+Hist*c3*b3ria+da+arte,504224792.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2015.

GREIMAS, A. J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

PILLAR, Analice Dutra. *O sincretismo em desenhos animados da TV: o Laboratório de Dexter*. 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/12419/7349>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

PSICANÁLISE na via cotidiana. Disponível em: <<http://www.marioedianacorso.com/>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

*Os primeiros tempos do cinema silencioso no Brasil**

CLEBER FERNANDO GOMES

Sociólogo, mestrando em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), pós-graduado em Artes Visuais, Intermeios e Educação na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), pós-graduado em Estudios Culturales pelo Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO/Argentina), pesquisador com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

RESUMO

O artigo pretende retratar, mediante contexto histórico-cultural-artístico, os primeiros tempos do cinema silencioso no Brasil. Nesse sentido, conhecer a história do cinema brasileiro, desde a sua origem, é essencial para compreendermos os processos evolutivos dessa arte, assim como sua importância no campo social. O cinema como meio de comunicação de massa tem o poder de legitimar e difundir aspectos culturais brasileiros.

Palavras-chave: Cinema. Brasil. Cultura.

ABSTRACT

The article aims to portray through historical-cultural-artistic context, the early days of silent cinema in Brazil. In this sense, know the history of Brazilian cinema, from its origin is essential to understand the evolutionary processes of this art, as well as its importance in the social field. The cinema as a mass communication medium has the power to legitimize and disseminate Brazilian cultural aspects.

Keywords: Cinema. Brazil. Culture.

*Artigo apresentado no DT04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado em 2013, UNESP.

INTRODUÇÃO

O cinema como meio de comunicação de massa ganha destaque no mundo contemporâneo, contribuindo para diversos campos da cultura. Pesquisar e compreender seu processo de construção e desenvolvimento no decorrer da história é essencial para legitimá-lo como um bem cultural da sociedade.

Dentro desse contexto, observamos que a chegada do cinema ao Brasil, no século XIX, só foi possível devido a imigrantes italianos, portugueses e franceses que visionavam expandir a invenção dos irmãos Lumière na América Latina. Porém, a falta de eletricidade no país dificultava as exibições, enfraquecendo os eventos.

Em 1896, no Rio de Janeiro, consta que foi realizada a primeira sessão de cinema no país. As notícias em torno da novidade foram registradas em jornais da época sob os nomes de Omniógrafo, Animatógrafo e Cinematógrafo (SOUZA, 2002, p. 47-54). Dois anos depois, no mesmo estado, o imigrante italiano Affonso Segretto torna-se o primeiro cineasta brasileiro, rodando um filme sobre o porto carioca.

A partir de 1906, começam a ser produzidos os primeiros filmes de ficção no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nesse período também começam a surgir os gêneros cinematográficos brasileiros: policial, religioso, carnavalesco, melodramas, dramas históricos e comédias.

Observa-se em Viany (1993, p. 22) que o cinema desde os seus primeiros tempos já se constituía como um meio de comunicação de massa, atraindo milhares de espectadores para salas de projeção: “o apreciável total de 52.000 pessoas, no curto prazo de dois meses” (1993, p. 22) – essa quantidade de gente foi contabilizada em 1897 pelo jornal *O País*. O período de 1896 a 1914 é considerado a época de ouro do cinema silencioso no Brasil. O cineasta Antonio Leal produziu o filme *Os estranguladores*, sucesso absoluto no gênero policial que foi exibido por mais de oitocentas vezes também num período de dois meses (SOUZA, 2002, p. 57).

Outro grande sucesso de público descrito por Souza (2002, p. 59-62) foi o lançamento do filme silencioso *Paz e amor*, de 1910, dirigido pelo cineasta Alberto Moreira. O sucesso dessa fita foi tão grande que a polícia era chamada para conter a multidão que interrompia o trânsito na avenida onde estava localizada a sala de exibição. A fita contabilizou a sua tricentésima exibição.

Diante desses fatos e dados numéricos, observa-se que o cinema silencioso teve a sua importância dentro do contexto social de sua época. O cinema silencioso já podia ser considerado um meio de comunicação de massa, pois atraía a atenção de milhares de pessoas, mesmo se comunicando apenas pela imagem.

Em 1911, é fundada a primeira Companhia Cinematográfica Brasileira. Dentro desse contexto, o país passa a ter um mercado cinematográfico, produzindo muitos documentários e cinejornais. Em seguida, em 1915, o italiano Vittorio Capellaro se dedica a produzir filmes com a temática da literatura brasileira. Segundo Viany (1993, p. 38), enquanto a maioria dos cineastas brasileiros opta por filmar gêneros imitados do cinema estrangeiro, Capellaro, um imigrante italiano, se dedica a filmar temas baseados nas histórias literárias do Brasil. São lançados *A Moreninha*, *Iracema*, *O Guarani* e *Inocência*.

O cinema silencioso também teve um período baseado em “ciclos regionais de cinema”. Essas produções cinematográficas produziam filmes classificados de “posados”, que eram feitos em cidades fora do eixo Rio-São Paulo. Segundo o crítico Jean Claude-Bernadett (2004), essa ideia de ciclos era passível de contestação porque a produção cinematográfica é um ciclo com fim em si mesmo. Esse fenômeno cinematográfico dos ciclos regionais de cinema, que ocorreu a partir de 1923, ganha destaque em cidades como Campinas (SP), Guataguases (MG), Recife (PE) e Porto Alegre (RS), contribuindo assim com o cinema nacional e produzindo muitos filmes de diversos gêneros (VIANY, 1993, p. 50-68).

Com o avanço dos processos técnicos de captação, além dos conhecimentos de física e química, o cinema vai se de-

envolvendo e ganhando espaço mundialmente dentro de um contexto social, econômico, político, educacional e artístico.

Diante de todos os avanços conquistados com a criação do cinematógrafo, não era possível ouvir som nas salas de projeção de cinema. Mesmo assim, o período silencioso do cinema brasileiro produziu filmes de ficção e não ficção. Os filmes de ficção retratavam a fantasia da construção imaginária, e os documentários procuravam mostrar a realidade, a dimensão histórica observada.

UM GÊNERO PARTICULAR

No período de 1898 a 1930, surgem os primeiros filmes documentários, denominados filmes de “cavação”. Esse gênero cinematográfico foi um dos primeiros a se consolidar no universo brasileiro de produção fílmica. Os cavadores eram pessoas que corriam atrás de recursos para fazer cinema documentário.

Os diretores do cinema de cavação queriam vender filmes para políticos, empresários e fazendeiros, com o intuito de filmar suas próprias atividades. Com o dinheiro ganho nessas filmagens, era possível financiar novos filmes e comprar novos equipamentos, modernizando a atividade cinematográfica no país.

Esses filmes de cavação apresentavam na tela os temas locais e motivavam os espectadores a se reconhecerem nela. Eram classificados como filmes naturais e cinejornais. Os cineastas do cinema de cavação eram marginalizados e criticados pelas suas atividades, pois produziam filmes ideológicos, pensados e propositais.

O filme *Fazenda Santa Catarina – Pederneiras* (1927) é um exemplo do cinema de cavação, porque apresenta um ideal pensado por quem pagou o filme, ou seja, o filme é olhado e filmado a serviço de quem o estava financiando. Nesse filme, todos os personagens posam (os empregados e os patrões). A câmera faz muitos planos panorâmicos e existe uma ideologia em mostrar uma harmonia nas rela-

ções sociais dentro da fazenda.

O cinema de cavação era considerado um meio de comunicação entre fazendeiros e a sociedade da época. Os cineastas cavadores tinham como argumento para conseguir realizar suas filmagens oferecer o filme-documentário aos fazendeiros como um produto a ser mostrado a outros fazendeiros no intuito de revelar o seu poder econômico e empresarial. Além dessa estratégia de comunicação econômica, também se pode observar que os fazendeiros tinham como ideais mostrar à sociedade que os seus empregados tinham boas relações sociais com seus patrões, uma vez que todos posavam juntos para a câmera.

Observa-se que este gênero de cinema de cavação estava em função do poder político e empresarial de quem o financiava. O filme de cavação, além de ser um meio de comunicação dos fazendeiros com a sociedade, era também um produto para garantir o *status social* do patrão. É importante destacar que a posição da câmera é essencial nesse tipo de filme, porque o olhar da câmera está a serviço da classe dominante, sendo assim um princípio moralizador.

POLOS PRODUTORES

O cinema silencioso foi produzido em várias partes do Brasil. Conforme destaca Alex Viany (1993, p. 26), muitos cineastas estrangeiros e brasileiros entusiasmados pelo invento viajavam pelo país produzindo suas filmagens. Não se sabe ao certo qual foi a primeira filmagem realizada no Brasil, porém a produção paulista foi dominante e teve duas fases.

A primeira fase dos filmes produzidos em São Paulo foi de 1915 a 1919. Apresentava um cinema com raízes teatrais, ou seja, era um teatro filmado. A segunda fase paulistana ocorreu na década de 1920, quando houve um cinema silencioso feito por estrangeiros, direcionado para uma classe média trabalhadora; tinha uma característica de cinema industrial e era feito de forma improvisada e copiada dos filmes que vinham de fora do país. Foi considerado um cinema precário e marginalizado.

É importante destacar que São Paulo e Rio de Janeiro foram considerados os dois polos cinematográficos mais fortes nesse período da história. Porém, São Paulo dominava a produção de cinema silencioso. Com a chegada do som ao cinema, os paulistanos perdem força na produção e os produtores cariocas acabam por dominar a produção sonora de cinema.

Nesse período histórico do cinema silencioso, destaca-se que a *Revista Cinearte* influenciava os leitores e os produtores de cinema. Porém, em seus artigos, pode-se constatar que a revista tinha uma ideologia racista e preconceituosa sobre o fato de se produzir cinema com destaque para a cultura nacional.

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes films vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver technica nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que elle pensa que nós somos: uma terra igual ou peor a Angola, ao Congo ou cousa que o valha (GOMES, 1974, p. 310).

A *Cinearte* era muito influenciada pela cultura internacional (EUA e Europa), e a realidade social brasileira era omitida nas primeiras produções cinematográficas (existia uma produção mais aristocrática, porque era um cinema produzido pela elite; pobres, negros, índios não eram retratados nas lentes do cinema nacional).

Um fato interessante sobre a *Cinearte* é que a revista procurava fazer uma unificação dos cinemas nacionais, dando destaque em suas publicações não só ao cinema produzido no eixo Rio-São Paulo, mas também dava atenção ao cinema regional.

Adhemar Gonzaga, da *Cinearte*, interessava-se pelo padrão burguês e, conseqüentemente, passou a dar atenção à “técnica” e à “estética” do cinema para poder ajudar a valorizar os cineastas brasileiros. Buscou também criar a ideia

de estrelismo, para produzir os grandes nomes do cinema nacional, as “divas” e os “galãs”.

A partir desse momento, pode-se considerar que foram dados os primeiros passos para o amadurecimento do cinema brasileiro, principalmente no período de transição do cinema silencioso para o cinema sonoro.

CINEASTAS PIONEIROS

Dentro desse contexto, Humberto Mauro e Pedro Colmello implantaram as primeiras características industriais no cinema nacional a partir da cidade de Cataguases (MG), inclusive lançando a primeira musa atriz do cinema brasileiro.

Observa-se que as narrativas dos filmes nesse período sempre vão privilegiar a elite local, pois era quem tinha o poder para financiar a produção cinematográfica na época. Porém, destaca-se que o cineasta Humberto Mauro também vai dar ênfase a uma produção da cultura local interiorana deixando os personagens falar por si.

Humberto Mauro, em 1928, lança seu filme *Braza dormida*, que também vai revolucionar a cinematografia da época, pois mostra cenários bem montados e um figurino impecável, demonstrando que os cineastas brasileiros também tinham talento para fazer cinema.

Humberto Mauro era considerado pela crítica como um dos pais do cinema nacional, e seu filme também foi aclamado pela crítica como um dos melhores filmes de todos os tempos. *Braza dormida* conta a história de um jovem que vai estudar no Rio de Janeiro e se apaixona pela filha de seu patrão. A partir desse enredo, o filme se desenvolve com uma linguagem visual e uma sequência que impressiona por causa dos recursos escassos da época.

Outro filme que podemos citar, produzido na época do cinema silencioso no Brasil, é *Fragmentos da vida* (1929), de José Medina, que retrata uma metrópole em desenvolvimento, dando ênfase às construções civis da cidade de São

Paulo. Observam-se nesse filme elementos da comédia de erro, e um percurso do herói épico, ou seja, é um típico *qui-proquê*.

O filme também coloca a presença do trabalhador na narrativa central. Há uma sobreposição de gêneros, e o herói do filme se transforma (antes vagabundo), ou melhor, se redime, dentro de uma igreja. Esses elementos são característicos dos filmes de Chaplin e dos irmãos Cohen, o que nos remete a uma referência da produção do cinema nacional ao cinema internacional.

Um dos principais filmes que caracteriza o cinema silencioso brasileiro é o filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto. Esse filme é considerado um cinema emblemático e ao mesmo tempo é apontado como uma defesa ao cinema silencioso que estava em processo de transição para o cinema sonoro. Pode-se observar também que há uma relação com o cinema francês de vanguarda. Segundo Souza (2002, p. 89), *Limite* é uma obra cinematográfica que enriquece a arte mundial e reivindica uma arte cinematográfica pura.

Ver *Limite* é um desvendar – é alargar nossa visão, é ver o “invisível”. Primeiro vemos a superfície de *Limite* – depois e, no decorrer do filme, aprofundamo-nos. Vemos cada vez mais e mais profundamente: *Limite* é um desvelamento – e o que ele nos desvela é a própria natureza essencialmente limitada da condição humana. *Limite* não reproduz o visível, sendo um filme; torna visível, sendo uma obra de arte (MELLO, 1990, p. 85).

Limite é um filme moderno e atual, não devendo nada à técnica e à estética do cinema contemporâneo. Se comparado ao filme francês *O artista*, de 2012, podemos observar que Mário Peixoto não deixa nada a desejar aos padrões e aos avanços tecnológicos da produção cinematográfica contemporânea. *Limite* é um filme que impressiona pela qualidade técnica e fotográfica seguido de uma montagem inteligente e refinada.

VIAGEM SILENCIOSA

Ver um filme silencioso nos dias atuais pode ser uma experiência um pouco desagradável para muitas pessoas. Vivemos em mundo barulhento, rápido, onde tudo se resolve em um *click*. A era da internet nos leva para lugares distantes numa viagem de ida e volta em poucos segundos. Podemos estar no Brasil e no Japão em pouquíssimo tempo, apenas direcionando o *mouse* do computador. Mesmo assim, existem pessoas interessadas em descobrir as especificidades do cinema silencioso realizado nos primeiros tempos no Brasil.

Fazendo parte de um mundo cibernético e virtual, pode-se encontrar no livro *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* (PAIVA; SCHVARZMAN, 2011) pesquisadores de cinema que decidiram ver filmes silenciosos, analisando-os a partir de um ponto de vista artístico, político e cultural, privilegiando os processos de produção, a construção da linguagem visual e a cultura política da época.

No acervo da Cinemateca Brasileira é possível ter acesso a uma grande quantidade de filmes silenciosos produzidos no Brasil no período histórico de 1896 a 1934. Ressalta-se que mesmo tendo uma produção fílmica baseada em temáticas nacionais, as maiores bilheterias da época do cinema silencioso ficavam para os filmes estrangeiros. Observa-se que, desde a época do cinema silencioso, o público brasileiro já dava preferência aos filmes que vêm de fora, principalmente os norte-americanos, devido aos grandes investimentos em publicidade e distribuição.

A experiência cinematográfica ao ver filmes silenciosos pode nos levar a refletir sobre um Brasil que estava em pleno desenvolvimento arquitetônico, social e econômico. Nota-se no filme *Fragmentos da vida*, de 1929, que o diretor José Medina privilegia a filmagem de operários humildes trabalhando na construção da cidade de São Paulo. Isso reflete o contexto social e econômico de uma era que foi registrado, mesmo que de forma artística, pelo cinema silencioso.

O cinema silencioso foi muito importante para sua época. Observa-se que em seus primeiros tempos despertou a curiosidade de milhares de espectadores que lotavam as salas de projeção interessados em ver e se ver retratados nas imagens projetadas. Diante desses fatos, analisa-se que o cinema silencioso foi um meio de comunicação que dialogava por meio da imagem com a grande massa. E ainda continua sendo essencial para despertar a reflexão sobre os processos criativos de construção da nossa própria realidade cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema silencioso no Brasil, desde o seu surgimento, conseguiu atingir e prender a atenção de um público numeroso de pessoas, levando entretenimento, informação, fazendo críticas sociais e políticas. Mesmo com todas as suas dificuldades de produção e reprodução, contribuiu para transformar o imaginário social de épocas em que a tecnologia cinematográfica ainda estava dando os primeiros passos.

O cinema silencioso produziu filmes que merecem ser difundidos, pois os cineastas daquela época tinham poucos recursos técnicos e estilísticos para realizar seus filmes. Com muita criatividade e persistência, conseguiram fazer um cinema de qualidade, que mesmo sem os recursos sonoros impressionava pela capacidade de realizar obras de arte que são atemporais, como no caso de *Limite*.

Conhecer a história do cinema nacional é valorizar a nossa cultura e entender que diante de muitos complicadores foi possível criar filmes com temáticas brasileiras, retratando a nossa realidade e o nosso modo de ver e construir o mundo.

De acordo com Viany (1993, p. 25-26), desde os seus primeiros tempos o cinema nacional vem concorrendo com as produções internacionais, principalmente pelo fenômeno do cinema norte-americano, que “começaram a entrar com maior força em nosso mercado, eliminando gradativamente, através de uma produção e uma publicidade maciça, os

demaís concorrentes”.

Desse modo, é preciso criar mecanismos de valorização do cinema nacional, de forma que o cinema brasileiro continue sendo um meio de comunicação de massa que leve as pessoas informações e conhecimento com conteúdos culturais do nosso país.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. SP: Annablume, 2004.

BRAZA dormida. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro, 1928. 120min. 35mm.

FRAGMENTOS da vida. Direção: José Medina. São Paulo, 1929. 30min. 35mm.

GOMES, Paulo E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Ed. USP, 1974.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Rio de Janeiro, 1931. 120min. 35mm.

MELLO, Saulo Pereira. Ver Limite. *Revista USP*, p. 85-102, dez. jan. 1990.

PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S. *Viagem ao Cinema Silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: ArtEd., 1987.

SOUZA, Carlos Roberto. *Nossa Aventura na Tela*. São Paulo: Cultura, 1998.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

ícone

REVISTA BRASILEIRA
DE HISTÓRIA DA ARTE

www.seer.ufrgs.br/icone