

Realização:

SESC
SÃO PAULO

ANPAP

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

Apoio:

NACE-NUPAE

Núcleo de Cultura e Extensão em Promoção da Arte na Educação



ECA-USP
Escola de Comunicações e Artes



ANPAP

CAPA: LUCIO KLEME & MS

ANAIS 97

VOL.2

ANAIS 97 VOL.2

COMUNICAÇÕES
História, Teoria e Crítica de Arte
Linguagens Visuais
Conservação e Materiais

14 a 18 de outubro de 1997

IX ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

**IX Encontro
Nacional
da ANPAP**

São Paulo

15, 16 e 17 de outubro de 1997

Anais

Volume I I

Comunicações

História, Teoria e Crítica
de Arte

Linguagens Visuais

Conservação e Materiais

A.N.P.A.P.

Associação Nacional de
Pesquisadores em
Artes Plásticas

Projeto Gráfico

Marcos Nepomuceno e Emerson Torres

Diagramação e editoração eletrônica

PND Produções Gráficas

Capa

Lúcio Kume e M.S.

Impressão

Articolor - 873.3377

Ressalva

A ANPAP manteve o conteúdo dos textos publicados da mesma maneira como estavam nos disquetes fornecidos pelos autores.

ORGANIZAÇÃO DO CONGRESSO

ANPAP

presidente:	Dra. ANA MAE BARBOSA
vice-presidente:	Dra. ANNA BARROS
1º secretário:	Dr. MILTON T. SOGABE
2ª secretária:	MA. GABRIELA SUZANA WILDER
1ª tesoureira:	Dra. MARIA HELOÍSA F. T. FERRAZ
2º tesoureiro:	Dr. GILBERTTO PRADO

SESC

presidente do conselho regional:	ABRAM SZAJMAN
diretor do depto regional:	DANILO SANTOS DE MIRANDA
superintendente técnico-social:	JESUS VAZQUEZ PEREIRA
gerência de apoio operacional II:	ESTANISLAU DA SILVA SALLES
gerente SESC Consolação:	ERNESTO CORONA
gerente adjunto:	MARIO DAMINELI
produção:	IVAN PAULO GIANINI
	CELINA MARIA DE A. NEVES
	LAURA MARIA C. CASTANHO
	WALTER MACEDO FILHO
	CECÍLIA CAMARGO MAMAN
	JUÇARA MARIA D. DO AMARAL
	MARIMAR CHIMENES GIL

COMITÊS DELIBERATIVOS DO TEMÁRIO DO CONGRESSO

COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE
DR. JOÃO J. SPINELLI, DR. JOÃO EVANGELISTA R. B. SILVEIRA
Dra. NEIDE MARCONDES

COMITÊ DE ARTE-EDUCAÇÃO
MA. MIRIAM CELESTE MARTINS, Dra. REGINA MACHADO

COMITÊ DE LINGUAGENS VISUAIS
Dra. REGINA SILVEIRA, Dra. DIANA DOMINGUES

COMITÊ DE RESTAURO E CONSERVAÇÃO DE MATERIAIS
ISIS BALDINI ELIAS, FLORENCE M. WHITE DE VERA

COMITÊ DE CURADORIA
Dra. ILZA KAWAAL LEAL FERREIRA, Dra. BLANCA BRITTES

COMISSÕES ESTADUAIS

(2015) OUBRA

AMAPÁ

Umberto Mauro Andrade Cruz

BAHIA

Roberval Marinho
Sylvia Athaide

BRASILIA
nao e estado

BRASÍLIA

Silvio Zamboni

ESPÍRITO SANTO

Gerda M. S. Foerste
Moema L. Martins Rebouças

FORTALEZA

Pedro Eymar Barbosa Costa

GOIÁS

Leda Guimarães
Maria Guilhermina

CCII/UFPA

MARANHÃO

Mércia Antunes
José João Lobato
Miguel Veiga

MATO GROSSO

Maria José Sanches
MARCP/UFMT
MARCP/UFMT
Marília Leite
Aline Figueiredo
Adir Sodré

MATO GROSSO DO SUL

Maria Lúcia Monserrat
OCCIS/UFMS
Richard Perassi

MINAS GERAIS

Evandro José Lemos da Cunha
Ivone Luzia Vieira

PARÁ

Alexandre Silva dos Santos Filho
João Cesar Maciel Mercês

PARAÍBA

Erinaldo Alves do Nascimento
Gabriel Bechara

PARANÁ

Eduardo Nascimento

UFPR

PERNAMBUCO

Paulo Bruscky
Jomard Muniz de Brito
Noêmia de Araújo Varella
Sebastião Pedrosa

RIO GRANDE DO NORTE

Vera Rocha
Vicente Vitoriano

RIO GRANDE DO SUL

Blanca Brites

RIO DE JANEIRO

Isis Fernandes Braga

SANTA CATARINA

Sandra Salles

SÃO PAULO

MARIA ISABEL BRANCO RIBEIRO
CC

com

José Patrício da Silva Manso e Padre Jesuíno do Monte Carmelo: pintores setecentistas de São Paulo 7 - O Revival do Design Gráfico Art Deco 14 - O Inapresentável no Sublime Lyotariano 18 - Tempo Espaço: Irreversibilidade e Longa Duração na História da Arte 24 O Cartaz e a Reprodutibilidade do Objeto Artístico 32 - Estatuária e Ideologia Rodolpho Bernardelli e o Monumento a Teixeira de Freitas 38 - O Universo Poético de Schwanke 43 Sucesso e Poder O Outro Lado da Obra de Arte 47 - Caos, Caixas, Bricolagens ou Memórias de Bernardo Dimenstein 51 - Um Acervo Desconhecido - As Pinturas do Período Barroco em Pernambuco - Olinda E O Recife. 55 O Ritmo na Moda Pintura 61 - O "Salão" Nacional de Arte Moderna No Brasil - Suas Origens e seu Destino 68 - E se Volpi acordasse como o Sr. Jonathan I.? 76 - TEMPOS (d)e HYBRIS notas sobre arte e supermodernidade 85 - Reflexões sobre a produção plástica latinoamericana: Imagens contemporâneas e o espaço estético/visual das cidades 92 Wesley Duke Lee: Uma Obra em Dialogo 99 Gravuras ou Anti-Gravuras? Lygia Pape: Tradição Subvertida 105 - O Antigo E O Faustiano na Gravura até o Início da

c o m

Modernidade. 110 - MORAYNGAVA, o desenho das coisas. 120 - A Organização das Academias de Artes: A Questão Portuguesa e Brasileira 123
A ANCESTRALIDADE JAPONESA E A CONTEMPORANEIDADE DA PINTURA DE TOMIE OHTAKE 130 - A Memória Construída Importância da Atuação de Frederico Trebbi (1837-1928) em Pelotas na Transição do Século XIX para o século XX. 135 - Transculturalidade e a Narrativa dos Contos de Fadas nas Artes 141 - Um curioso incidente perspéctico na literatura chinesa: Vovózinha Liu dá uma cabeçada na perspectiva ocidental 149 - Arte e Espaço-Mundo 155 - A Fotografia De Mapplethorpe: A Construção De Um Olhar. 163
ÍNCUBOS e SÚCUBOS 172 - A imagem fotográfica obtida através de uma tela de tv 176
A Tipografia, os Livros de Arte e os Livros de Artistas em Pernambuco no Século XX 183
Mapas Urbanos: Arte Contemporânea, a Cidade e o público 192 - Ex Eroticis, a Intimidade da Arte 199 - Uma Experiência Didática com a Computação Gráfica 207 - Em busca da essência - um pensamento plástico-filosófico 215 - O que os olhos não vêem... Introdução aos aspectos ópticos da Arte-Xerox 224 - A Fotografia Como Metodologia de

C o m

Pesquisa 227 - O feminino na criação poética das aquarelas de: fayga, iole, renina e ana 237
Gravura e Impressão em Matrizes de Plástico 242 - O Processo Criativo na elaboração da instalação como Arte - Linguagem 251 - SE você perder a cabeça, use o chapéu mais próximo... de sua alma - pesquisa sobre head dresses 256 - Imagens em conflito 263 - O Desenho na Arte Contemporânea; paradigmas e paradoxos 271 - Palavras do Miolo dos Livros (Livro-Objeto) Ao Iberê Camargo - breve correspondência! (Teatro Monótono) 278
Tendências atuais na programação visual da imprensa 280 - Cryptocomix: o quadrinho é a mensagem 291 - ESTUDO E CRIAÇÃO DE SITES DE ARTE NA REDE INTERNET 296 - A Arte Atualizada no Espaço-Tempo Real e no Tempo-Espaço Cibernético: Diferentes Qualidades Perceptivas 305 - Oficina de Instalações Multimídias Interativas SESC Pompéia - SP Equipe Interdisciplinar Interatividade - de Espectador à usuário 315
Percorrendo 'ESCRITURAS' 320 - Tempo e Arte hipermídia 329 - Relatório da Restauração de Manutenção do Solar dos Câmara Janeiro a abril de 1997. 333 - Papel: da Tradição à Contemporaneidade 338

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

José Patrício da Silva Manso e Padre Jesuíno do Monte Carmelo: pintores setecentistas de São Paulo Maria Lucília Viveiros Araújo

A comunicação pretende relatar fatos coletados e repensar procedimentos analisados para a confecção de minha dissertação de mestrado: *O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do Setecentos* (ARAÚJO, 1997). Tive que repensar "verdades" sobre a pintura paulista que haviam se cristalizado ao sabor dos anos.

Um dos procedimentos repensados são as interpretações da história da arte baseadas nas instituições do presente. O trabalho e o papel da arte sacra, até as primeiras décadas do século XIX, eram diferentes das atuais relações de trabalho da arte. Desconhecer estes fatos é transformar a história da arte em conto.

Outro procedimento é a diferenciação entre fato transmitido (tradição) e fato documentado. É comum a história da arte transformar fatos incertos em fatos comprovados e relatar a vida do artista e sua obra como fatos encontrados num diário. A maioria dessas afirmações são conjecturas e que devem ser constantemente reavaliadas.

Apresento a síntese do levantamento bibliográfico que fiz eliminando informações duvidosas. Faço algumas comparações entre a vida de José Patrício da Silva Manso e de Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Suas vidas exemplificam estratégias diferentes, que o homem livre do Setecentos utilizava para contornar as dificuldades do mercado urbano colonial ainda pequeno. Tudo indica que Padre Jesuíno do Monte Carmelo enveredou para o sacerdócio por grande fervor religioso, mas essa opção foi providencial, eliminou suas incertezas frente ao mercado da arte da época. José Patrício da Silva Manso, por outro lado, tentou contornar as incertezas desse mercado investindo em propriedades.

Biografia de Padre Jesuíno do Monte Carmelo:

Jesuíno Francisco de Paula Gusmão nasceu em Santos, em 25/03/1764. Era filho de Domingas Inácia de Gusmão. Parda-forra que diziam ser sobrinha-neta do padre voador. Consta na certidão de casamento Jesuíno Francisco com pai e avós incógnitos. No processo de habilitação consta ser filho de Antônio Guerado Jácome (FREIRE, 1939).

Ainda pequeno prestara serviços aos freis carmelitas de Santos, onde teria aprendido os princípios da música, pintura e religião. A tradição cita que aos quatorze anos teria recebido encomenda de três imagens de madeira para encarnar. Em 1781, o presidente do hospício do Carmo de Itu teria levado Jesuíno Francisco de Paula para lá prestar serviços.

Inaugurada em 1780 a nova igreja matriz de Itu começou a ser decorada aproximadamente no ano que Jesuíno Francisco de Paula mudou-se para Itu. Mário de Andrade (Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1945) relacionou os dois fatos e deduziu que o jovem Jesuíno Francisco de Paula teria aprendido o ofício de pintor com o mestre-pintor José Patrício da Silva Manso.

Em 1784 casou-se com Maria Francisca de Godói, filha de um casal branco de origem portuguesa. Em nove anos teve cinco filhos (Arquivo da matriz de Itu). Após a morte da mãe tornou-se responsável também pelos três irmãos.

Ficou viúvo em 1793. Em 1795 vendeu a casa de Santos e mudou-se para São Paulo para tornar-se padre. Entre 1796-97 aparece nos registros de pagamentos da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo recebendo por serviços de pintura na capela-mor e no coro da nova igreja. Em 1798 teria rezado sua primeira missa em Itu no dia de Nossa Senhora do Carmo. Nesse ano aparece nos registros da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Itu eleito como procurador e em 1800 foi reeleito.

Morreu em 30/07/1819 foi enterrado no jazigo da antiga igreja da Senhora do Carmo de Itu e trasladado para a Igreja do Patrocínio com oração fúnebre do Padre Diogo Feijó. Fora confessor do ex-regente.

Seu filho Elias, afilhado de José Patrício da Silva Manso, tornou-se padre e fundou a igreja de Nossa Senhora das Mercês em Itu. A filha, Madre Maria Teresa, tornou-se freira e foi regente do convento das Mercês. Eliseu do Monte Carmelo foi escultor, músico e cantor brilhante. Simão Stock também foi sacerdote.

Obras atribuídas e cronologia aproximada:

A única obra documentada do pintor foi a pintura do teto da igreja e do coro da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Todas as demais obras (muitas não mais existentes) são só relatos da tradição.

Antes de 1781: Torêutica: altar-mor no mosteiro São Bento de Santos (atribuição discutível). Encarnação de três imagens do convento do Carmo em Santos.

1781? 1795? Pintura dos doze quadros a óleo sobre tela, para a capela-mor da matriz de Itu e quadros a óleo sobre tela no batistério (atribuição discutível).

Toda a pintura da igreja do Carmo, de Itu.

1795? 1797: Pintura do teto do convento carmelitano de São Paulo (nada sobrou). Teto da igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Sobraram as figuras laterais: santos, santas e doutores da igreja ligados à ordem carmelita e a pintura do coro.

Dezoito quadros a óleo sobre madeira, atualmente decorando o corredor de comunicação entre rua e sacristia, dos terceiros do Carmo paulistana. Seriam os caixotões do forro da igreja do antigo Recolhimento de Santa Teresa.

1800 - 1817: Risco e criação da igreja e edifício do Patrocínio de Itu. Alguma talha do altar da igreja e oito quadros a óleo sobre tela, representando cada qual um santo carmelitano.

Biografia de José Patrício da Silva Manso:

Segundo dados do censo paulistano de 1798, José Patrício da Silva Manso teria nascido em 1753, em Minas Gerais. Entre 1777 a 1780 é citado tendo sido contratado pelo convento beneditino de São Paulo para pintar o teto da igreja reedificada (SILVA-NIGRA. A ordem dos beneditinos...). Nos registros de 1780-81 da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de São Paulo o pintor consta recebendo dinheiro por serviços prestados. Provavelmente entre 1780-85 teria executado a pintura do teto da capela-mor da matriz de Itu.

No livro de pagamentos de 1785-87 da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo é descrito pagamento ao pintor por ter pintado o forro do teto da sacristia e da capela-mor.

Em 1787 José Patrício da Silva Manso e sua esposa Ângela Maria do Nascimento são citados nos livros de assentos de batismos da matriz de Itu, estavam batizando sua primeira filha Anna. Em 1789 são novamente citados como padrinhos de Elias do Monte Carmelo.

Entre 1787 a 1788 teria sido contratado pelo mosteiro beneditino do Rio de Janeiro para restaurar os painéis de Frei Ricardo do Pilar e para executar os painéis sobre "A Vida de José no Egito" que ficam na sacristia beneditina.

Em 1790 a família residia na cidade de São Paulo, onde batizou o filho Antônio Luís Patrício da Silva Manso. Dessa época até 1793, o pintor aparece várias

vezes nos livros de despesas da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de São Paulo recebendo por serviços de douramento, pintura de painéis, decoração de andores e outros.

É citado prestando serviços para a Sé de São Paulo entre 1793-95, para a Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo 1797-98 e para o mosteiro dos beneditinos de São Paulo de 1795 até sua morte em 1801. Foi enterrado na igreja desse mosteiro (Arquivo da Cúria de São Paulo).

Relação de pinturas atribuídas a José Patrício da Silva Manso e cronologia aproximada:

1780-85: Teto da Igreja N.S. da Candelária de Itu, S.Paulo. Tema: Apresentação do Menino Jesus ao templo.

1785-86: Paineis do teto da sacristia da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, S.Paulo. Tema: *Nossa Senhora do Carmo entrega escapulário à Santa Teresa.*

1787-88: Oito painéis ovais sobre *A vida de José no Egito*. Mosteiro de S.Bento do Rio de Janeiro.

1790-93: Pintura do teto da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira da Penitência de S.Francisco, S.Paulo. Tema: *S.Francisco subindo ao céu num carro de fogo.*

1790-93: Medalhão central do teto da nave na Igreja da Ordem Terceira da Penitência de S.Francisco de S.Paulo. Tema: *S.Francisco entrega as regras aos irmãos Lúcio e Bona.*

1790-93: Os seis "santos-retratos" para o corpo da Igreja da Ordem Terceira da Penitência de S.Francisco de S.Paulo. S.Roque; S.Gualter; Santa Humiliana; Santa Isabel, a rainha; Lúcio e Bona; S.Elizário e Santa Delfina.

1795-1800: Quatro painéis executados para o antigo Mosteiro de S.Bento de S.Paulo. Anunciação. Visitação. Senhora da Conceição e S.Bento entregando as Regras, por último.

Fatos e características comuns aos dois pintores:

A partir do livro de Mário de Andrade, Padre Jesuíno do Monte Carmelo, vem-se repetindo que o pintor fora discípulo de José Patrício da Silva Manso. Não se encontrou os contratos das empreitadas desses pintores, ou recibos especificando pagamento a mestre, oficial ou aprendiz, fica difícil portanto afirmar categoricamente relações de aprendizado entre pintores do período colonial.

Vários indícios relacionam os dois pintores. Trabalharam e moraram em Itu. José Patrício da Silva Manso morou em Itu aproximadamente entre 1780 a

1790. Segundo a tradição fora o pintor da matriz de Itu. Padre Jesuíno do Monte Carmelo lá morou dos anos oitenta até sua morte. Dado que José Patrício da Silva Manso era mais velho e conhecia melhor as técnicas eruditas de pintura, deduz-se que tivesse orientado o jovem Jesuíno Francisco. Executaram serviços para a matriz de Itu, talvez na mesma época. Constam dos livros de pagamento dos terceiros carmelitas de São Paulo recebendo por serviços na mesma época.

A documentação esclarece que José Patrício da Silva Manso era mestre, mas não sabemos que nível de especialização Jesuíno Francisco de Paula alcançou. Se Jesuíno Francisco tivesse arrematado a pintura do teto do Carmo de Itu e em seguida o teto do Carmo de São Paulo deveria ser também mestre. No tempo das corporações, executar uma obra não significava necessariamente arrematá-la ou executar seu risco, logo Jesuíno Francisco de Paula Gusmão poderia ser oficial executor de obra de outro mestre. São tantas dúvidas e que só poderiam ser respondidas pelo levantamento de novas documentações.

A maioria dos cronistas do início do século afirmavam que José Patrício da Silva Manso e seu filho Antônio Luís Patrício da Silva Manso eram santistas. Os biógrafos de Jesuíno Francisco de Paula Gusmão afirmaram que os pintores eram companheiros de trabalho e patrícios. A única documentação que confirma a ligação institucional dos pintores é o assento de batismo do filho Elias do Monte Carmelo. Relação de compadrio no século XVIII era equivalente ao casamento, consagrava parentesco institucional, era uma aliança política entre famílias visando ajuda mútua.

Outro fato comum aos dois pintores parece ser a questão racial. Jesuíno Francisco de Paula teria várias vezes tentado ingressar na Venerável Ordem Terceira do Carmo de Itu. Mesmo sendo padre teve seu pedido indeferido por ter origem negra. José Patrício da Silva Manso não consta dos livros de irmãos das ordens terceiras que trabalhou. Acabou sendo enterrado na igreja do mosteiro de São Bento (era a honra máxima na época). Todos pintores que não ingressaram nessas ordens tinham algum impedimento. O mestre Manoel da Costa Ataíde nunca casou com sua mulher mulata para não perder o privilégio de ser irmão terceiro franciscano (MENEZES, 1989). Parece que José Patrício da Silva Manso tinha origem índia, ou era casado com mestiça, portanto estava impedido de ser irmão terceiro carmelita ou franciscano.

A partir daí a vida dos dois pintores tomam rumos diferentes. Viúvo, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão optou pelo sacerdócio. Teria se dedicado intensamente à vida religiosa. Junto com padre Diogo Feijó formou um grupo de sacerdotes estudiosos do evangelho e defensores do ascetismo radical. Foram denominados grupo Port Royal de Itu. José Patrício da Silva Manso (não se fica sabendo muito sobre sua inclinação religiosa) enveredaria para o mundo dos negócios. Comprou terras, escravos, alambique. Associou-se ao negócio de compra e venda de tropas de mulas do Viamão para Sorocaba. Parece que pretendia se estabelecer em Campinas, quando morreu inesperadamente próximo dos quarenta e sete anos em São Paulo.

Quanto às características comuns dos pintores através de suas obras pode-se relacionar uma série de traços, porém não creio que traços comuns na pintura sacra colonial possam caracterizar relações mestre-discípulo. Em 1944, Hannah Levy observava que era difícil encontrar traços comuns entre mestre e discípulo na pintura sacra colonial e que ao mesmo tempo essa pintura era muito homogênea (*A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos*). Tudo indica que os pintores coloniais esforçavam-se para corresponder aos pedidos e padrões dos ordens e irmandades que os contratavam e menos para criar seu próprio padrão. É fácil encontrar pinturas com traços comuns e que foram executadas para a mesma ordem. Por exemplo, os beneditinos da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo possuem várias pinturas que parecem ter sido executadas por mestre e discípulo, mas que a única relação entre esses pintores foi o trabalho para a mesma ordem religiosa.

As pinturas de Padre Jesuíno do Monte Carmelo têm pontos em comum com as de José Patrício da Silva Manso. Padre Jesuíno do Monte Carmelo tanto na igreja do Carmo de Itu, quanto na terceira de São Paulo assentou os santos e doutores da igreja diretamente sobre a cimalha, os anjos do Carmo de Itu revoam circulando o teto e suas figuras, as guirlandas leves substituem as talhas, os muros e as colunas, todo este cenário já aparecera na matriz de Itu. Esses elementos não foram marcas "pessoais" de José Patrício da Silva Manso, outros tetos coloniais apresentaram essas características, eram as novas tendências que circulavam na colônia, agrupadas ou coabitando com antigas tendências. Os modelos circulavam através das estampas, artistas e eruditos da igreja. Por outro lado, os santos beneditinos de José Patrício da Silva Manso nada têm em comum com os santos carmelitas de Padre Jesuíno do Monte Carmelo.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, RJ: Publicações do Serv.do Patr.Hist.e Art.Nacional, 1945.
- ARAÚJO, Emannel (org.) *Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. SP: Tenenge, 1988. p.119/125.
- ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. *O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do Setecentos*. SP, 1997. Dissertação (mestrado)- ECA, USP.
- ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. Teto da igreja do Carmo de Itu: original ou apenas diferente? Dep. de História, USP. *Revista de História*. SP, vol. 136, 1º semestre de 1997.
- AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. RJ: Spala, 1986.
- CÉSAR, Joaquim Leme de Oliveira. Notas históricas de Itú. *Revista do Inst. Hist. Geog. de S.Paulo*. SP, vol. 25, p.45/89, 1927.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Oficiais mecânicos da cidade de Salvador*. Salvador: Pref. Munic., 1974.
- FONSECA, Antônio Augusto. Typos Ytuanos. *Revista do Inst. Hist. e Geog. de S.Paulo*. SP, vol. 1, p. 157/165, 1895.

- FREIRE, Paulo Aurisol C. Um artista notável. *Revista do Inst. Hist. Geog. de S.Paulo*. SP, vol. 37, p.571/578,1939.
- LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura. FAU-USP e MEC-IPHAN Textos escolhidos da *Revista do IPHAN*. Pintura e Escultura I. SP,vol.7 , p. 97/144, 1978.
- LEVY, Hannah. Retratos coloniais. MEC-IPHAN e FAU-USP. Textos escolhidos da *Revista do Inst. do Patr. Hist. e Art. Nac.* Pintura e escultura I. SP, vol. 7, p. 147/183, 1978.
- LEVY, Hannah. A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. FAU-USP e MEC-IPHAN. Textos escolhidos da *Revista do IPHAN*. SP, vol.7, p.147-183, 1978.
- MENEZES, Ivo Porto. *Mestre Atayde*. RJ: Spala Editora, 1989.
- NARDY FILHO, Francisco. *A cidade de Itú*. SP: 1951. vol. 4: Cronologia ituana.
- ORTMANN, Adalberto. *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de S.Francisco em S.Paulo 1676 - 1783*. R.J.: Patr. Hist. Art. Nac. e Min. Educ. e Saúde, 1951.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem à província de São Paulo*. SP: Edusp e Livr.Itatiaia, 1976. p.172.
- SILVA- NIGRA, D. Clemente Maria da. A Ordem dos Beneditinos na cidade de S.Paulo. In *Ensaio paulistas*. SP:Ed. Anhambi, 1958. p.124-137.
- SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. Sobre as Artes Plásticas na Antiga Capitania de São Vicente. In *Ensaio Paulistas*. SP: Ed. Anhambi S/A, 1958. p.821-837
- ZANINI, Walter (org.) *História geral da arte no Brasil*. SP: Inst.W.M.Salles, 1983.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

O Revival do Design Gráfico Art Deco

Nara Sílvia Marcondes Martins

Comparando a iconografia da ilustração Estilo Art Deco com a do nosso tempo, percebo uma transposição da poética visual dos índices descritivos e na composição dos elementos visuais: na paleta das cores, nos traços, nas imagens distorcidas pela perspectiva ou pela proporção e no uso da tipologia. Essa linguagem artística arrasta a história e demonstram que o passado, não está nu ou sem expressão e ainda serve de inspiração na contemporaneidade.

Para deflagrar um surto criativo a inspiração pode sair de uma evocação abstrata de um nome, da música do som, do vento, da poesia outras vezes de um detalhe das nuvens, das ondas do mar, das formas das montanhas e das pedras, das questões da física ou até mesmo da história.

Atualmente, o revival é um processo de volta ao passado muito utilizado na área do design, seja automobilístico, de utensílios domésticos, de arquitetônico ou no gráfico. Uma coisa é certa: a veia criativa do homem está ligada continuamente e sujeita a saltos espetaculares.

Calabrese identificou a citação histórica como um caráter de época presente nas várias estéticas contidas na estética neo-barroca. Para as práticas da citação funcionam como figuras, como estruturas textuais que evidenciam ou uma nova ordem ou uma nova prática contemporânea e faz distinção desse fenômeno com a avaliação feita por muitos autores de que ela estava sempre ligada ao anacronismo. Para ele o "artista contemporâneo tem dificuldades de fazer obras renovando o material expressivo e os fragmentos do passado começam por e ser eles o novo material da hipotética paleta do artista" (1988, p.100).

Porque hoje, época conhecida como pós-moderno está utilizando dos aspectos visuais e estéticos modernos e do

repertório artístico dos anos 20 como meio de criação? Porque o revival do estilo Art Deco está presente tanto no design arquitetônico como no gráfico?

Pode-se notar que esta volta esteja relacionada com a grande preocupação daqueles anos 30 com o movimento, industrialização e velocidade e hoje, o rápido tornou-se, ainda mais rápido intensificado pelas máquinas, automação e computação ou também, pelo Art Deco ser a fusão das várias vanguardas do início do século, está presente no epocal hoje.

Segundo Pignatari o estilo Art Deco re floresceu pois sua linguagem é espetacular e exuberante, intensificado pela realização poética que atraiu e atrai olhares de espectadores consumistas e apreciadores de arte.

Atingindo seu auge na Europa nos anos 25, surgiu a partir de uma fusão da influências dos movimentos estéticos modernos, anteriores a 1925 e acrescentou a esta fusão novos ingredientes para compor o seu repertório forma, transformando-o em fenômeno transcultural, incorporando valores próprios das culturas regionais, ganhando dimensão internacional.

O desenho Deco apresenta simplicidade visual nas formas, que se definiu por formalismo geométrico e linear que sugere um estilo aerodinâmico, mas sem a idéia do desenho geométrico com aparência mecânica.

Este estilo não se preocupa em mostrar a realidade, mas sugere e interpreta-a, criando uma nova, a partir da técnica da distorção que cria a ilusão na perspectiva e na proporção. As linhas inclinadas representam, metaforicamente, os meios de transportes desta época, como a ferrovia, o transatlântico e o automobilismo por meio da perspectiva.

A revolucionária concepção formal do De Stijl caracteriza, também, o estilo Art Deco: a linha reta corresponde à velocidade do transporte moderno; os planos horizontais e verticais 'a manipulação mais sutil ou às mais simples das tarefas da vida e da tecnologia industrial.

A novidade é sem dúvida, a afirmação da liberdade de vida se manifesta neste estilo; segundo Hurlburt o Art Deco foi o branco macio e o negro brilhante com toques coloridos do neon e cintilantes dos dourados e dos prateados.

O sistema cromático Art Deco revolucionou o layout gráfico, influenciado pela linguagem dos fauvistas com combinações de cores vivas e puras e pela linguagem dos neoplasticistas. O estilo do grupo De Stijl caracterizou-se por comportamentos capazes de produzirem transformações e transparências, a partir de volumes, reduzidos às suas expressões mais simples, como a qualidade do espaço em branco muito presente (Martins, 1995)

Buscando nova organização cromática, "o design da cor pode conduzir à ilusões"; o estilo produz sistema de harmonia de cores e ao mesmo tempo,

tensões gerando forças visuais contraditórias ou rivalizantes que refletem o poético dos anos 25 (Monzéglio, 1975,p.19)

O sistema cromático deco é caracterizado pelo contraste visual, o contraste é a marca do nosso tempo. O contraste visual é um agente comparativo de diferenciação, desde que haja a mínima possibilidade de distinguir uma forma de outra, ou uma cor da outra, seja no relacionamento entre si, seja no relacionamento com fundos ou ambientes de situação (Monzéglio,1975).

Muitos historiadores consideram o Art Deco como a contribuição da formação do estilo contemporâneo. Tanto na arquitetura como nas artes gráficas estão presentes índices descritivos do estilo Art Deco, existe hoje, uma onda de entusiasmo pelo estilo.

Talvez o design gráfico Art Deco tenha retornando porque as mensagens do design gráfico Art Deco duram e perduram no tempo, tendendo até mesmo, a se tornarem eternas; propondo clareza despojada e a geometria da linhas capazes de se organizarem como diagramações dos referentes. Um modo sem dúvida de esvaziar o referente, como sendo o reinado das coisas para desenhar em traços imediatos, a percepção das qualidades das formas das coisas (Martins, 1995).

As mensagens eram precisas, demonstrando força nas suas linhas verticais, horizontais e inclinadas sobre fundo colorido que atraem os olhares dos receptores para dentro do seu modo de construção (Martins, 1995)

Existe uma semelhança nas ilustrações dos anos 80 com as dos anos 30 na paleta cromática, no contorno e nas sombras, na preocupação em ressaltar o movimento, na representação da forma humana. As imagens transmitem metáforas visuais influenciadas pelos vários movimentos que difundiram o estilo Art Deco: cubismo, fauvismo, futurismo e construtivismo.

Laura Smith é uma das designers gráficas que utiliza o imaginário e reformula conceitos transmitidos pela estética do passado. Começou sua carreira no segmento da ilustração em 1980 em Nova Iorque, depois de várias experimentações, emergiu com o estilo que lhe trouxe reconhecimento.

Seu estilo lembra o estilo Art Deco na forma com a sobreposição de elementos, a apresentação de detalhes em primeiro plano, na utilização da mesma paleta cromática de contraste visual e ainda, apresentando os temas e índices descritivos do estilo de 25. A aplicação das cores são chapadas e esquematizadas em espaços delimitados. Como ela mesma ressalta, influenciou-se por vários artistas de poster da década de 20 e 30 como o alemão, Ludwig Hohlwein, o inglês Tom Purvis e o americano Otis Sheperd.

Outro exemplo é a capa da revista Veja São Paulo: Guia 1996 que mostra cena muito presente no visual Art Deco: a sobreposição de formas arquitetônicas, prédios de vários andares conhecidos por arranha-céus, que

nos anos 25 eles marcaram presença. Esse conjunto de prédios evidencia um jogo de formas geométricas que resultam no desenho do zigurate em colorido contrastante.

A gráfica pós-moderna enriquece seus desenhos com requintes gráficos que, já atuaram no passado, os traços finos, a contundência do simulacro da velocidade e no sistema cromático, utilizando-se muito do contraste visual. Foi detectado um nostálgico reavivamento dos posters Art Deco e crescente reconhecimento das formas, das qualidades do estilo essas características passaram a influenciar a ilustração. Muitas das idéias tem servido as bases do design moderno e continuam agindo hoje, na dinâmica de composições, na distorção e na percepção da aplicação das cores.

Bibliografia

- ARGAN, G. *El revival. In: El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura y el teatro.* Barcelona: Gustavo Gili.
- CALABRESE, P. *A idade neobarroca.* Lisboa: Edições 70, 1992.
- DORFLES, G. *As oscilações do gosto.* Lisboa: Horizonte, 1974.
- GRÁFICA. Magazine. Curitiba, 1990, 1992
- GOUVÊA, G.M.F. *Art deco: passado/presente na arquitetura paulistana do após modernidade.* São Paulo, Tese de mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, UNESP, 1994.
- HURLBURT, A. *Layout: o design da página impressa.* São Paulo: Nobel, 1986.
- HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- KERY, R.F. *La grafica art deco.* Milano: Grupo Editoriale Fabbri S.p.A., 1986.
- MARTINS, N.S.M. *O art deco e o poético em cartazes.* São Paulo. Tese de mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, UNESP, 1995.
- MONZÉGLIO, E. *Sobre o tema da cor.* São Paulo, 1975
- WEBER, E. *Art deco.* Madrid: Lisboa, 1993.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

O *Inapresentável* no Sublime Lyotariano

Claudia Pastore

"O (sublime) ocorre quando (...) a imaginação falha ao "presentificar" um objeto que venha, nem que seja apenas em princípio, entrar em concordância com um conceito. Temos a idéia do mundo (a totalidade daquilo que é), mas não temos a capacidade de dar um exemplo dele. Temos a idéia de simples (o não decomponível), mas não podemos ilustrá-la através de um objeto sensível, que disso seria um caso específico. Podemos conceber o absolutamente grande, o absolutamente poderoso, mas qualquer "presentificação" de um objeto destinado a "fazer-se ver" essa grandeza ou esse poder absolutos surge-nos, ainda, como dolorosamente insuficiente."¹

X Jean François Lyotard refere-se ao Expressionismo Abstrato, especificamente às obras de Barnett Baruch Newman (1950-1960), enquanto exemplos de pinturas que tentam presentificar o *inapresentável*. Podemos assim, entender a idéia da representação do *inapresentável*, pela expropriação do sujeito e pela nomenclatura mesma dos títulos de suas obras: "Vir Heroicus Sublimis", "Here I", "Here II", "Here III", "Now" e "Be", como uma referência ao *hic et nunc*, ao presente, à apresentação.

A respeito da obra pictórica de Newman, "Day One", Thomas B. Hess, amigo e comentador do mesmo, afirma que o tema é o conteúdo, sendo seu objetivo a eliminação do sujeito, a não referencialidade ao mundo externo. Segundo Hess, o sublime, nas pinturas de Newman encontra-se em sua própria *incomunicabilidade*.

Diante da insuficiência da presentificação de um objeto, grandeza ou fenômeno, está a falha da imaginação. Sendo assim, Newman, através dos temas de suas obras, tenta apresentar-nos o real instante do início, isto é, do início dos tempos.

Hess associa esse "tempo" ao Makom ou Hamakom da tradição hebraica; o lugar que representa o Senhor - o Inominável.

Lyotard relaciona esta indeterminação temporal à ausência de linearidade do próprio tempo. Este "now" de Newman seria, talvez, um porvir, uma dúvida, uma ausência, ou mais, uma angústia.

"Associamos frequentemente ao sentimento de angústia a eventualidade de nada ocorrer. Confere um valor principalmente negativo à espera de que se trata, se se tratar realmente de uma espera. contudo, o suspenso pode também ser acompanhado de prazer, o prazer de acolher o desconhecido, por exemplo, e até de felicidade, para falar como Baruch Spinoza, a felicidade provocada pelo crescimento do sentimento de existir trazido pelo acontecimento. Será mais provavelmente um sentimento contraditório (...)

Este sentimento contraditório, prazer e dor, felicidade e angústia, exaltação e depressão, foi baptizado ou rebaptizado, entre o século XVII e o século XVIII europeus, com o nome de sublime. foi nesta palavra que se decidiu e perdeu a sorte da poética clássica, foi com este nome que a estética fez valer seus direitos críticos sobre a arte, e que o romantismo, ou seja, o modernismo, triunfou".²

Como pode-se notar, Newman concebe o sublime enquanto representação plástica deste "inexprimível" o qual não reside num além, num outro mundo, num outro tempo, mas na possibilidade do "ocorrer" alguma coisa. Como nos diz Lyotard, na arte pictural, este "que ocorra" seria a cor, o quadro. E prossegue a respeito do pintores modernos, que descobrem que devem formar imagens que a fotografia não consegue apresentar, ou seja, o extremamente belo, segundo seu nível de perfeição técnica e aceitação imediata. Descubrem mais, que devem apresentar algo que não é apresentável. Subvertem, esses pintores, a ação do olhar, elevando-o à categoria de espírito.

Com referência à estética do sublime, o tipo de pintura em questão é totalmente desvinculado do gosto. Ao invés de um prazer partilhado, (no caso do conceito de belo), temos aqui, um prazer desinteressado. Sendo assim, a pintura de vanguarda, segundo Lyotard, foge da estética do belo, não recorrendo ao senso comum de um prazer partilhado. Aparecem tais obras ao público "com gosto", como monstros disformes, entidades negativas, ou segundo suas palavras: "quando procuramos apresentar que existe algo que não é apresentável, é necessário martirizar a apresentação".

Com relação a esta problemática, gostaria de ressaltar o trabalho de um jovem artista selecionado pelo projeto "Antártica Artes com a Folha", Jonathan Gall (Caracas Venezuela - 1974), exposição por mim visitada na Academia Brasileira de Arte - ABRA - setembro de 1996). Seu trabalho consiste numa série de desenhos feitos com lápis de cor sobre papel, com folhas sobrepostas (numa seqüência de três folhas), podendo serem vistas as cores, somente na primeira página, sustentando as folhas seguintes, apenas as marcas dos traçados, como se fossem arranhões.

De acordo com Celso Fioravante (Folha de São Paulo), nas palavras de Gall: "Existe um diálogo entre as marcas deixadas no papel".

Percebemos, assim, no trabalho de Gall, a total desvinculação com a questão do gosto, ou seja, seu total despreendimento com relação ao conceito de belo.

O que se faz presente em sua obra é a permanência de um prazer desinteressado, ao invés do intuito de se obter um prazer partilhado. Jonathan Gall não trabalha com elementos que levem à conceitualização do universalmente aceito - do belo. O autor trabalha a questão do sublime no que concerne ao conceito de arte pós-moderna de Lyotard: o autor representa o inapresentável pela própria matéria - os traços, as cores, o papel.

Os pintores da atualidade, em geral, os expressionistas não figurativos, não têm como meta o culto ao público, mas sim desenvolver a apresentação do invisível no visível. De acordo com Lyotard, "não se pode apresentar o absoluto, mas podemos apresentar que existe absoluto" - é uma apresentação negativa - ou, de acordo com Kant, abstrata.

O sublime, sendo um prazer negativo, um prazer que provém de uma impossibilidade, ou seja, a impossibilidade da representação, fixa-se por este elemento tencional, dando asas à imaginação.

Quando Lyotard afirma ser o sublime uma palavra do vocabulário romântico, apesar de estarmos falando sobre expressionismo abstrato, sobre representação não figurativa, sobre a tentativa de representar o "absoluto", tal romantismo estaria na posição da possibilidade de busca do perdido, na angústia de provar-se a existência desse "quando" ou de encontrar-se esse "perdido".

Na poesia de Fernando Pessoa, podemos notar a sublimidade de seus versos, ao referir-se a um Deus que ninguém vê e, em Carlos Drummond de Andrade, à angústia de amar o perdido, o passado, o não-presente. Note-se os exemplos:

A Voz de Deus

Fernando Pessoa

Brilha uma voz na noute...
De dentro de Fora ouvi-a...
Ó Universo, eu sou-te...
Oh, o horror da alegria
Deste pavor, do archote
Se apagar, que me guial

Cinzas de idéias e de nome
Em mim, e a voz: Ó mundo,
Sermente em ti eu sou-me...
Mero eco de mim, me inundo
De ondas de negro lume
Em que para Deus me afundo.³

Memória

Carlos Drummond de Andrade

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.⁴

No primeiro poema, além de uma total indefinição de lugar ocupada pelo poeta, "Ó Universo, eu sou-te", ou seja, uma aglutinação entre autor e mundo, notamos o caráter conflitivo de tal sentimento, "Oh, o horror da alegria", o que ilustraria o prazer negativo, nesta antítese, somando-se à disfuncionalidade da representação simbólica, em seu verso, "Cinzas de idéias e de nome". No tocante à voz (e voz de Deus), podemos nos remeter a Hegel, quando justapõe a idéia de sublime à poesia, à palavra falada quando uma voz, aquilo que não se vê, tem o poder desfazer surgir o mundo, segundo o autor, a representação de Deus, pois as coisas somente o são porque emanam de Deus.

Esta sublimação de um espaço-tempo, esta ausência de colocação subjetiva, esta quase inexistência de um sujeito a confundir-se até mesmo com o Universo, tão desconhecido como o próprio Deus, esta temática em Fernando Pessoa, não estaria próxima da representação de uma arte moderna, a qual intenta representar o irrepresentável? Por isso, Lyotard coloca quase em paralelo os nomes romântico e moderno, pois que convivem, ambos, com a idéia de busca:

"Não ficamos surpreendidos por encontrar o termo sublime nos estudos de Apollinaire sobre os pintores artistas, nos títulos de quadros e na obra de B. Newman, nos textos publicados por várias correntes vanguardistas dos anos 1960-1970. É, obviamente, uma palavra do vocabulário romântico.

As vanguardas pictóricas cumprem o romantismo, ou seja, o modernismo, o qual representa, num sentido forte e purificador (o sentido que se antevê na obra de Petrônio e Santo Agostinho), a falha da regulação entre o sensível e o inteligível.

Mas, ao mesmo tempo, representam uma saída para a nostalgia romântica porque não procuram o não apresentável no mais longínquo, como uma

origem ou um fim perdidos, a apresentar no tema do quadro, mas perto, na própria matéria do trabalho artístico".⁵

Esta falha, de que nos fala Lyotard, estaria relacionada à representação do resultado da procura de ambos, ou seja, os românticos procuram esse "perdido" no mais longínquo, enquanto que os modernos, na própria matéria do trabalho artístico; como o próprio autor afirma: "martirizar a apresentação, nesse conflito entre apresentável & inapresentável". Seria o mesmo que apresentar um possível quando.

Com relação ao poema de Drummond, numa temática notadamente romântica, o jogo entre razão/emoção "Amar o perdido deixa confundido este coração", amo o quê e por quê?, a impossibilidade da realização sensível de um amor, a disparidade entre sensível e inteligível, através da nostalgia romântica, ilustram, também, a concepção lyotariana da idéia do sublime, pairando sobre um mar de incertezas, angústias, medos e irrealizações.

Reportando-se a Kant, Lyotard formula a seguinte questão: "O que advém de uma arte, pintura, ou música, de uma arte e não de uma prática moral (...)? O que poderá ser de uma arte que deve operar não só sem conceito determinante, mas também sem forma espontânea, sem forma livre, como acontece no caso do gosto? O que se joga, para o espírito, quando este e confrontado à apresentação (o que é o caso de todas as artes), parecendo a própria apresentação impossível?"

De acordo com Lyotard, a aposta das artes é a de aproximar-se da presença sem recorrer aos meios de apresentação. Enfatiza, assim, o autor, a concepção da imaterialidade da matéria, ou seja, imaterial no sentido da receptividade da inteligência.

"Porque as formas e os conceitos são constituídos por objetos que produzem dados apreensíveis pela sensibilidade e inteligíveis pelo entendimento, encontros concordantes com as faculdades, as capacidades do espírito"⁶

Onde situa-se o conceito do sublime, entre a incapacidade imaginária e a razão, único meio inteligível para a "compreensão" desta sensação altamente conflitiva - entre as anti-normas do belo - e por isso, infinitamente bela.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, C.D.** *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Record, 1990.
LYOTARD, J.F. *O Inumano - Considerações sobre o Tempo*. Trad. port de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa, Editorial Estampa, 1989.
_____. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Trad. port, de Tereza Coelho. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993.
PESSOA, F. *O Eu Profundo e os Outros Eus*: seleção poética. Seleção e nota editorial de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

Notas

- 1 Lyotard J.F. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças* p.22
- 2 _____ *O Inumano* p.p.97-98
- 3 Pessoa F. *O Eu Profundo e os Outros Eus* p.80
- 4 Andrade C.D. *Antologia Poética* p.179
- 5 Lyotard J.F. *O Inumano* p.130
- 6 _____ . *Idem* p.144

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

26 dez 92

Tempo Espaço: Irreversibilidade e Longa Duração na História da Arte

Elaine G. P. Caramella

Enfrentar as dificuldades impostas pela História da Arte levamos necessariamente a uma discussão de questões relativas ao tempo e espaço e, simultaneamente, as questões de método.

Como já nos colocou Francastel, o inventário feito pela História da Arte no século XIX é eco da Botânica e da Biologia, mas a concepção de tempo aí exposta é a de um tempo absoluto, ecos de Newton e Leibniz. Para Newton, o tempo absoluto verdadeiro e matemático, flui uniformemente sem relação com coisa alguma externa, chamado também de duração. O aparente tempo relativo, é uma medida sensível e externa (quer seja precisa e variável) da duração por meio do movimento, comumente usado em lugar do tempo verdadeiro: por exemplo, uma hora, um dia um mês, um ano. O fluxo do tempo absoluto não é sujeito a nenhuma mudança, ainda que todos os movimentos possam ser acelerados ou retardados. A duração permanece a mesma, ainda que os movimentos sejam rápidos ou lentos, ou não existam. Daí, as partes do tempo serem imutáveis, já que todas são colocadas no tempo em sucessão: o presente como consequência do passado e um futuro tanto quanto previsível.

Nessa medida, espaço é uma categoria subordinada ao tempo, porque, como dissemos, é consequência. A categoria do espaço ficará remontada, o que de resto é sua própria representação, a geometria euclidiana. O oitavo teorema de Euclides estabelecerá que a diferença aparente entre duas dimensões iguais, vistas à distâncias desiguais, é determinada, não pela relação destas distâncias, mas pela relação dos ângulos visuais, correspondentes. O espaço absoluto terá sua

verdadeira representação na perspectiva de ponto único. Dessa forma, o espaço concebido como posição ou lugar se apresenta como uma colagem de elementos que são dispostos, de forma proporcional e, por isso mesmo, simétrica, a partir de um plano estabelecido a priori. Assim, dado o caráter linear e, por conseguinte, simétrico da trajetória ou passagem temporal, o antecedente (o tempo passado, a posição anterior, ou o conjunto de eventos ou de coisas idênticas) será reversível e absoluta: o ponto de origem tanto do tempo quanto do espaço será a idéia de um Deus absoluto. Apesar de Newton não concordar com essa idéia, Leibniz associará o ponto de fuga a Deus. O posterior, por sua vez, entendido como o tempo presente e que é determinado pelo passado, manterá com o futuro essa mesma linearidade e previsibilidade, pois ele é o dever.

Tal concepção de tempo-espaço está associada, no entanto, a fundação da ciência moderna, a saber, a ciência newtoniana, o que significa dizer que tal concepção explícita e revela as relações que os homens mantêm com a natureza.

A ciência moderna parte do princípio que a natureza tal como o universo é uno, infinito, imóvel, colocando assim o homem como um autômato. Lembrando Koyré, a ciência moderna derrubou as barreiras que separavam os céus e a terra, substituindo o nosso mundo pelo da geometria. No entanto, trata-se de uma geometria e de uma matemática deificada, através da aliança entre ciência e teologia.

Essa aliança entre Ciência e teologia não diz respeito, no entanto, ao mundo do gênesis em que sucessivamente Deus criou a luz, o céu e a terra e depois os seres vivos, mas sim ao da Providência que não cessa de colocar o homem numa história definida pelo seu destino. Como diria Prigogine, esse mundo no entanto, é atemporal, criado de uma só vez, da mesma forma que um engenheiro constrói um autômato.

Essa natureza mecanizada, regida segundo um plano que a domina, mas que a desconhece é a mesma que Leibniz tentou demonstrar matematicamente. Em outras palavras, a ciência moderna ao fazer a aliança com a teologia fará também uma aliança metodológica, isto é, entre os chamados método a priori e método de autoridade, explicitados por C. S. Peirce.

Se a ciência moderna nasce de "cultura dominada pela aliança entre o homem, situado na charneira entre a ordem divina e a natural, e o Deus legislador racional e inteligível, arquiteto soberano que tínhamos concebido a nossa imagem. Ela sobreviveu a esse momento de acordo ambíguo que permitira a filósofos e a teólogos fazer ciência, e a cientistas decifrar e comentar a sabedoria e o poder divinos agindo na criação"¹. O século XIX irá generalizar a linguagem da dinâmica clássica, ao introduzir a função hamiltoniana, ou as chamadas equações canônicas. Sem dúvida, as equações canônicas irão constituir uma das realizações mais notáveis da história da ciência. Ela irá dar início a um dos grandes anseios das ciências humanas, isto é, a fundação de um modelo explicativo. Explicitando melhor, a estrutura das equações

canônicas contêm as propriedades a priori de toda evolução dinâmica, a medida que todas as representações canônicas são equivalentes. Cada ponto de vista canônico sobre o sistema detém a verdade completa desse sistema, daí serem muito reversíveis.

Ler a natureza nessa medida, é submetê-la a uma lei determinista, em que as condições de chegada são iguais as de partida, já que a priori define-se uma lei, um cânone. Essa lei estará associada a um complexo de noções tais como: causalidade, legalidade, determinismo, mecanicismo, racionalidade, a partir da pretendida ilusão da objetividade. Em outras palavras, ao promover uma descontinuidade entre a natureza e sua cognição, a ciência moderna irá transformar método em modelo

No entanto, o homem é produto de um processo sócio econômico, cultural e emocional extremamente complexo, ele é produto e agente de uma história. Paradoxalmente, nesse mundo em que a natureza é mecânica e, portanto, autômata, o que está ausente é o próprio homem e com ele, a complexidade e a história. A natureza que a dinâmica clássica supõe é uma natureza ao mesmo tempo amnésica, desprovida de história, e inteiramente determinada pelo seu passado; é uma natureza indiferente, para a qual todo estado se equivale, uma natureza sem relevo, plana e homogênea, o pesadelo de uma insignificância universal². O tempo é aquele do desenvolvimento progressivo de uma lei eterna, dada uma vez por todas e totalmente expressa por qualquer estado do mundo.

A descrição dessa natureza é portanto, a de um mundo fechado, homogêneo, coeso, estável e completo, já que expulsa o homem e sua produção do mundo. O que está fora, excluída dessa descrição-lei, é a própria cognição, a interpretação. É como se a interpretação que o homem faz da natureza não fosse um tipo de cognição, a medida que aparentemente nada tem a ver com ele. Cognição e interpretação são representadas como que se fossem da mesma categoria que a realidade, já que são idênticas.

- ✓ Charles Sanders Peirce ao refletir sobre o processo cognitivo associado ao fazer ciência e, portanto, realizar a análise do constructo científico, distinguirá três tipos de métodos eleitos pela tradição: o método de autoridade, de tenacidade e o método a priori. Para ele, no entanto, fazer ciência é simultaneamente produzir conhecimento, o que significa dizer que fazer ciência é desenvolver uma atitude frente o objeto de modo a produzir "ciência como coisa viva e não como uma mera definição abstrata"³. Isto é, fazer ciência como produção de conhecimento irá se distinguir de reconhecimento da tradição, de organização e sistematização do conhecimento e do próprio saber, ainda que para Peirce, a maioria dos homens confunde cognição com amor pelo saber.

Non se trata de saber como as coisas são, mas de uma postura desautomatizante frente as coisas, de modo a produzir uma informação nova⁴, já que o "objetivo de raciocinar é descobrir, a partir da consideração do que já sabemos, algo que não sabemos"⁵. Dessa forma é que para o método de autoridade "todo o

conhecimento há de apoiar-se na autoridade ou na razão e tudo quanto não seja deduzido pela razão, depende em última análise, de uma premissa decorrente da autoridade".⁶. Trata-se esta da aliança entre a dedução e a moral "O método de autoridade dominará sempre sobre a massa dos homens; e os que, no Estado, detêm as várias formas de força organizado jamais se convencerão de que não devam suprimir, de algum modo, o pensamento ameaçador (...) Observar o método de autoridade é trilhar no caminho da paz"⁷.

Daí, ser para Peirce o método de autoridade superior ao de tenacidade, a medida que este se caracteriza pelo fato de se fechar a qualquer influência, empregando para isso tudo aquilo que for necessário para consegui-lo. Este método Peirce assim exemplifica: "Quando, à aproximação de um perigo, o avestruz enterra a cabeça na areia, está provavelmente escolhendo o caminho mais fácil. Dissimula o perigo e diz calmamente que o perigo não existe; e se está perfeitamente seguro de que o perigo não existe, por que levantaria a cabeça para verificar? Um homem pode atravessar a vida afastando sistematicamente de seus olhos tudo o que fosse suscetível de conduzi-lo a alterar opiniões e se o consegue - apoiando seu método em duas leis psicológicas fundamentais - não sei o que possa ser dito contra o procedimento"⁸.

Mas, semelhante ao método de autoridade, é o método a priori. Este também não é desconfortável, já que nem coloca em questão qualquer tipo de crença, entendendo crença junto com Peirce, como um hábito do raciocínio, isto é, raciocinar sempre da mesma forma, de modo que que nossas crenças orientam nossos desejos e dão contorno a nossas ações. A surpresa e o estranhamento pelo fato de abalarem certezas e suspenderem o raciocínio, a medida que faz surgir a dúvida, estão excluídos. Por isso, o método a priori, caracterizar-se pela definição de leis/conceitos a priori e passar a ler a realidade/objeto a partir dessas leis. Tudo que não se reconhece ou não se identifica as leis/conceitos será excluído.

Retornando a relação entre cognição e fazer ciência, busquemos Peirce mais uma vez. "os elementos de todo o conceito entram no pensamento lógico através dos portões da percepção e dele saem pelos portões da ação utilitária; e tudo aquilo que não puder exibir seu passaporte em ambos os portões deve ser apreendido pela razão como elemento não autorizado"⁹. Em outras palavras, só conhecemos aquilo que percebemos. Nesse sentido, as bases do processo cognitivo são: percepção e inferência; experiência e raciocínio, ou ainda Aristóteles via Peirce, nada existe no intelecto sem antes passar pelos sentidos. Daí cognição e fazer ciência serem coisas indissociáveis. É nesse sentido então que o método da descoberta se configura para Peirce como de fato o método científico, pois ao entender que cognição é mediação, irá promover a continuidade entre a natureza e sua cognição.

Ora, a História da Arte desde seus primórdios caminha *paripassu* a História das ciências da natureza. Para o imaginário da História da Arte, o real artístico só é possível e passível de explicação, jamais ser inteligível. Assistimos assim, a uma lógica assentada no predomínio do raciocínio dedutivo. Para essa lógica,

não se trata de observar a natureza artística e dela extrair um juízo perceptivo, isto é a associação de algo extraído da percepção a um conceito, portanto a geração de problema e hipóteses, produtos do impacto entre a abdução e a dedução. Mais do que isso, ao dar predomínio ao raciocínio dedutivo, a História da Arte entenderá também a indução como comprovação do conceito estabelecido a priori e não como teste de hipóteses.

Sabemos, que o fato histórico não existe, a medida que é um produto delicado do trabalho elaborado pelo historiador. ele só se torna fato a medida que é uma síntese. O historiador a semelhança do detetive busca índices a partir de inferências lógicas, de forma a chegar a constâncias que aduitem a forma de lei. Só que essa lei, série ou tipo só é possível a partir do idêntico, jamais em relação a diferença. A síntese histórica apresentada na qualidade de lei/série/ tipo se revela como descrição de individuais, a través, é claro, de universais. Esses universais são a apresentação compósita, imagens pitorescas que dão a ilusão de interação. Frente a esses universais nada é possível acrescentar, já que também são verdades absolutas que aduitem a face de um fato. Em outras palavras, sendo a História uma descrição narrativa organizada a partir da lógica de causa e consequência, a interpretação não irá se distinguir dos próprio fatos, a interpretação não irá se distinguir da realidade. Os fatos hipostasiados auto explicam-se a medida que são conectados pela relação de antecedente e consequente. Daí darem a ilusão de objetividade, a medida que retira o historiador da natureza. O historiador é como se fosse alguém, a margem. Ele observa à distância e isso é como se ele próprio não possuísse imaginário. Não existe diferença entre aquilo que acontece, aquilo que ele observa e o modo como constrói a realidade(!). /isso implica também dizer que ao historiador se colocar fora da natureza, ele também está fora do tempo.

A periodização histórica, como medida de duração de um cânone, estará assentada na matriz do tempo absoluto e será representada pela concepção cíclica ou geneticista da história: seja aquela iniciada por Vasari -nascimento, maturidade e velhice; seja aquela apresentada pelo século XVII e XIX - progresso, apogeu, decadência.

Superar a suposição que o real artístico é inexplicável e que sua apropriação pela História da Arte só é possível através de um conceito de arte que irá regular tanto o inventário das constâncias, quanto o entendimento de "inovação" como duração e mudança de uma constância, supõe a superação do absoluto do tempo e do espaço. Tal superação é o que possibilita a proposição de uma História da Arte interdisciplinar, ao pressupor que a produção cultural, tanto quanto o fazer histórico são representação: um interpretante, portanto.

Em outras palavras, ter no presente o horizonte de observação que lê o passado, mediatizado pela representação, significa estabelecer uma continuidade entre a representação operada pela obra de arte e a cognição dessa realidade. Esse caráter de continuidade, possibilitado pela mediação é o que permitirá revelar, simultaneamente, a transitoriedade e a infinitude das

nascimentos - maturidade - velhice
progresso - apogeu - decadência

representações e interpretações, isto é, sua falibilidade, e a consciência de aprendizagem “imposta pela história dos sujeitos que a experiência produz”¹⁰.

Para isso, buscamos uma aproximação entre a Semiótica, a História Nova, a Física para tentarmos daí resgatar aqueles elementos metodológicos que permitem ler a obra de arte pela e na sua dimensão material, o que simultaneamente implicaria uma História da Arte de natureza interdisciplinar. Daí que a longa duração, a irreversibilidade e instância empírico analítica colocam-se, para nós, como estratégias possíveis que, organizadas como uma rede conceptual, permitem ler a obra de arte longe de uma situação de equilíbrio. No entanto, deve-se esclarecer que ao propormos estratégias teórico-metodológicas, como ferramentas de trabalho, não significa substituímos um sistema fechado por outro. Ao contrário, as estratégias se propõem como possíveis, hipóteses que se põem a teste, o que significaria dizer que o exame da matéria artística solicita sua permanente reavaliação, retroalimentação.

Para o historiador, a consciência de falibilidade da interpretação estará simultaneamente relacionada com uma necessidade: perceber a resistência e diferença na longa duração, implica problematizar, o que possibilitará a construção de uma história problemática, consciente que é interpretação. Em outras palavras, significa dizer que interpretar é inferir. Daí que, como dizíamos anteriormente, ao preencher a lacuna através de inferências hipotéticas, o historiador o faz consciente de que sua interpretação está marcada por um presente de observação, que é também parcial, transitório.

A mediação que se estabelece entre a transitoriedade das representações e a falibilidade das interpretações faz com que evolução assuma o caráter de aumento de complexidade. Para Peirce, todo fluxo do tempo envolve aprendizagem, assim como toda aprendizagem envolve fluxo do tempo. Mais do que isso, toda aprendizagem é interpretação, já que alguma coisa só é aprendida e apreendida pela e na interpretação¹¹. Em outras palavras, o tempo se grafa, se inscreve, se fatura na materialidade signíca, resgatar a ligação com o tempo operada pela aprendizagem em que um signo ensina a ler o outro, estabelecendo assim o continuum do fluxo do tempo, só é possível se mediado pela cognição.

1.1. *Henrich Wofflin e o privilégio das regularidades*

A importância dos estudos de Wofflin¹² é sem dúvida ímpar, não só porque deu vida ao Barroco a partir da materialidade da obra, como também pelo método comparativo de que fez uso. Mas, é exatamente no que diz respeito ao método para o estabelecimento das categorias universais que esboçamos nossa reflexão. Isto é, o modo como ele elabora as regularidades e elimina as diferenças e, conseqüentemente, a impossibilidade da universalização de suas categorias.

A História da Arte, como dissemos, marcada pelas ciências da natureza ao tentar buscar leis para a arte, transforma o particular em individual e, mais do

que isso, em estilo individual do artista. Essa transformação esbarra necessariamente em uma noção de estilo, entendido como as características gerais, ou conotações invariáveis. No entanto, tal noção de estilo virá acompanhada de uma concepção cíclica do tempo em história como nascimento, juventude e maturidade¹³

A partir dessa idéia, Wolfflin reconhece certas "regularidades" no Renascimento e no Barroco, dividindo-os em três momentos: Pré-Renascimento, Renascimento, Barroco. Abstraidas as regularidades, irá então formular cinco pares conceituais, montando pares opositivos. Com tais conceitos é que então fará a análise dos séculos XV, XVI, XVII. No entanto, o sistema binário de pares opositivos impõe ao estudioso apenas a percepção das regularidades, as diferenças são excluídas. Assim, por exemplo, o Maneirismo é deixado de lado.

O método utilizado por Wolfflin consiste em abstrair da realidade regularidades que assumem o caráter de "formas universais da representação". Seu raciocínio é meramente dedutivo. Isto é, a percepção das regularidades na observação direta da realidade não é tratada como um estado de coisas hipotético, de modo a formar juízos que tenham a qualidade de inferências hipotéticas e, por conseguinte, juízos diferenciais em relação a observação direta. No caso, Wolfflin transforma aquilo que porventura seria um estado de coisas hipotético em leis universais e lê a realidade a partir dessas mesmas leis universais.

Em outras palavras, Wolfflin passa diretamente da dedução a indução, mas não a indução entendida como teste de hipóteses e, sim como demonstração da validade de sua teoria. Trata-se pois de um método a priori, em que se trabalha as certezas. A dúvida implicaria, tornar, possivelmente, inválida as suas leis, ou relativizaria a sua qualidade de categorias universais. Da dedução à indução, portanto a geração de classificação que se dá por pares opositivos.

Notas

1PRIGOGINE, I.e Stengers, E. A Nova Aliança: metamorfose da ciência.1984,Brasília, Ed. UNB.

2 _____, op. cit.,p.61.

3PEIRCE,C.,S. Collected Papers. 4 vol,1974, Cambridge, Harvard Press.

4FERRARA,L.D. 'A ciência do olhar atento'.IN: Olhar Periférico. 1993, SP, Edusp/Fapesp.

5PEIRCE,C.,S. Semiótica e Filosofia.1972, SP, Cultrix, p.73.

6 _____ op. cit., p.71.

7 _____ op. cit., p. 87.

8 _____ op. cit., p. 80.

9 _____ Semiótica. 1977. SP, Perspectiva, p.239.

10IBRI, I., Kosmos Noetos.SP, Perspectiva, p.25.

11 _____ op. cit., 7.536.

12Trabalhamos especificamente com duas obras de H. Wölfflin, a saber: Conceitos Fundamentais em História da Arte e Renascença e Barroco.

13SCHAPIRO,M., Estilo. s/d/p. Buenos Aires, Nueva Vision.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

O Cartaz e a Reprodutibilidade do Objeto Artístico

Heloísa Dallari Chyriades

O cartaz, impresso em papel e afixado em locais públicos, é objeto múltiplo que possibilita a difusão de diferentes tipos de mensagem para amplos segmentos da população. Este meio de comunicação se caracteriza pela ênfase dada à elaboração visual em relação ao conteúdo literal. Assim, é através da integração entre texto e imagem que procura-se atrair a atenção do transeunte e seduzi-lo para a leitura e memorização do evento anunciado.

A produção cartazística surge a partir da invenção da imprensa, como um meio de representação gráfica que resulta da aliança entre a criação artística e as técnicas de serialização da imagem. O cartaz compõe o repertório público ao participar do cotidiano dos centros urbanos. Por vezes causa confusão visual devido a superexposição e a sobreposição de exemplares; em outras oportunidades apresenta ao grande público experimentações visuais de vanguarda. Temporal na sua essência e resultante do processo criativo, o cartaz conduz a uma percepção diferenciada do espaço urbano

A criação cartazística acontece de modo a conciliar os meios de produção técnicos e a transmissão de mensagem, ambos de caráter utilitário. Este fato não desmerece o cartaz enquanto objeto sensível. Note-se que, inicialmente, outros objetos concebidos através de técnicas de reprodução da imagem, como a gravura e a fotografia, são considerados apenas instrumentos divulgadores de informação e documentação, demorando para conquistar o prestígio de meios produtores de arte.

Tome-se como base a aceitação destas linguagens visuais como processos produtores autônomos de criação artística, para a análise da valoração do cartaz. Constata-se, então, que a serialização do objeto visual, apesar de suprimir o contato

físico entre autor e obra, não implica necessariamente em perda ou prejuízo de qualidade artística. Lembre-se que a materialização de idéias através de técnicas de reprodução da imagem não diminui a validade da intenção do artista.

A técnica preenche a distância entre a intenção e a obra final, não sendo, portanto, garantia ou obstáculo no que se refere à sua qualificação artística. O conjunto de processos para a reprodução da imagem exige conhecimento especializado e domínio técnico, implicando em dedicação e criatividade por parte do artista para a materialização de suas idéias.

Com o desenvolvimento de novas tecnologias ocorre a diversificação de suportes e meios de criação, de maneira a ampliar as linguagens artísticas. Ao optar por uma delas, o autor passa a considerar princípios como a unicidade ou a serialidade do objeto final. O fazer artístico pode ser pensado, cada vez mais, como uma manifestação da inventividade humana, independentemente das técnicas através das quais se materializa.

Remete-se, então, à teoria de Walter Benjamin sobre o fenômeno artístico da reprodução serial da imagem. Ele analisa a influência desta invenção nos grandes segmentos urbanos, partindo do excesso de informação visual gerado pela sociedade capitalista e da alteração que esta provoca na percepção da arte.

A reprodutibilidade das gravuras permite a difusão de conhecimento e o surgimento de uma nova linguagem para a manifestação artística. No primeiro caso, trata-se simplesmente de um meio de divulgação pela multiplicação de imagens. No segundo, trata-se de estabelecer até que ponto a multiplicação de imagens pode ser considerada uma expressão artística autônoma. Em texto de 1935, Benjamin discute o conceito de aura em função do advento da reprodutibilidade da imagem artística:

“Em suma o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja...”¹

Para Benjamin, a multiplicação da imagem afasta a aura, pois esta existe somente na aparição única, sendo que, entre as técnicas reprodutivas, ele privilegia o cinema e a fotografia. Esta última, além de ser uma linguagem artística, enquanto técnica facilita o conhecimento das obras de arte nos segmentos urbanos. As obras passam a ser divulgadas em larga escala pela fotografia. A aproximação com a obra permitida pela difusão fotográfica de sua imagem contribui para a cultuação do objeto único e o reforço de sua aura. Contrariamente, a produção serial perde a aura, pois exige uma nova forma de percepção por parte do observador, descrita por Benjamin como a substituição do culto à exclusividade do objeto artístico, pela familiaridade cotidiana obtida através de sua quantificação e pela ampla divulgação de sua reprodução serial.

A partir da viabilidade técnica de reprodução da imagem em larga escala, torna-se cada vez maior a preocupação dos artistas em atingir as mais distintas camadas da população, pois através da quantificação do objeto artístico facilita-se sua fruição pelo público em geral. Para Benjamin, substitui-se, no julgamento artístico, o valor de culto à aura pelo valor de exposição e conhecimento coletivo. A obra de arte, ao perder seu valor de culto de uso ritual — no qual o que importa é existir sem obrigatoriamente ser visto —, adquire valor por sua exponibilidade, sendo referida pelas pessoas como objeto único:

“Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos ... o valor de culto da obra e seu valor de exposição.”²

Tanto menor será a exclusividade de um objeto artístico quanto mais fácil e irrestrita for sua divulgação junto ao público pela exponibilidade de sua imagem reproduzida em série. As técnicas de multiplicação do objeto artístico consideram a integração entre arte e modo de produção industrial, trazendo para as massas (o termo é de Walter Benjamin) a possibilidade de apreciação de obras; até então restrita a segmentos privilegiados da sociedade e parcialmente interdita ao grande público.

Benjamin critica a multiplicação da imagem na sociedade capitalista, feita sem critérios de avaliação e seleção, prejudicando sua assimilação pelo público. Para ele, a reprodução massificada de imagens confunde e cansa o espectador, tornando-o menos sensível diante da imagem particular e fazendo com que ignore muitas vezes a diferença entre a fruição da obra original, no caso de obras únicas como as pinturas, e a observação de sua reprodução fotográfica. Esta tem caráter utilitário, servindo muitas vezes para o registro e difusão da obra junto ao público, não sendo necessariamente artística. Por outro lado, existem fotografias às quais se atribui valor artístico e cujas reproduções, fiéis à idéia original, conservam este cunho e ao mesmo tempo remetem a seu autor.

A produção serial da imagem deve levar em conta a capacidade de assimilação do homem. A exposição excessiva de imagens leva à saturação e ao esquecimento das experimentações vivenciadas diante delas. O espectador, na sociedade capitalista, assimila apenas uma pequena parcela do que lhe é transmitido pelas imagens, porque estas são produzidas em escala industrial com excessiva exposição. Com isto, desconsidera-se o limite das possibilidades de absorção de informações. O processo de reprodução serial não supõe a qualificação de seu uso, mas apenas sua quantificação. Se as imagens artísticas serializadas difundem idéias e mensagens, para Benjamin, a arte é necessária como instrumento de educação e de conscientização frente à realidade. Mas, são dispensáveis quando funcionam simplesmente como meio de propaganda da organização social em vigor.

A reprodução serial da imagem é meio importante para a formação educacional dos grandes segmentos urbanos e como denunciadora dos desequilíbrios da sociedade capitalista. Assim, deve despertar no observador

o interesse pelo aprendizado, ao invés de apenas entretê-lo. Para Benjamin, embora a reprodutibilidade da obra acarrete a perda da aura, ela tem cunho político e social que deve ser explorado.

Com o advento das técnicas de reprodução da imagem, os artistas têm a possibilidade de optar entre linguagens visuais tradicionais e novos meios de expressão. O valor da arte passa a ser vinculado muito mais ao desenvolvimento intelectual criativo, do que aos procedimentos técnicos escolhidos. Portanto, a técnica é o meio pelo qual se concretizam as idéias do autor na obra, exigindo conhecimento e habilidade. Logo, é indispensável que o artista domine o fazer técnico para que tenha condições de, a partir da eleição de uma determinada linguagem visual, concretizar seu projeto segundo as premissas iniciais.

Entre as técnicas seriais o cartaz aparece como um produto que utiliza não só procedimentos da gravura e da fotografia, mas também práticas da pintura e do desenho, além de incorporar em seus meios expressivos todas as aplicações tipográficas. Assim, a produção cartazística explora as outras artes, trazendo consigo as heranças visuais dos meios usurpados. É, assim, que se pode identificar o pincel de Lautrec e o estilo de Mucha, Rubens e Poussin redescobertos.

A função primeira do cartaz é a veiculação de informação, constituindo-se em meio de comunicação. Incorpora em sua produção todas as linguagens bidimensionais, recuperando da história os vários modos do fazer técnico, desde o baixo-relevo feito com cinzel, característico dos *albums* romanos, até a reprodução fotográfica da era da máquina, sem deixar de incorporar a gesticulação particular referente à caligrafia, já com influência oriental. A princípio são apenas letras que formam os anúncios; com a invasão da imagem torna-se cartaz, fazendo com que o emprego dos alfabetos se sofisticue cada vez mais.

Como veículo que informa, o cartaz é sucessor do anúncio. Ao transformar-se, recebe e fornece referências para as vanguardas artísticas, como se vê em Toulouse-Lautrec. Desenvolve suas próprias características técnicas e expressivas, sendo reconhecido como arte, primeiramente no chamado museu imaginário de André Malraux: "até algumas décadas, a arte do cartaz conheceu apenas o museu imaginário: eis aqui um caso em que este museu imaginário (a reprodução, a antologia, o livro, o cartão postal) precedeu o museu real."³, conforme explica Abraham Moles

Ocorre que a maior parte da produção cartazística inutiliza-se, ao findar a atualidade da mensagem que divulga. Com a perda de sua função informativa, o cartaz resta apenas como testemunho do evento veiculado. Enquanto fonte de informação de propaganda, tende a desaparecer por transmitir informação de conteúdo duvidoso, sobre as qualidades, nem sempre constatadas, em determinado produto. Nos muros da cidade, novos exemplares são sobrepostos aos anteriores, fazendo com que, rapidamente, uma mensagem

encubra outra; mais recente e tão questionável quanto a precedente. Assim, os cartazes acabam vencidos pela transformação da informação que difundem, tornando-se memória não apenas do que anunciam, mas também do modo pelo qual anunciam, como testemunho da criação que os gerou.

Os cartazes resultam de uma sociedade de relativa fartura, na qual os produtores, sejam eles fabricantes de bens materiais ou organizadores de eventos culturais, podem despendar uma parcela de seu capital para divulgar seu trabalho. Conseqüentemente, tentam despertar no indivíduo a curiosidade, o desejo e a necessidade de aquisição do que propagam. Num primeiro momento, o cartaz é elaborado para divulgar as supostas virtudes de um produto no espaço público, sem maiores pretensões. A maior parte desta produção perde-se ao expirar a validade da mensagem que veicula.

No entanto, dos milhares de cartazes, uma centena de peças acaba por conquistar o direito a uma segunda existência. Ao perderem sua função utilitária, tornam-se tema de coleções, como objetos de curiosidade. Despertam o interesse por remeterem a um passado perdido. Os cartazes servem de fonte de conhecimento de uma realidade vivida. Admira-se não o material, mas a sua concepção e a memória materializada. O valor da cartazística reside não na matéria com a qual é construído, mas no trabalho que produziu sua aparência visual.

O valor estético é somente reencontrado em um segundo momento. O ser criado por artistas, que vislumbram o reconhecimento pelo grande público a partir deste múltiplo, o cartaz, meio de comunicação datado, se eterniza ao conquistar seu espaço. A veiculação de mensagem utilitária junto com a possibilidade da difusão de experimentações estéticas, faz com que muitos artistas e movimentos se interessem pela cartazística. Não há preocupação com a dignidade material ou preferência pela unicidade da obra. O que conta é a possibilidade de ruptura com as práticas acadêmicas do fazer artístico, a procura de novos métodos de expressão artística. Tudo é permitido, desde que seja justificável em sua lógica produtiva. O cartaz é, assim, uma nova linguagem visual, uma espécie de arte contemporânea *avant la lettre*.

Durante o período de sua veiculação, o cartaz é um objeto banal por sua exposição excessiva. É quando a maior parte destes exemplares se perde, que as poucas peças restantes ganham raridade. O cartaz veicula informação cultural e detalhes do cotidiano, tornando-se vestígio de expressão artística passada. A crítica de Walter Benjamin aos múltiplos, assinalando que esta possibilidade técnica evidencia a perda da aura neste século, levanta a questão da importância da arte destes objetos reprodutíveis. O cartaz é o grande painel urbano, substituindo a curiosidade anterior pela arte distante, inacessível e sacralizada dos museus — como propõe Benjamin —, por uma exposição cotidiana de imagens audaciosas em pleno espaço público.

Notas

1. BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica (1935-6), In: — *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, p.170.
2. *Ibidem*, pp.172-3.
3. MOLES, Abraham. Avant-propos: Les Belles Images de la Publicité, In: BARGEL-HARRY, Réjane e ZAGRODZKI, Christophe. *Le Livre de l’Affiche*, p.4.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

Estatuária e Ideologia - Rodolpho Bernardelli e o Monumento a Teixeira de Freitas

Suely de Godoy Weisz

No último quartel do século XIX, tanto na Europa quanto nas Américas, eclodiu um espírito de celebração republicana que se refletiu diretamente nas ruas e praças das cidades. Este espírito, herdeiro dos ideais iluministas, caracterizou-se por seu liberalismo e por seu orgulho nacionalista, exprimindo-se em estátuas e monumentos que tinham por finalidade mostrar à população um exemplo a ser seguido.

Este mesmo espírito se refletiu na estatuária comemorativa erguida no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, num processo muito semelhante àquele ocorrido na Europa, especialmente na França e na Itália. Neste paralelo percebe-se que os monumentos públicos cariocas acompanharam de perto o modelo francês e o italiano, tanto na questão estética quanto na ideológica. Constata-se então que, tanto no Brasil quanto na Europa, a estatuária comemorativa deve ser vista, primeiramente, como um símbolo, um símbolo de um determinado momento histórico e da sociedade que o produziu e só então deverá ser examinada como obra de arte.

Analisando os monumentos criados por Rodolpho Bernardelli para a então capital da República, nota-se que se reproduziu-se ali questões muito parecidas com aquelas vividas pelos escultores europeus no tocante ao processo de decisão e de construção dos monumentos. Numa história semelhante, erguia-se uma estátua comemorativa sob patrocínio de um determinado grupo social, que promovia uma subscrição popular para fazer frente aos custos do trabalho do escultor, do material a ser empregado, da fundição e do transporte. O projeto era escolhido por uma comissão mediante a apresentação de um esboço e de uma maquete. O ponto

discordante era a questão das concorrências. Enquanto na França toda escolha era precedida de um concurso público, no Rio de Janeiro isto não acontecia pelo fato de Rodolpho Bernardelli se recusar a participar de concorrência. A escolha era então feita por convite.

As festas de inauguração, tanto na França quanto no Brasil, tinham o mesmo fim propagandista ideológico, transformando-se em palanque para a República quando, ao enaltecer a figura do homenageado, deixavam-se implícitos os ideais do regime. O homem comum, que se tornara digno de uma celebração por ter bem servido ao país, tornava-se assim, com seu exemplo, um poderoso instrumento de persuasão.

Inegavelmente, Rodolpho Bernardelli foi o maior nome da escultura brasileira em sua época e deve-se a ele a maior parte dos monumentos construídos no Rio de Janeiro como também no Brasil. Formado por escolas acadêmicas, manteve-se sempre fiel aos preceitos pregados por estas e, por conseguinte, ao gosto dominante do século XIX. Em algumas de suas obras percebe-se uma afinidade maior com a estética francesa, enquanto em outras, ressalta sua opção pelo Verismo italiano. Percebemos que suas fontes não se encontravam entre aqueles nomes que procuraram inovar a escultura européia oitocentista, como Rodin, Rosso, Carpeaux ou Rude, mas sim entre aqueles escultores que nada tinham de geniais e que contribuíram para a manutenção de um comportado modelo escultórico que prevaleceria no mundo ocidental por algumas décadas do século XX.

Em todas as suas estátuas nota-se que o escultor procurava conferir uma certa dignidade ao retratado, como também uma certa tensão intelectual, procurando exprimir não apenas uma mera corporeidade copiada mas também uma expressão interna. Nem sempre ele conseguiu este efeito e, se em algumas estátuas isso fica patente, em outras deixou a desejar. Não é o caso do monumento a Teixeira de Freitas, no Rio de Janeiro, que revelou-se como um dos momentos mais felizes na obra do artista.

Aos poucos, a cidade ia povoando suas praças e seus largos com as figuras de seus homens célebres. Depois de celebrar dois guerreiros e um escritor chegara a ocasião de saudar um homem dedicado à lei. Pela primeira vez no País prestava-se uma homenagem pública ao Direito e a à Justiça, declarava o Dr. J.J. Seabra, Ministro da Justiça, ao discursar perante o monumento a Augusto Teixeira de Freitas¹.

Homem de grande cultura, este advogado baiano dedicou toda uma vida ao estudo e à regulamentação da lei no Brasil. Radicado no Rio de Janeiro, aqui fundaria o Instituto da Ordem dos Advogados Brasileiros e escreveria o Código Civil, o primeiro da América Latina. Exemplo de dedicação ao país e aos seus cidadãos, era pois uma figura digna de ser cultuada, um modelo para as gerações futuras.

A decisão de homenageá-lo partiu do Instituto da Ordem dos Advogados Brasileiros, que optou por não abrir uma subscrição pública, como era de

praxe, mas arrecadar os fundos necessários através da venda de uma xilografia com a imagem do ilustre jurisconsulto.

A encomenda do monumento foi feita a Rodolpho Bernardelli que em pouco tempo apresentava a maquete a OAB: um busto de bronze, de tamanho natural, pousado sobre uma coluna de granito. O projeto foi aprovado, mas ao tomar conhecimento do caráter do retratado, o escultor explicou que a homenagem deveria corresponder aos altos méritos de Teixeira de Freitas, decidindo por criar uma estátua de corpo inteiro. Ao entregar o novo projeto ao Instituto, informou que este deveria custear apenas o transporte, a fundição e a montagem da estátua, nada lhe sendo devido pelo seu trabalho.

Um mês antes da inauguração da estátua, 7 de agosto de 1905, foi lançada a pedra fundamental, num ato simples mas marcado pela presença dos Ministros da Justiça e dos Negócios Interiores, além dos membros da OAB. Como de costume nestas cerimônias, após os presentes assinarem o termo de lançamento num pergaminho, este era colocado numa caixa de zinco, com o retrato do homenageado, objetos, moedas, jornais do dia e livros ou artigos referentes à vida da pessoa em questão. Esta caixa era então colocada dentro de uma outra de madeira, que por sua vez, era encerrada na cavidade aberta na pedra fundamental do monumento. Os presentes, por ordem hierárquica, lançavam pás de cimento encerrando a cerimônia.

Alguns dias mais tarde, na data comemorativa do aniversário de sua fundação, a OAB inaugurava o monumento. Como pode ser visto pela foto 1, o Largo de São Domingos estava repleto e até mesmo o Presidente da República encontrava-se presente. Os discursos proferidos exaltavam não só a figura do grande jurisconsulto como também a de Rodolpho Bernardelli. Todos agradeciam o ato generoso de um artista que vivia de seu trabalho e que, em nome de um ideal maior, oferecia tal presente à cidade. Assim, eram dois os personagens a se exaltar.

No caso de Bernardelli era de se exaltar duplamente: seu gesto abnegado e a qualidade artística da estátua comemorativa. Em nossa opinião, este é o trabalho mais expressivo do escultor, juntamente com a cabeça de seu médico, o Dr. Motenovesi, realizada ainda na Itália. Seus biógrafos e seus amigos são unânimes em dizer que o escultor afirmava ser esta uma de suas melhores realizações. Ironicamente, foi das mais difíceis de ser elaborada pois o modelo não podia ser mais ingrato: um homem gordo, velho, baixo e com grandes bochechas. No entanto, o resultado foi surpreendente.

O conjunto é absolutamente simples e equilibrado: um pedestal em granito seccionado em três planos bem definidos, aparentando a mesma altura da estátua e sem nenhuma ornamentação além de uma placa em bronze (fig. 2). O jurista é representado de pé, com a perna direita posicionada à frente, as mãos sobrepostas segurando uma parte da beca que lhe cai quase até aos pés. O recurso do emprego da beca foi uma solução para disfarçar o corpo disforme do retratado, alongando a silhueta e, ao mesmo tempo, utilizando-

se das pregas para dar a movimentação necessária à estátua. É ainda a beca que oferece ao escultor a oportunidade de mostrar suas qualidades técnicas. Ao dar ao tecido do panejamento uma textura granular, ele criou uma densidade que capta a luz em certos momentos. A ilusão ótica que apresenta é a de movimento no tecido, criando contrapostos como se a textura viesse numa direção e os relevos em outra.

Embora o volume do corpo ofereça a oportunidade para realçar o jogo de luz e sombra que dá a sensação pictórica, acrescido do interesse despertado pelo cravo e pelo livro, é o rosto que atrai a atenção do espectador. Aqui Bernardelli mostrou sua força de expressão. Teixeira de Freitas é revelado em toda a sua austeridade e contenção. A face larga é marcada pelas bochechas proeminentes, deixando transparecer a pele vincada e as rugas acentuadas de um homem velho e flácido. Os lábios pressionados um contra o outro e as linhas da boca caídas acompanhando as das bochechas, reforçam o caráter austero do personagem, da mesma forma que o olhar penetrante evoca a inteligência e a autoridade do grande jurista. A expressão marcante é ainda acentuada pela testa larga, pelas sobrancelhas arqueadas e salientes que criam um olhar profundo e fixo reforçado pelo furo na íris. O queixo encolhido vem completar a impressão de concentração e força moral do retratado. Ao contrário da estátua de José de Alencar, em que fica claro sua opção pela forma, na estátua de Teixeira de Freitas Rodolpho Bernardelli demonstrou ter privilegiado a expressão e o picturalismo. Não que isso signifique que ele tenha abandonado os cânones do belo acadêmico, mas simplesmente que ele optou por realçar o caráter do homenageado, imprimindo, à estátua a verdade do personagem retratado.

Até então, todos os monumentos criados por Bernardelli para as praças públicas tinham sido planejados para o local, numa demonstração de que o artista preocupava-se com a adequação ao entorno. A estátua de Teixeira de Freitas fugiu à regra. Quando a Ordem dos Advogados Brasileiros encomendou-lhe o monumento, ainda não se tinha idéia de sua localização. Numa carta endereçada ao Dr. Sá Vianna, presidente da Comissão, o escultor refere-se às festas que vão ser realizadas por ocasião do Terceiro Congresso Científico Latino Americano, quando se planejava inaugurar a estátua. Pelo programa, ele tomou conhecimento de que o Ministro da Justiça havia designado a Praça 11 de Julho para a colocação da estátua, no que ele discordava por ser "essa praça demasiada grande para o monumento que como se sabe não é grande pois a estátua tem pouco mais de dois metros: para dominar esse espaço será necessário levantal-a sobre um grande pedestal que prejudicaria a referida estátua". Sugere então erguê-la em outro local mais apropriado: "o canto enfrente ao antigo (ilegível) da praça da República lugar onde se devia fazer uma exposição de flores". Ali, continua ele, "existe uma praçasinha contornada de arvoredos - em cujo lugar tranquillo e pondo ao redor bancos pode muito bem admirar o monumento desse grande pensador brasileiro"²².

A sugestão do artista não foi levada em conta e acabou-se por escolher um local impróprio para o monumento, o acanhado Largo de São Domingos,

junto à antiga Rua do Sacramento, hoje Avenida Passos. Demolido o largo mais tarde, para a abertura da Avenida Presidente Vargas, hoje só nos resta a imagem da foto 3, onde se pode ver a pequena igreja de São Domingos, também destruída, como pano de fundo da estátua. Pelos relatos de Rodrigo Otávio nota-se a impropriedade da escolha:

“Era um recanto horrível onde havia, em meio de baixo casario, a fachada de uma pequena igreja abandonada...excluído o bronze, tudo o mais era detestável, a praça mal calçada, atravancada de carrinhos de mão e carroças de frete, na algazarra dos carregadores mal vestidos e sujos, as casas em torno de uma pobreza, de uma feiúra, de um mau trato que confrangia e desolava.”³

Cerca de cinco anos depois de sua inauguração, foi a estátua transladada para a Avenida Teixeira de Freitas, em frente ao antigo Silogeu Brasileiro, onde hoje está situado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Daí foi novamente transferida, e a atual localização, embora fique próxima da sede da Ordem dos Advogados Brasileiros, mais uma vez não está de acordo com o entorno. Perdida no meio de um estacionamento irregular e cercada por edifícios altos, a estátua tem diante de si a confusa confluência das Avenidas Presidente Wilson e Marechal Câmara. A figura do grande Teixeira de Freitas merecia melhor sorte.

A análise do conjunto dos monumentos comemorativos realizados por Rodolpho Bernardelli para a cidade do Rio de Janeiro, encomendados com a finalidade específica de conservar viva a lembrança de homens exemplares e de ações gloriosas são a prova material de que a República brasileira utilizou-se do trabalho do escultor para a construção de um imaginário político e social. O regime republicano utilizou os monumentos como instrumento de propaganda ideológica, reafirmando a reflexão do historiador francês Maurice Agulhon de que o pensamento simbólico é tão essencial quanto o pensamento discursivo.⁴

Notas

1 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 24/julho/1905, 1ºp.

2 Códice existente nos arquivos do MNBA. Arquivo Pessoal RB, Pasta nº 41, cad. H, nº2.

3 OTÁVIO, Rodrigo. Minhas memórias dos outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934, vol.2, p.275/6.

4 AGULHON, M. Politique, images, symboles dans la France post-revolutionnaire, in: Histoire vagabonde I. 1988, p. 318.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

O Universo Poético de Schwanke

Nadja de Carvalho Lamas

A presente pesquisa teve como objetivo a realização de um estudo histórico-crítico da poética do artista Luiz Henrique Schwanke, buscando a compreensão de seu pensamento visual e da dimensão estética de sua produção artística para a arte local e nacional. A hipótese inicial que norteou esse trabalho é que o artista estudado buscou na história da arte a referência para sua criação artística e que, ao longo de sua trajetória, estabeleceu pontes entre estilos, realizando verdadeiras sínteses de maneira bastante singular.

Quanto à metodologia de trabalho, não se pretendeu a adoção de um único método, por se entender que isso não permitiria apreender a universalidade da poética do artista. Partiu-se, então, das próprias obras e dos textos produzidos pelo artista. Plagiando, o caminho se fez caminhando. A intenção foi conhecer e revelar o universo poético de Schwanke através de sua obra.

Schwanke nasceu em 15/06/1951, na cidade de Joinville - SC e morreu tragicamente, em seu atelier no dia 27/05/1992, na mesma cidade. Embora tenha iniciado sua trajetória artística em Joinville, foi em Curitiba que se consolidou a sua aproximação com a arte. Devido a longa permanência naquela cidade muitas vezes foi considerado paranaense.

Formado em Comunicação Social, - cursou também, até o 3º ano de direito - durante a realização do curso, estudou história da arte o que lhe permitiu adquirir grande erudição. Uma de suas características marcantes foi a de ser um pesquisador, e nada em sua obra foi por acaso.

Embora enquanto pessoa fosse reservado e discreto o artista, pelo contrário, era ousado. Possuía grande senso administrativo e político, conseguindo articular, com perspicácia, patrocínios e o envolvimento de outros

profissionais na execução de seus trabalhos. Sua última obra, por exemplo, a Antinomia ou Cuboluz, apresentada na 21ª Internacional de São Paulo, sob a curadoria da marchand e então diretora do Museu de Arte de Joinville, Sra. Marina Heloísa de Medeiros Mosimann, é um exemplo do grande envolvimento de profissionais e empresas públicas e privadas, necessárias à sua execução.

Nesta obra, Schwanke almejou dar forma ao imaterial utilizando a concentração máxima de luz, através de 45 lâmpadas com 2000 watts cada de multivapores metálicos, o que significa 90 mil watts de luz concentrados em quadrado de placas metálicas que projetam no espaço a forma de um cubo. Queria realizar a escultura do imaterial, impossível de ser vista por dentro, embora a forma admita alguém dentro do seu espaço em hipótese. Forma imaterial que se projeta no infinito. De certa maneira, Schwanke propõe em 1991, o que foi tema da Bienal Internacional de São Paulo em 1996, A Desmaterialização da Obra de Arte no Final do Milênio. Mas *CUBOLUZ*, estabelece, também, uma síntese de sua produção artística pois nela está embutido os princípios conceituais, concretos, construtivistas e minimalistas.

A luz, motivo de seu vôo maior, foi sempre fonte de pesquisas desde o princípio, quer seja na obra em que visita George La Tour estabelecendo relações com o Conceitual e a Pop Arte, quer seja na instalação (1980) com o arco voltaico, apresentada na Galeria Sérgio Milliet, no Rio de Janeiro, *O Apogeu do Claro-Escuro Pós-Caravaggio*. Ou ainda, no *Paralelepípedo de Luz* ou na *Impossibilidade da Reta*.

Entre os textos que Schwanke escreveu sobre sua obra tem a seguinte frase: *É necessário transformar o existente para que o novo seja total*. Nessa frase está o princípio norteador de seu trabalho, isto é, a referência é a própria arte. Busca na produção existente o caminho de sua obra. Pesquisa, estuda e transforma-a em algo novo. Nada é colocado por acaso a metamorfose é intencional, é pensada, é fruto de conceito elaborado com requinte e erudição.

No início, conciliava as atividades de publicitário, de artista plástico e de teatro (cenógrafo, ator e autor). Como publicitário aproximou-se da Pop Art e mais especificamente de Andy Warhol. Embora distantes no tempo e no espaço tinham em comum a mesma trajetória - artes plásticas, publicidade e teatro. Toda a sua produção artística da década de 70 guardam profunda referência à Pop, mesmo quando não são explícitas. Dessa fase tem-se *A Anunciação de Leonardo*, *Asinus in Tegulis a Vênus Triunfante: Paulina Bonaparte de Canova*, *Rosa e Azul de Renoir*, *Soneto* e *De uma Conversa com Paulo sobre Mondrian*. Nessas obras as figuras humanas são representadas como cadeiras copiadas de propaganda. Uma nítida sugestão de que também o design é portador de uma "tradição plástico-visual", conforme afirmação de Frederico de Moraes, em 1980.

Dos primeiros anos da década de 80, têm-se as *Box Art*, seis caixas de madeira com 43 cm de altura, 40 cm de largura e 10 cm de espessura, com tampa de

vidro transparente e apresentadas em forma de relicário. Embora de forma tridimensional, são colocadas contra a parede, tal como se coloca um quadro, ficando, assim, no limite entre o bi e o tridimensional. Dentro das caixas são colocados pequenos objetos apropriados do cotidiano, fazendo irônicas críticas à cerimônia do casamento na cultura coletiva, ao poder feminino, ao poder nazista e ao poder do dinheiro. Ou ainda, fazendo um jogo de significados com o símbolo fálico e a genitália masculina.

A fase seguinte se caracterizou pela força da gestualidade, a pincelada empastada com vigor dá lugar a forma de grandes seios, no primeiro momentos e aos perfis de linguarudos, no segundo momento. Os seios foram motivos de inspiração ao grande poeta paranaense Paulo Leminski, no poema *Seios, Anseios, Receios*.

Os linguarudos são formas viscerais que surgem de maneira individual, alguns até vomitando numa nítida referência ao aspecto de sugicidade da arte contemporânea citada por Klaus Honnef. Num segundo momento, os linguarudos se configuram espacialmente de maneira seriada, tal como na Pop Art com Andy Warhol, com a diferença de que nesta a intenção é de relativizar o mito e em Schwanke a intenção é de intensificar a dor. Tem-se, aqui, um grande distanciamento expressivo. Os gestos artísticos de seriação e repetição, que estavam presentes na fase dos sonetos, aparecem com força e ficam durante um longo período. São os gestos utilizados para fazer uma crítica contundente à violência da sociedade atual, que perdeu seu referencial de valor ético e moral.

A repetição aparece em diferentes fases da produção de Schwanke, e quase sempre se encontra na organização espacial da obra. É ela quem estabelece a diferença que faz revelar o aspecto inovador. Essas obras guardam, também, uma forte vontade construtiva, mas só no que diz respeito à composição, não à pintura em si, já que as figuras eram pintadas individualmente. Como se fosse uma catarse. Após o distanciamento da criação, aí sim permitia-se a racionalidade da organização construtiva.

Na segunda metade dos anos 80, a tridimensionalidade toma corpo e os gestos artísticos de acumulação e apropriação fazem-se presentes. Aproximando-se do "ready-made" de Duchamp, no que diz respeito à apropriação do objeto industrial, mas afasta-se do mesmo, ao realizar uma transformação da sua forma original.

Na obra *Brasilidade*, premiada no 10º Salão Nacional de Artes Plásticas (FUNARTE -1988), tem-se uma estrutura (2 m comp x 1,8 m alt. X 0,30 m larg.) de papelão grosso, sobre a qual são colocadas 400 bananas de plástico cortadas, cujos pedaços são encaixados de modo a acentuar a forma de um arco. O gesto do artista não consiste na mera apropriação do material, mas, antes, na re-criação o objeto elevando-o à categoria de obra de arte. O título - *Brasilidade* - é instigante pois faz referência à nossa identidade, sem no entanto ser nacionalista. Talvez sugerindo que devemos procurar, através do túnel do tempo, o conceito de brasilidade.

As obras do final da década de 80, foram desenvolvidas a partir de objetos tirados diretamente da linha de produção de uma fábrica de produtos plásticos (CIPLA) e usados exatamente como são, apenas com uma nova organização, de maneira a construir uma nova realidade. Os objetos agora utilizados são galões, mangueiras, maletas, baldes e bacias. As obras se dividem em parietais e em esculturas. Estas, as esculturas, formam colunas que ultrapassam a escala humana, são decorrentes de longo e profundo estudo da coluna e dos materiais utilizados na sua confecção, desde o obelisco egípcio.

A produção dos anos 90 são criadas nas instalações da empresa patrocinadora, a Profiplast. São linhas e listras em relevo utilizando os perfis plásticos. Em carta a Frederico de Moraes (19/06/91) diz, que *"a exposição está bonita, a forma tem uma elegância concreta e dionisíaca... trazendo de volta Bridget Riley ou Dionísio del Vanto, ou Frank Stella, ou Kennet Noland, Ellsworth Kelly, Jesus Raphael Soto, até o Josef Albers - mas trazendo eles de um jeito diferente, tão eclético quanto foi trazida a arquitetura grega ao renascimento (se não for pretensioso demais!)"*.

No mesmo ano, participa com um carrossel, na 2ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, na cidade de Fortaleza, cujo título foi *O Percurso de um Círculo como Metáfora*, em que queria que as pessoas intuíssem sobre o círculo, desenhado no espaço por elas mesmas. A fundação Demócrito Rocha, organizadora do evento, alugou um carrossel e durante um dia as pessoas podiam, gratuitamente, nele andar.

Este estudo não pretendeu dar conta de todo o universo poético do artista, mas, antes, contribuir para uma melhor compreensão de seu pensamento visual. Em que pese a necessidade de um aprofundamento maior no estudo da produção de Schwanke, haja vista que procedeu-se um corte, a presente pesquisa possibilita já uma visão mais clara de seu processo criativo, levando-nos a concluir que nada na sua obra foi gratuito, pelo contrário, a tudo o artista impôs um profundo estudo, até que compreendesse a sua gênese para então apropriar, reelaborar e criar o *"novo total"*. Schwanke buscou a universalidade através da apropriação da história da arte e do material cotidiano. Fez uso da citação e da desconstrução, atitudes típicas de um artista que transita numa linguagem pós-moderna e que pode, com certa tranquilidade, ser colocado entre os artistas brasileiros de nível internacional.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

Sucesso e Poder

O Outro Lado da Obra de Arte

Laura Buarque

A pesquisa em desenvolvimento tem como preocupação básica tentar elucidar questões referentes as relações de "sucesso e "poder" de obras de arte / artistas plásticos dentro de uma sociedade de massa de uma região subdesenvolvida (Recife-Brasil). O período / obra / artista pesquisado é a década de 60,70,80 na obra de Bajado (pinturas em paralamas de caminhões), João Câmara (Cenas da Vida Brasileira), Paulo Bruscky (xeroxarte) e Flávio Gadêlha (Pavilhão de Alienados)

Considerando as formas de elaboração e decodificação de mensagens visuais utilizaremos como base teórica a semiologia aliada a um contexto sócio político cultura que artista e fruidor estão inseridos.

Partimos do princípio de diferenciação de mensagens estéticas e mensagens persuasivas (retórica) e entendemos que os artifícios retóricos não funcionam apenas na língua verbal mas podem ser encontrados na linguagem visual. Sob esta perspectiva torna-se necessário esclarecer a maneira como os cinco elementos da linguagem visual vão se organizar na obra . Aliados ao contexto sócio cultural que estes códigos são emitidos, teremos a relação de legitimação , sucesso e poder.

Inicialmente partiremos do princípio que o sucesso estaria vinculado a obras que se vale de signos de valor iconográfico adquirido para acionar a conotação de premissas retóricas compartilhadas pela comunidade., recurso este, usado também pela publicidade.

Entendemos a mensagem com função estética baseado em Umberto Eco . A obra de se apresenta e é estruturada de forma ambígua em relação ao sistema de expectativas, esta

ambigüidade é a que desperta a atenção e solicita o sujeito para um esforço interpretativo, permitindo-o encontrar direções de decodificação, uma ordem, onde acontece algo que o surpreenda, algo que vai além das expectativas, contrário a opinião comum, mas com base de normalidade. Estabelece-se, então, na obra uma espécie de formas homólogas que constitui uma espécie de código particular e surge como medida de operações efetuadas no sentido de destruir o código pré-existente para tornar ambíguos os níveis da mensagem.

Observamos que sobre o véu da obra de arte de sucesso dentro de uma sociedade de massa existem relações que desencadeiam-se como frutos da assimilação de mensagens por parte de uma determinada cultura. Para observarmos este fenômeno faz-se necessário o entendimento de mensagens persuasivas juntamente com as diversas formas de retórica.

Partimos do pressuposto de uma diferenciação de mensagens; mensagem estética e mensagem persuasiva. Na mensagem persuasiva encontraremos técnicas para persuadir o fruidor, utilizando um aparelho sógnico já extremamente decodificado. Esta técnica também usada na publicidade se revestirá de um caráter artístico a medida que exacerbará não só uma virtuose técnica mas sobretudo estará baseada na utilização de redundância.

Através da utilização de técnicas de retórica (visual) suasória sugere-se valores já aceitos pela cultura, esta forma de elaboração da mensagem leva o fruidor não para um esforço interpretativo, mas para a afirmação de valores obsoleta.

A pesquisa, ao se dedicar à formação, fruição e divulgação da linguagem visual terá que considerar não só os cinco elementos que a compõem mas como se organizam na estrutura da obra. Esta por sua vez ao ser gerada e assimilada encontra-se em um contexto sócio-histórico.

A linha, superfície, volume, luz e cor são considerados elementos que se organizam em composição, ritmo e proporção formando uma sintaxe estética. Entretanto é de extrema importância anotarmos que as relações dos elementos lingüísticos e sua organização pressupõe as concepções de tempo e espaço vivenciados não só pelo artista mas pelo fruidor.

Por outro lado as relações de obra-sucesso-poder, está permeada pelos mecanismos de legitimação do artista-obra. O estudo está desenvolvendo-se através da observação de diversas influências e interferências que sutilmente penetram o campo artístico; os condicionamentos do conjunto global da sociedade, como também os condicionamentos intra-estético.

A abordagem necessariamente passará pela questão da obra de arte enquanto mercadoria fruto de uma sociedade de massa onde as mecanismos de legitimação do artista-obra subentende as relações de poder.

Apesar de nas artes plásticas, o fator condicionante de reconhecimento da obra de arte na sociedade de massa, encontrar-se representado pelo sistema

comercial, as instituições oficiais têm uma importância no processo de legitimação e integração de valores culturais. oficiais, junto aos mecanismos de mercado interferindo e influenciando na formação de mensagens persuasivas e / ou estética chegaremos aos caminhos do sucesso e a sua relação com o poder (no sentido de manutenção do status quo) Inicialmente identifique as instituições oficiais que têm importância e exercem a política cultural no campo das artes plásticas em três tipos:)

1- Instituição de ensino e informação das artes

2- Instituição para difusão e promoção das artes. (Salas de exposições, salões, bienais, panorâmicas etc.)

3- Instituições destinadas à conservação defesa e consagração do patrimônio público (museus). aliada as instituições oficiais temos os mecanismos de difusão revistas, jornais, televisão catálogos e uma crítica de arte que permeia todos os mecanismos de legitimação e ascensão do artista/ obra na sociedade de massas.

Com isto não quero dizer que não existe a qualidade estética para o êxito do artista, mas que o fator preponderante que incide no sucesso encontra-se além do nível qualitativo das obras. Estaria ele (o sucesso obra-artista) na aplicação e/ou utilização de técnicas de mensagens persuasivas? A assimilação e validade social reconhecida de uma obra /artista corresponderia então ao elemento de negação da própria arte ? a vulgarização. Todos estes questionamentos estão colocados na obra e vida de cada artista escolhido para análise nesta pesquisa.

Nas relações de poder está implícita a utilização dos próprios mecanismos na busca de legitimação do sucesso de artista/obra entretanto todo este problemas que se exterioriza em uma prática quase mensurável encontra-se no fenômeno da comunicação , elaboração e fruição de mensagens. Na mensagem estética nós temos algo que desconhecemos e não esperávamos, a mensagem persuasiva (retórica) funciona como um depósito de técnicas argumentativas já provadas e assimiladas pelo corpo social. Neste tipo de mensagem retórica a obra se caracteriza como um depósito de soluções codificadas as quais a persuasão reconfirma através de uma redundância final, os códigos de onde se originou. Este tipo de mensagem adota uma forma de raciocínio que emprega frases feitas, opiniões estabelecidas, apelos à emoção já desgastados e consumidos, mas ainda eficazes para um público despreparado.

A mensagem persuasiva codificará um tipo de informação sensata onde estará patente a inesperabilidade, regulada de tal modo que o informativo e inesperado estão na obra não para colocar em crise tudo o que se sabe, mas para persuadir isto é, reestruturar em parte o que já se sabe.

(Segundo Hermann Broch" esta forma de mensagem se torna um imenso armazém de soluções codificadas, de fórmulas, soluções estilísticas já

experimentadas e justamente por isso conotam aos olhos dos destinatários, "artisticidade" no lugar de propor formas novas, lisonjeia o seu público repondo-lhe formas já experimentadas e carregadas de prestígio.

Os artifícios próprios para suscitar emoções dentro da linguagem visual são diferentes de sistemas de estímulos que funcionam apenas como estímulos. Estímulos que nos interessam a medida que se codificam com base em convenções históricas e sociais.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

Caos, Caixas, Bricolagens

ou

Memórias de Bernardo Dimenstein

Jomard Muniz de Britto

Mesmo sem qualquer presunção erudita, olhamos essas CAIXAS como sendo sujeitos

- e não objetos - de síntese: entre o "espírito de geometria" e o "espírito de finura".

Como se Pascal estivesse sendo revisitado, proustianamente, por Bernardo Dimenstein. Aliás, olhamos essas CAIXAS ou somos por elas olhados, percebidos e até inquiridos?

Geometricamente: percepções, desejos, afetos, lembranças, imaginações e utopias de felicidade estão inscritos - na medida do possível - nos limites imponderáveis do exato, da retidão, da serena complexidade das coisas e dos seres.

Assim, olhamos e somos olhados pelo "espírito de geometria".

CAIXAS enquanto potências, projetos e práxis de um arquiteto de suas, nossas memórias.

Projetos de saudade sem saudosismo.

Potências da temporalidade como alegria de viver no entrelugar dos deuses. Suspensão do medo.

Práxis a partir do caos das lembranças gerando o agenciamento de outras subjetividades ou poéticas da intersubjetivação. Tudo em **devir, devenires**.

Da perspectiva (que melhor seria denominada de perspectivismo) da " finesse "

pascaliana, algo sempre irrompe além da sutileza. E suas astúcias.

Por uma delicadeza jamais excessiva ou afetada, desde que contida em tensões pelo "espírito de geometria" .

Através dos ardis da finura, toda a semântica da poeticidade de Bernardo Dimenstein.

Est'ética ou poeticidade transdisciplinar.

Um arquiteto de formação que ama a dança que ouve Mozart, Marlos Nobre e Antonio Carlos Jobim no conjunto cenográfico de suas, nossas reminiscências.

Transdisciplinarmente como entrelugar dos deuses.

Vislumbrando outros territórios para nossas sutis ambições e astuciosas amplitudes.

Olhamos ou somos penetrados por essas CAIXAS pulsantes?

Ou desejos de interpenetração no coração da matéria?

Essas CAIXAS - objetos indiretos, oblíquos sujeitos - também são móveis imaginários como redescoberta do **livro dos prazeres**. Das fruções est'éticas.

Das urbanas, locais e cosmopolitas poeticidades.

Cada CAIXA sendo uma outra caixa submersa, emergindo-se por nós: no entrelugar dos sonhos, promessas, devaneios.

Nesses tempos pós-modernos de violência exacerbada e caótica crueldade, elas nos transpõem, sincronicamente, para uma caminhada entre heranças e errâncias.

Além de Proust e Bergson, o diálogo agora se intensifica entre Pascal e Jung: nossos arquétipos entre a finura e a geometria ou entre Chaplin e Bergmam.

Tudo sendo, cinematograficamente, unidade espácio-temporal: cortes e fusões, colagens, imagens superpostas, closes e planos gerais, paisagens, bricolagens do rarefeito com o inusitado, caminhantes, modas revisitadas, rostos reunificados pelo

SOL-LUA. Saudade sem soluços nem soluções.

Horizonte de memórias. Ou, parafraseando Waly Salomão:

A palavra saudade é o sol da contemporaneidade e o sal das lágrimas... de OUTROS ORF' EUS ou de novos carnavais?

Saudade sem retórica de autocomiseração ou misericórdia.

Vasos intercomunicantes entre Norte/Sul/Leste/Oeste.

Vasos transdisciplinares entre o dito e o interdito.

Vasos translúcidos por uma nova maçã no claroescuro de nossos outros mistérios. Outra vez mais, a poesia filosofante de Marilena Chauí:

Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo.

Outro nome para os DESEJOS DESEJANTES .

Geometria de latências. Finura de memórias.

Antropomorfismos da Lua e do Sol das faces, caras, rostos, máscaras, personas, personagens, bricolagens.

Portanto, cada caixa é a diferença intersemiótica do caos das lembranças com

o microcosmos das singularidades.

Cada CAIXA é sua diferenciAÇÃO sem redundâncias.

Outras recorrências entre amor e morte, o mito do eterno feminino e da mais terna masculinidade, alegria e solidão, a boneca e o soldadinho, outros desejos pela suave volúpia da maçã.

Da entropia evocativa à CAIXA-CAOSMOSE: origem, metas, funções fáticas e fálicas, destinações, metalinguagens.

Situação-limite no entrelugar dos deuses: entre a finura da geometria e a mais exata delicadeza.

Caixas como cineminhas. Terceira dimensão da poeticidade.

Entrelinhas. Pinturas e cartões postais. Raridades.

Lugares incomuns do cotidiano, dos resíduos, dos rastros. O arquiteto que continua amando a dança dos gestos em cores e transfigurando-se pela montagem dos ideogramas em chamas, este multi-artista Bernardo Dimenstein agora experimenta

- e, neste agora, temos mais ou menos vinte anos de percurso - a SINCRONICIDADE das

CAIXAS. Jung nos trópicos de Nise da Silveira. Proust se deliciando com licores de pitanga e pipoca na cidade dos navios. Lacan olhando e sendo reinventado por Dinara Machado Guimarães.

Fatais e felizes sincronismos. Pela Grécia holística. Pela transdisciplinariedade contemporânea.

Todas as dimensões interativas do tempo-espaco entre o "menino experimental" de Murilo Mendes e a "Homenagem a Joseph Cornell". Persistindo entre a geometria e a finura, a exatidão e a magia, a pesquisa do imaginário e

os golpes e galopes do cotidiano, a poética dos espaços perdidos e reativados, toda CAIXA é reinvenção e reconhecimento, hábito e surpresa em rede de significantes. Sem rédeas. Para que saber o que cada detalhe, fetiche ou anamnese representam?

Ou apenas PRESENTIFICAM?

Por que não reinventar outros jogos de linguagem em outros significantes de significados?

Reforcemos a idéia-matriz da montagem nuclear: toda caixa nos convida e provoca ao caminho errante - entre heranças, cortes e continuidades, suspenses e rupturas, repetições e estranhamentos - "da realidade sem mistérios ao mistério do mundo".

Nessa rede (sem rédeas) de significantes, desenredamos o segredo fulgurante da memória dialogando com a imaginação.

Em busca interminável do tempo reencontrado no ENTRELUGAR DOS DEUSES,

alegrias, êxtases.

Do olhar que se olha em todas as direções, vazios e plenitudes, recorrências e amorosidades.

Olhar tátil por imanência e transferência, nó borromeano, interioridades e exteriorizações, o fora-dentro, o centro do avesso dos descentramentos. Horizontes.

Olhamos ou somos olhados por essas CAIXAS?

Por elas, transversalmente, percebidos e questionados, amados e dilacerados, em alegria dos abismos?

Através delas: nossas tramas e autosuperações.

Olhar visionário sobre o passado. Saudade do futurível.

Olhar vertiginoso sobre nossas fantasias e concretudes.

Cada CAIXA é nossa concreção intersubjetiva, aquém-além.
Olhar sempre desejante, jamais reificador.
Penetramos e somos ultrapassados pelo reino dos mais finos e
geométricos
antropomorfismos.

Sujeito-objeto-intersubjetividade em lua crescente.

Plural memória: nossa mais singular identidade processando-se através de
alteridades

inesgotáveis ou imprevisíveis.

Recifes, Brasilíricos , planeta Terra, Sol e Lua, Norte, Sul, Leste e Oeste,
errantes navegantes entre Pascal e JOBIM.

Toda CAIXA é um jogo de MEMÓRIAS.

Eu, você, ele, nós múltiplos e minimalistas, outros eus:
espelho meu de espelhos de espantos e esperanças.

Recife, 96/97 Jomard Muniz de Britto

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

Um Acervo Desconhecido - As Pinturas do Período Barroco em Pernambuco - Olinda E O Recife.

José Luiz Mota Menezes

O Recife e Olinda, guardam, no interior de suas igrejas, um rico acervo, quase desconhecido da maioria dos historiadores e críticos de arte, constituído de pinturas realizada ao longo do Século XVIII e parte do seguinte. São trabalhos de diversos pintores, alguns identificados e a maior parte desconhecidos. As pinturas se encontram em forros de madeira ou no revestimento decorativo parietal. O suporte de grande número dessas pinturas é a madeira, em tábuas largas, algumas tendo quase um metro, presas entre si, na forma tradicional empregada na Europa. Algumas, poucas pinturas têm como suporte a tela de linho, e elas são mais datáveis do Século XIX.

O acervo se encontra nas igrejas de Olinda e do Recife nos forros arzoados, os caixotões, como se costuma chamar, de uso muito freqüente desde o Século XVII, continuando na primeira metade do Século XVIII em Pernambuco. Como se disse, alguns desses forros recuam aos últimos anos do século anterior, mas o grande emprego deles se dá no dezoito.

O estado das pinturas é razoável. Malgrado a presença constante dos térmitas, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, quando da gestão do Engenheiro Ayrtton de Almeida Carvalho manteve sempre uma turma de operários volantes que garantiam a imunização e limpeza quando necessária. O que as mantém ainda é o verniz antigo, que, por outro lado, oxidado, as escurece demasiadamente. Os forros arzoados que as contém são de primorosa execução, inclusive com os mais diversos desenhos, o que obrigou a excelentes estruturas superiores.

O estudo dessas pinturas, ou pelo menos de 80% delas, nunca foi realizado. Não há nada publicado que possamos considerar com tal característica. Os historiadores que trataram dos edifícios que as contém se limitaram a frases grandiosas, de efeito, para ocultar a sua ignorância sobre o assunto. Um dos mais antigos Historiadores, Fernando Pio dos Santos, a quem devemos a identificação de autoria das pinturas realizadas para a Ordem Terceira do Carmo do Recife, nada nos diz além de frases elogiosas sobre um acervo admirável. Germain Bazin, Historiador francês, Conservador do Museu do Louvre, em sua obra sobre a Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil pouco adiantou sobre o assunto e talvez tenha sido o que reunia as melhores condições. A notável funcionária do SPHAN, Lígia Martins Costa, dona de uma grande erudição e tendo formação para concretizar o feito, realizou, em suas viagens a Pernambuco, uma série de anotações sobre o acervo mas, infelizmente, nada publicou. O Historiador de Arte Robert Smith, encantado com o mobiliário e a arquitetura de Pernambuco, do mesmo período das pinturas, nada escreveu a respeito. Isoladamente, se tocou no assunto, como o fizemos, quando escrevemos sobre a igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, no Recife, mas, preocupados com a iconografia e por não ter formação adequada, pouco dissemos acerca do tema. O texto do pintor José Cláudio, de grande interesse, por sua natureza mais abrangente, não dedica sobre o assunto poucas de suas páginas.

Os restauradores, qual Fernando Barreto, que realizou a limpeza e conservação das pinturas parietais da igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Recife, não analisa, e tinha condições para tal, as pinturas restauradas. Recentemente, em Igaracú, todo o acervo de uma Pinacoteca criada pelo SPHAN está sendo restaurado, inclusive vários painéis que pertencem a Sé de Olinda, retirados da igreja e que nunca mais voltaram, empobrecendo assim um monumento no qual um grande volume de recursos do governo federal foi empregado na sua restauração. Nenhuma palavra sobre esses painéis e os outros, em termos de análise, salvo aquelas que se prendem aos aspectos da restauração. Entre os painéis restaurados se encontram dois, de grande porte, que foram da Capela do Santo Cristo da Sé de Olinda, sobre os quais o engenheiro Joaquim Cardoso adiantou algumas palavras críticas, à luz do seu conhecimento da matéria.

Quando da realização de um curso de especialização em História da Arte, promovido pela Fundarpe, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, o pintor Isidro Queralt, aluno, em seu trabalho final, ao estudar as pinturas do Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição, em Olinda, nos ofereceu um excelente estudo. Nele analisa a composição, o colorido e outros elementos dos painéis do forro da igreja. Nada nos diz da iconografia ou sobre as estampas que foram modelos para as pinturas, reveladas anteriormente, em trabalho publicado pelo Centro de Investigações da Venezuela, apesar deste não se relacionar com as pinturas de Olinda e sim com outras da América Espanhola.

Em termos de iconografia, desponta de momento o nome de Fernando Ponce de Leon, que, ao tratar do Convento dos Terésios de Olinda, nos diz das

representações, em azulejos, de temas da vida de Santa Teresa e as relaciona com gravuras anteriores.

O nosso interesse, ao trazer tal assunto para esse encontro de especialistas é o de saber as razões da ausência de estudos e mais ainda de especialistas que tenham suas atenções voltadas para tais pinturas existentes em Pernambuco.

Não se trata de uma denúncia de maus tratos com o acervo. Ele tem se conservado, apesar de não ter tido a atenção dos órgãos oficiais recentemente. O que desejamos é, sobretudo que se estimule a formação de especialistas em análise e crítica de pinturas do que se chama o período colonial brasileiro. Há uma concentração maior dos estudos existentes sobre o tema História da Arquitetura mas esquecem os autores que, em alguns casos, as pinturas existentes nos caixotões dos arzoados se incorporam ao edifício e a análise deste requer a da interferência daquelas na leitura do espaço interno. O mesmo poderíamos dizer do mobiliário, este tendo mais sorte, face aos estudos, infelizmente não sobre o Brasil, de Robert Smith. Este Historiador americano conhecia muito bem e fotografou, todo o mobiliário das igrejas e outras construções de Pernambuco. Somente se deteve mais na Capela Dourada, em termos de publicação.

Referência elogiosa devemos fazer ao saudoso Clarival do Prado Valladares. Com paciência, realizou uma documentação notável dos acervos, inclusive das pinturas, das igrejas e demais construções religiosas de Pernambuco. Infelizmente sua formação não garantiu a ele condições de uma maior análise do que foi fotografado em termos das pinturas.

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que na sua Revista e na série Publicações, deu a luz tantos trabalhos importante sobre os mais diversos assuntos, inclusive pinturas do período considerado, manteve um profundo silêncio sobre as de Pernambuco.

Onde elas estão e porque lá se encontram ? Em breves palavras vamos relacionar, apesar de forma sumária, face ao espaço de que dispomos, um pequeno inventários desses bens culturais.

Os holandeses ocupam Pernambuco de 1630 até 1654. Depois deste período de estagnação da produção artística vem o da reconstrução da Vila de Olinda e da povoação do Recife.

Em Olinda, apesar do casario ter demorado a se reconstruir, as Igrejas e as casas dos Jesuítas, franciscanos, carmelitas e beneditinos serão reconstruídas com maior velocidade. A religião tinha que comemorar a saída de Pernambuco dos calvinistas e luteranos.

Começando por Olinda, vamos relacionar edifícios que contém um número maior de pinturas.

A Igreja e Colégios dos Jesuítas, mantendo suas dimensões anteriores, foi alvo de obras reparadoras depois de 1654. Não se conhece pinturas do período. A igreja não tendo forro, pelo menos não se conheceu assim, e sendo o seu telhado executado com guarda pó, ficou aparente a estrutura e nenhuma pintura foi realizada na igreja.

O Convento dos Franciscanos dessa cidade é, no entanto, ampliado, depois da saída dos holandeses, consideravelmente. As Igrejas das Ordens 1ª e 3ª receberam belíssimos forros artezoados onde se incluíram pinturas. Um grande número de painéis ornaram os dois forros. A Ordem Primeira tem como tema dos seus painéis do artezoadado, cenas da vida de Maria, em quarenta caixotões. A Ordem Terceira, que possui as mais belas pinturas do conjunto conventual, possui no forro 15 painéis hexagonais e polilobados, onde se representam santos da devoção da ordem em corpo inteiro, e 8, menores, em losango, como bustos. Na Sacristia, restaurada pelo SPHAN, milagres de Santo Antônio são descritos em um belíssimo forros artezoadado. São 15 painéis hexagonais e 8 em forma de losango. No corredor de acesso a esta sacristia, no forro de madeira liso, painéis foram pintados e sobrepostos. A Igreja principal tem ainda um excelente forro ilusionista abaixo do coro. Todo o acervo, com exceção da sacristia merece estudos e análises, além da restauração. O forro da Ordem Terceira foi limpo pelo SPHAN e novamente aplicada sobre ele verniz de Damar, protetor. A Sacristia não ensejou, publicado, nenhum estudo sobre a sua pintura, apesar de Dr. Antônio Menezes Cruz sobre ela ter se debruçado realizando um inventário.

A Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia, do Hospital da Santa Casa de Misericórdia de Olinda, fundação que recua ao anos quarenta do Século XVI, ao ser reparada depois de 1654, talvez nos inícios do século seguinte, recebeu um magnífico forro de madeira formado com 15 painéis, polilobados, pintados nos caixotões de desenhos caprichosos e na forma de artezoadados. Nenhum estudo se fez sobre os mesmos. São painéis em que se representam cenas ligada a Virgem da Misericórdia.

No Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição, em Olinda, o forro da igreja contém painéis emoldurados ricamente, com representações das devoções da Virgem. Tais painéis foram alvos de estudos do pintor Isidro Queralt Prat, que nunca foram publicados. O pintor desejou continuar sua pesquisa em outras igrejas de Olinda, mas, a Universidade, a quem pediu 40 horas semanais de trabalho, recusou sua solicitação e o projeto morreu por falta de tempo para os estudos do artista.

Na igreja de Nossa Senhora do Carmo do extinto e demolido convento de igual invocação, altares fingidos estão pintados por detrás dos atuais em madeira. Eles merecem uma análise e uma publicação sobre tal recorrência que pertence àquela fase de ausência de recursos para a realização das talhas em madeira. Nada se encontra escrito ou publicado sobre o assunto.

No Mosteiro de São Bento, capela-mor da Igreja e sacristia, pinturas sobre madeira aguardam o seu estudo, apesar de referidas em trabalhos escritos e sendo as da sacristia de autorias conhecidas. A da capela-mor é ilusionista e as da sacristia em 9 painéis emoldurados sendo 3 aplicados no forro liso e 6 por sobre os arcazes. As pinturas da sacristia são de Felipe Bezerra e José Elói. A temática é referente a vida de São Bento.

Nos direcionando agora para o Recife, a obra mais conhecida se encontra na Capela da Ordem Terceira de São Francisco, a "Capela Dourada". Sobre este monumento já escreveram Robert Smith, Germain Bazin, e outros. Não conhecemos trabalhos específicos sobre as ricas pinturas, exceto referências do americano e do francês. São pinturas de pelo menos quatro artistas e cobrem as paredes e se incluem nos caixotões do forro.

Mais grave é a situação do enorme acervo da Igreja da Ordem Terceira do Carmo da mesma cidade. As pinturas foram alvos de uma "restauração", que as mutilou bastante. Acreditamos que haja salvação para o conjunto, que narra a vida de Santa Teresa. Nada se disse sobre os quadros que foram identificados, alguns, pelo historiador Fernando Pio, sendo de autoria do pintor João de Deus Sepúlveda. Este pintor, de vida desconhecida, é também autor do grande forro ilusionista, felizmente restaurado e que sobre ele já se disse alguma coisa, da igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife. Na Ordem Terceira do Carmo temos 40 painéis no forro e 8 nas paredes.

A Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, do Recife, com seu extraordinário forro e altares entalhados, possui pinturas que revelam as litanias da Virgem, e foram limpas pelo SPHAN. Sobre elas apenas existe um texto que trata da arquitetura da igreja, da talha e da origem das representações pintadas, de José Luiz Mota Menezes. Sobre a talha muitos têm se dedicado face a sua excelente qualidade.

Ao concluir gostaríamos de apresentar algumas sugestões para dirimir tal ausência de estudos sobre as pinturas de Pernambuco.

1º A criação de um Curso, inicialmente à nível de Especialização, depois Mestrado, sobre História da Arte, com área de concentração em História da Pintura;

2º A contratação de especialistas em História da Pintura no exterior, ou o deslocamento de especialistas nacionais para Pernambuco;

3º Realização de um Inventário de todo o acervo, onde se indicasse o suporte, a técnica e outros elementos relacionados com os painéis;

4º A pesquisa em arquivos, do Brasil e do Exterior sobre artistas residentes em Pernambuco. Isto incluiria a publicação de um inventário existente, realizado por iniciativa do Historiador José Antônio Gonsalves de Mello, e que ainda não veio a luz;

5º Estímulo, por parte das entidades oficiais, a pesquisadores que desejem se dedicar ao assunto; sensibilizar o CNPq e outros órgãos financiadores de pesquisas sobre a importância do tema.

6º Finalmente, o incremento de encontros como este, onde a concentração temática seja em trabalhos com o tema Pintura Barroca, envolvendo assim todo o Brasil.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

O Ritmo na Moda Pintura

Ana Claudia de Oliveira

No decorrer do século XX, a pintura tornou-se uma fonte temática da moda. Analisando mais em detalhe algumas coleções de moda, constata-se que mais do que uma apropriação semântica entre as duas linguagens - moda e pintura - o que ocorreu foi uma operação de transcodificação, um diálogo estrutural no qual o dinamismo da força energética do movimento, um ritmo, tornou-se um dos fundamentos da estética da moda. A abordagem deste estudo concentra-se na exploração da problemática do ritmo como uma busca particular das duas linguagens, que o torna um operador da interação entre os dois sistemas.

A moda e o encontro dos elementos constitutivos de seu sistema

A conquista de novas maneiras de representar ou, mais precisamente, de presentificar o movimento foi o objetivo de várias orientações da arte do início do século XX. Na moda, Charles-Frédéric Worth (1826-1874) tinha mostrado que o corpo, essencialmente movimento, podia ser vestido com o mesmo dinamismo que aquele por ele produzido. O resultado é uma vestimenta construída a partir de linhas e de formas em tecidos usados para enfatizar certas partes do corpo, como os quadris, a silhueta, configurada então na forma de um S.

Depois dele, o trabalho de Paul Poiret (1879-1914) constituiu-se numa transição. Seu propósito é, sobretudo, o de explorar outras possíveis vias de criação para a moda, em especial, aquelas que a luz e a cor oferecem. Presentificando na tela, as cores por pontos-pigmentos justapostos, as variações da luz, os impressionistas chegaram à resolução da velha questão da dependência da cor à forma. Num processo similar, também essas impulsionaram os costureiros rumo à concepção de uma silhueta diferente para o corpo feminino,

uma silhueta delineada a partir do próprio corpo. Propondo um retorno aos vestidos retos, às formas clássicas, à simplicidade das túnicas da Antiguidade, Poiret lança uma moda em que a verticalidade rege o movimento do corpo sobre a superfície horizontal do mundo. Ao restringir a largura dos passos pelas saias de dimensões mais e mais estreitas, assumindo assim ao máximo a verticalidade do corpo, Poiret explora também, simultaneamente, os demais constituintes da linguagem da moda: a linha, a forma, a cor. Como o trabalho com a cor e a luz pelos pintores, a investigação da verticalidade fez a moda por em evidência um dos constituintes mínimos de sua linguagem, o que desencadeia uma volta dos criadores para o próprio sistema da moda para nele encontrar as possibilidades de expressão.

Todo esse período é de mudanças radicais para a moda e, nesse seu transformar-se, tanto no caso de Worth, quanto no de Poiret, ela encontra respectivamente no Art Nouveau e no Impressionismo, muito mais do que uma simples fonte momentânea de inspiração. O que de fato esses criadores fizeram foi uma transposição de um sistema estético para outro, ou seja, um traslado de princípios estéticos, um fazer que teve outros seguidores entre os costureiros que buscavam nos avanços da pintura soluções para o seu enfrentamento da moda.

Optando por outro caminho que a transposição de linguagens, Elsa Schiaparelli (1890-1973) encontrou um outro meio de renovar a moda. Ao invés de mudanças na silhueta das mulheres, na feitura de seus *tailleurs* ela opta por uma criação conjunta da modista e do pintor, propondo um trabalho de criação que reúne os dois sistemas a partir da aliança de criadores de cada um deles. Só para citar uma dessas colaborações, ela criou uma moda surrealista com Salvador Dali que desenhou bolsos com forma de gavetas, pintou uma lagosta ornada com uma salsa num de seus vestidos de noite. Em casos como o de Schiaparelli, o que ocorre é uma típica complementariedade entre os sistemas obtida através da reunião de artistas.

Sem qualquer sombra de dúvida, foi somente com Sônia Delaunay (1885-1979) que a relação entre a moda e a pintura vai além de apresentar-se como uma cópia, como uma apropriação de um código por outro, como uma tradução de uma linguagem para outra, como uma relação de complementariedade de sistemas e, verdadeiramente, dá-se como uma relação de integração criativa entre duas linguagens do mesmo nível de complexidade. Com seu *atelier simultané*, no boulevard Malesherbes, em Paris, Sônia Delaunay realizou uma conquista única, na medida em que não mais separou as duas linguagens. Descobrimos soluções ora em uma ora em outra, ela serviu-se dos resultados de suas conquistas tanto em suas telas, como em suas roupas.

Entre os pintores, Mondrian foi um dos que teve as suas obras re-configuradas desmesuradamente em uma gama muito diversa de artefatos a ponto que cabe perguntar em que grau um uso tamanho do desenho construtivista ainda mantém os seus efeitos estéticos. Examinando alguns exemplos, pode-se

percorrer quase quarenta anos de utilização da arte de Mondrian como matriz de criação o que justifica indagar quais são as relações entre criar, copiar, inventar, re-inventar, transformar, transcodificar?

Em uma declaração que nos reenvia diretamente ao horizonte ético de Mondrian, o criador de moda Yves Saint Laurent (1936-) afirma: "*Meu ofício é o de trabalhar para as mulheres. Não somente as manequins, as mulheres belas ou ricas. Mas todas as mulheres*" (1982). Na pintura e também no conjunto das postulações teóricas de Mondrian, as formas tornam-se neutras; elas são utilizadas enquanto valores puramente plásticos. Pelos planos retangulares coloridos e não coloridos, exprimindo as relações de equivalência, e pelas linhas retas - a horizontal e a vertical se cortando em ângulo reto -, Mondrian propõe um ritmo fundado no jogo das "*oposições equivalentes*". A característica desse esquema centrado no emprego das cores puras e no apelo ao absoluto das formas é que nem as cores, nem as formas assim utilizadas procuram mascarar a construção da obra. Através do jogo do positivo e do negativo, Mondrian mostra a estrutura profunda das coisas, que é ritmada, como na vida humana, pelas relações harmônicas e equilibradas entre as partes e o todo.

Na sua coleção de moda outono-inverno 1965-1966, Yves Saint Laurent também procura uma moda que corresponda à expressão da simplicidade da elegância, entendida como um equilíbrio dinâmico entre o todo e as suas partes. Os ritmos opostos da vida, formulados pelo Neoplasticismo de Mondrian e já consagrados em múltiplos domínios exteriores à pintura, são tomados por Saint Laurent como uma matriz de sua criação de moda. Na verticalidade do corpo, ele introduz a harmonia das relações puras, dinamicamente em equilíbrio. Nesse caso, se está longe de uma simples cópia ou de uma imitação dos princípios plásticos, pois esses princípios são incorporados ao sistema da moda. Eles vestem o corpo que também é definido pelo entrecruzamento das linhas verticais e horizontais.

Diferentemente, o que Jean-Charles de Castelbajac faz na sua coleção de moda do inverno 1982-1983 passa somente pela inspiração na trama neoplástica. A partir dela, ou principalmente da figura geométrica do quadrilátero, ele desvia-se da distribuição equilibrada obtida a partir da seção áurea, e adota a distribuição do quadrilátero, em ciclos iguais e nas cores fauvistas.

Um outro caso de destaque do encontro de um costureiro de soluções de soluções adotadas pela pintura dá-se com Frans Molenaar e sua proposta do Expressionismo geométrico alemão na moda. A articulação complexa do corte das roupas objetiva recriar não as formas do corpo, mas as das formas geométricas sobre o corpo. A sua busca tende a desenvolver uma moda na qual o corpo é tomado como um retângulo. Sobre essa figura, ele articula outras figuras geométricas - triângulos, losângulos -, que, justapostos ao retângulo de base, são contrastados pelas cores puras a tal ponto que um combate se instaura entre as formas coloridas. Essa batalha tem lugar no

interior dos planos que, por sua vez, entram em conflito na medida em que todos esses planos são vistos ao mesmo tempo, chocando-se uns contra os outros sem que nenhum entre eles domine o outro.

Ainda merece destaque o fazer de Popy Moreni que toma a pintura de Jackson Pollock como paradigma de suas criações. O objetivo de Moreni é o de assinalar que as roupas com as suas qualidades materiais se harmonizam com a superfície do corpo. São duas estruturas complexas que se debatem e encontram-se no diálogo. Para dar relevo às formas femininas, ele utiliza muito pouco os meios tradicionais do corte, dado que é o corpo ele mesmo, com os seus balanços, seus ir e vir, sua dinâmica, que deve dar a cada instante a forma do vestido, que assim não é uma obra acabada mas em contínua composição. Com esse proceder, como nas telas de Pollock, o vestido de Moreni é o produto de uma expressão gestual emanadora do ritmo do corpo que o veste.

Explicitar o que interliga os distintos casos de entrecruzamentos de linguagens estudados ao longo desse nosso percurso pela moda que adota a pintura como modelo de sua criação, é ainda um passo que nós resta dar. A análise de um corpus de roupas dos costureiros selecionados nos remeteu à comparação entre as roupas que eles criaram e as pinturas dos pintores que eles elegeram como paradigma de sua moda. Perscrutando atentamente o fenômeno, o ritmo pareceu-nos constituir-se um operador das traduções entre os dois sistemas.

O ritmo e seus efeitos de sentido

Observando todas as ilustrações, sistematicamente, nos confrontamos com uma mesma questão: onde as linhas pretas de Worth, Delaunay, Saint Laurent, Castelbajac, Moreni cessam? No ato mesmo de perseguí-las em busca de respostas, outras questões são propostas sob novas formulações: qual é a significação da diversidade dos temas rítmicos? e ainda, do ponto de vista do sujeito fruidor, quais são os efeitos criados por essa ritmia?

Segundo os exemplos analisados, o ritmo é dado pela distribuição das linhas, das formas e das cores no espaço ou, dito diferentemente, ele é o modo mesmo desses componentes se comportarem. Sendo um comportamento, o ritmo é observável e pode ser definido pela procura de constantes e variáveis no conjunto de uma obra.

O que Popy Moreni criou com a linha é um ritmo endiabrado, de uma grande tensão, que anula a cadência entre o início e o fim do movimento. Com um ritmo menos tenso e de uma intensidade controlada, todos os outros costureiros criam um ritmo contraído, seja pela repetição de um ciclo, seja pelo encadeamento ou seqüencialização das etapas do movimento. No espaço das roupas, pouco importa se as formas do corpo são marcadas ou não marcadas, se a cintura é exponenciada e corta o corpo em dois segmentos,

pois as dimensões que os costureiros desenvolvem são no final das contas sempre as mesmas, ou seja, excluem toda e qualquer delimitação fixa da extensão do movimento, mostram os seus ciclos de transformações, enfatizam as ações do movimento no tempo e no espaço, e ainda dão relevop processo de transformação em si mesmo.

As variações rítmicas podem se realizar no sentido centrífugo - do "interior" do vestido para o seu "exterior" (em primeira instância, o próprio corpo e, em seguida, o mundo em geral) -, ou do "exterior" em direção ao "interior". Entretanto, nos vestidos dos costureiros, as linhas pretas, as formas geométricas, as cores, assinalam a distribuição da duração dessa trajetória. Em Moreni, ela é pontuada pelos arabescos caligráficos em uma seqüência de intervalos irregulares, a qual torna sensível a extrema aceleração do movimento ininterrupto e orientado em direções diversas. Ao contrário, em Worth, o arabesco floral regulariza os trajetos das ocorrências. Em Sônia Delaunay, são as curvas, no seu trajeto e na reproposição desse sobre elas mesmas, que mostram a articulação dos componentes. Em Castelbajac, Saint Laurent e Molenaar, as figuras geométricas modulam a repetição dos ciclos do movimento, ou o encadeamento, ou a progressão das fases, ou ainda presentificam a resultante do choque de forças iguais. Nas criações dos dois primeiros costureiros, as figuras impõem uma cadência ao ritmo sem fim, que não é mais reconhecido no frenesi da transformação, mas sim é controlado pelas leis que regulam a ordenação da duração. No trabalho de Molenaar, as figuras geométricas são aliadas às cores puras que lhe dão substância. Conjugadas, figura e cor são pura energia que confrontam a sua potência. Molenaar trata o instante tensional máximo desse duelo e o ritmo é forte, a velocidade é rápida e ganha mais e mais aceleração com as explosões dos triângulos. No caso dos quadriláteros de Castelbajac e também nos círculos de Delaunay, tanto a velocidade quanto o ritmo são mostrados no seu processo, o que generaliza os instantes, fornecendo as suas constantes. Em Saint Laurent, a velocidade é neutralizada pelo balanceamento das oposições puras entre as linhas, as cores, as formas geométricas, os planos, que seguem um ritmo equilibrado. Em todos esses casos, a limitação dos meios plásticos e a sua ordenação objetiva pelas regras de distribuição simétrica, assinalando a similaridade das partes opostas, ou a proporcionalidade entre as relações, produzem um ritmo ordenado.

Como nas criações desses costureiros, o ritmo formula os esquemas de montagens composicionais. Somos conduzidos a nelas ver o contínuo, o tempo ininterrupto, que, ao lado da junção entre o interior e o exterior, nos fazem apreender também uma linha sem ruptura tanto do espaço, quanto do tempo que encadeia o passado, o presente e o futuro. A não-demarcação fixa das etapas espaço-temporais gera uma relativa indeterminação que lança a apreensão do tempo e do espaço para a esfera da subjetividade.

Em todos esses casos, o fruidor é solicitado a reagir aos convites tensivos dos ritmos das linhas, das figuras geométricas, das cores. Se de um lado, uma velocidade acelerada impõe aos seus sentidos um sentimento de

emergência, do incontrolado, do desconhecido, de outro lado, uma velocidade regulamentada transmite-lhe os efeitos do controlável, do mensurável, de uma direção comum. Isso porque a dinâmica do ritmo desenvolve esquemas de temporalização das ações, esquemas de transformações ou de formas em processamento, esquemas de comportamentos orientados. Assim, o ritmo é uma articulação dos atos e das fases da duração; ele é uma energia que desperta e provoca reações no sistema excitável da percepção do fruidor sobre o qual faz atuar os seus efeitos tímicos.

Se há um ponto possível de convergência de todos os exemplos analisados, ele diz respeito à dinâmica do corpo, quer esse esteja em movimento ou em repouso. As roupas interferem diretamente no movimento, na medida em que elas o acompanham, o assinalam, outras vezes o restringem, ou, ao contrário, o convidam e, portanto, são elas que o controlam. Em relação ao movimento próprio do corpo, um primeiro que lhe é inerente ou interior, a roupa constitui-se num segundo, um movimento exterior. Da união desses dois movimentos nasce a moda de maneira tal que o ritmo é o seu núcleo ordenador, aquele sobre o qual se funda a sua estética.

A pintura na moda

Através desses processos de tradução intersemiótica, a moda transforma a pintura (e os pintores) em uma moda. O que ela propõe é uma espécie de jogo com a longa duração própria à arte. Uma vez eleita para servir de paradigma da moda, certos pintores são privilegiados e tornam-se objetos de uma nova voga. A escolha dos pintores em questão resta limitada, na maioria dos casos àqueles que a arte já consagrou. Os mesmos princípios estéticos, dados a contemplar a um público bem mais amplo, ou seja, as qualidades estéticas do Art Nouveau, do Simultaneísmo, do Construtivismo, do Abstracionismo geométrico, do Expressionismo abstrato, nos exemplos estudados, deixam o universo dos museus e das galerias para serem expostos em novos contextos.

Mesmo se o preço das roupas criadas limita a extensão do público consumidor, há uma grande distância entre ver certos tipos de vestido nas lojas ou nas boutiques de luxo e ver, nos museus, as telas que os geraram. Adentrando as portas de um museu, de uma galeria de arte, sabemos adiantadamente as questões que nos vão ser colocadas e a atenção estética é convocada pelo próprio lugar. Ao contrário, num desfile de moda, numa boutique, a atenção estética não é prescrita antecipadamente, mas ela pode ser convocada. Nos exemplos de moda-pintura estudados, os sentidos das qualidades sensíveis deslocadas de seu contexto habitual parecem ter o poder de insuflar no universo efêmero da moda, por um curto período, algo do caráter eterno próprio à arte.

De um outro lado, vê-se como a moda visa a dar ao indivíduo as características que lhe são exteriores com a intenção objetiva de fazê-lo ter a imagem de um

sujeito que ele aspira ser. Assim, a moda o conduz a vestir suas próprias qualidades plásticas - seu corpo - com outras, e são as suas próprias formas que se tornam o suporte das qualidades destinadas a serem contempladas. Dito diferentemente, esse sujeito se contempla no instante em que ele gera as transformações sensíveis no olhar dos outros, pois ele é o catalisador da recepção das qualidades que ele transmite.

Se de um lado, há um alargamento da sensibilidade gerada pelas qualidades plásticas veiculadas pela pintura, de outro lado, a moda-pintura "pintada" sobre o corpo feminino, é, em sua essência, a concretização do desejo de transformar, de "tornar-se outro" que pressupõe e entretém a moda.

Esta moda o que ela desencadeia? Ela estabelece uma moda nova que depois vai ser substituída por uma outra e, nas mudanças, por alguns instantes, o indivíduo vê nesse corpo vestido que desfila que seu próprio corpo é um conjunto de qualidades plásticas que podem provocar uma gama de efeitos. Por uns segundos de sua existência, as formas corpóreas do sujeito tornam-se o objeto mesmo de admiração, graças à moda que as expõem e que as destacam das outras - as mesmas do cotidiano em que ele desfila.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

O "Salão" Nacional de Arte Moderna No Brasil - Suas Origens e seu Destino

Angela Ancora da Luz

De onde surgiram as primeiras idéias de exposições de artes, com obras dispostas dentro de uma determinada ordem pelo gosto de um *curador*— nome que hoje se dá ao responsável pela organização, escolha de peças e montagem da mostra — e com a finalidade de serem apreciadas? É certo que sua origem não é tão remota quanto pensam alguns. Segundo nos assegura *Gérard-Georges Lemaire*¹, a primeira exposição pública aconteceu em 1564, organizada pela Academia, criada por Vasari no ano anterior, com a finalidade de apresentar quadros sobre as exéquias de Michelângelo, prolongando, assim, o cerimonial em honra do grande artista e, também, propiciando a venda das obras a colecionadores. Este salão, conhecido por "*Salone degli Innocenti*", voltaria a acontecer nos próximos cinco anos a partir daquela data. Contudo, ainda segundo o mesmo autor, embora o Salão dos Inocentes seja um marco memorável para a história dos salões, já se conheciam, anteriormente, o que podemos afirmar, o prenúncio da existência dos salões. Trata-se da exposição realizada em 1542, em Roma, por ocasião da festa de São José, quando, no pórtico do Pantheon, sob sua colunata, foram expostas obras de pintores diversos, que desenvolveram temáticas religiosas. Esta prática continuaria a acontecer, generalizando-se nas celebrações religiosas.

Entretanto, as primeiras exposições ocorreram nas ruas, ao lado das feiras, onde pintores apresentavam suas obras espontaneamente, em condição não oficial, sem a supervisão da academia ou mesmo da Igreja. Mais tarde, em Paris, junto ao Sena, lado a lado com os "*bouquinistes*", eles exibiam suas telas com o intuito de se fazerem conhecidos e de conseguirem comercializar suas obras.

As mostras, na verdade, revelam uma necessidade que, em determinado momento, se cristalizou nas exposições oficiais. A arte necessita do fruidor tanto quanto do artista que a criou. Não é por acaso que *Claude Monet*, defendendo os princípios da pintura impressionista, afirmaria que a obra se completa no olho do observador. Se a referência prendia-se à questão da fusão ótica, por outro lado já revelava a direção de uma arte capaz de interagir com o espectador, momento que só viria a acontecer em nosso século.

A exigência de ser criada para ser contemplada tem a idade da arte, em outras palavras, a do homem, já que a primeira é própria do segundo e lhe imprime as marcas de sua humanidade. A transformação de matéria em forma, através de suas emoções ou raciocínios, faz do homem, artista e fruidor. Desde as primeiras pinturas rupestres, ocultas nos interiores de grutas e com finalidades mágico-religiosas, o fruidor surge na pessoa do próprio artista. O gozo estético acompanha a fé incipiente que o faz acreditar em caça, e, portanto, alimento, enquanto contempla sua própria mão impressa sobre o bisão. O belo se associa ao útil e lhe confere certezas e prazeres.

Outras vezes, é o próprio fruidor que se identifica com o artista, por intermédio de sua obra, como se pode comprovar na declaração de Rena Huyghé, importante nome da crítica de arte de nosso século, que, após contemplar as pinturas de Portinari, expostas em 1946 na Galeria Charpentier, na França desabafou: *"A sua força é enorme. Na manhã em que vi o conjunto de suas telas experimentei uma tal emoção que me retirei da Galeria Charpentier possuído por uma verdadeira fadiga nervosa. Nesta tarde não pude trabalhar."*

A perturbação do crítico revela o grau de envolvimento por ele experimentado na contemplação das obras. Pode-se depreender até um certo nível catártico na afirmação, mas o certo é que a obra de arte se destina à fruição e nela estabelece uma de suas razões. Se acrescentarmos às considerações apresentadas, a condição lúdica do homem, perceberemos que as exposições serviram como *locus* por excelência onde o artista podeja através de tintas e pincéis e se incentiva na perseguição de seus objetivos e propósitos. Se a venda inicial dos trabalhos já servia como recompensa, mais tarde, a instituição das premiações irá exacerbar a competitividade, criando o verdadeiro espírito dos salões.

As exposições oficiais, em última análise, os salões de nosso século, só se tornariam conhecidas a partir do século XVIII. Em 1699, por iniciativa de Mansart, na época *"Ordonnateur général des bâtiments du Roi"*, se organiza o primeiro salão oficial francês, na Galerie d'Apollon, no Louvre. Contudo, de 1700 a 1724, só se conhecem duas exposições oficiais, o que aponta para a inexistência, ainda, de uma prática. Em 1725, no *Salon Carré* do Louvre, uma nova mostra se torna, de forma particular, tão marcante, que, a partir daí, o nome *"Salão"* estaria indelevelmente associado às exposições oficiais.

Embora até 1773 tivessem sido organizadas mais vinte e cinco exposições, entre 1727 e 1736 não se registram novos salões e, em 1737, ele ressurgiria

com um novo vigor, revelando, inclusive, o talento de *Maurice Quentin de la Tour* que se destaca no meio de sessenta e nove expositores. Neste ano, duzentas e oitenta e seis obras foram enviadas para o Salão, o que atesta a importância do evento. O número de catálogos vendidos aumenta a cada exposição, o que aponta para o interesse crescente por este tipo de evento. Até 1751 o Salão seria aberto anualmente e, a partir desta data, até 1795, se tornaria *bianual*

A partir da Revolução Francesa cria-se um novo estatuto. A valorização dos Salões é ascendente. A cada ano eles vão se afirmando como local onde se encontram *verdadeiros artistas e autênticas obras de arte*.

Num período marcante para a História da França, quando, ainda ressoam nas ruas os ecos da Revolução Francesa, despertando os valores cívicos do povo e trasladando os princípios de fidelidade, do Rei para a Pátria, percebe-se o poder da Academia, impondo a reação neoclássica e, por seu turno, *guilhotinando* os excessos do barroco e a frivolidade do rococó. Neste momento os Salões ganharão maior expressão, inclusive como instrumento de uma política artística.

A prática do *"vernissage"* viria a acontecer, mais tarde, no âmbito dos salões oficiais. Este primeiro momento em que a obra é apresentada ao público, marcando a abertura do Salão, numa cerimônia que se propunha íntima, para artistas, jornalistas, críticos e apreciadores da arte, tem seu nome expresso no conteúdo significativo da própria palavra. O *verniz comportado*, uma liberdade lingüística do autor, um *"jeu de mot"*, limpo, recém seco, quando ainda se apresenta translúcido, revelando cores não oxidadas, podendo oferecer-se ao seletto grupo de olhos especiais que, após o banquete estético, ia se confraternizar em alegres jantares. O hábito ficou, o *seleto grupo* se estendeu a um público cada vez maior e o banquete se reduziu a um *cocktail*, como ainda se faz em nossos dias.

Quando a Missão Artística Francesa veio para o Brasil, em 1816, estes hábitos vieram com os artistas da Academia Francesa, que implantaram nosso Ensino Oficial de Artes. Conta-se que a primeira Exposição Nacional de Belas Artes teve lugar na casa que *Jean-Baptiste Debret* alugara, no centro da cidade, e onde instalara o primeiro núcleo de ensino acadêmico.

Em 1829 aconteceu a **1a. Exposição Pública de Belas Artes**, que atraiu inúmeros expositores. No ano seguinte se daria a **2a. Exposição Pública de Belas Artes**. Estas exposições vieram se repetindo e ganhando força a cada ano. Contudo, a história de nossos salões começa, realmente, a ser registrada de maneira mais efetiva, a partir de 12 de dezembro de 1840, ano em que acontece a **I Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes**.³

Após dez anos de paralisação, elas retornariam com uma nova seqüência, a partir de 08 de novembro de 1894, quando acontece a **I Exposição Nacional de Belas Artes**, voltando a antiga denominação de **Exposições Gerais de**

Belas Artes, em mostras anuais, que iriam marcar o calendário artístico brasileiro até 1931, ano em que Lúcio Costa transforma a **XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes em Salão Revolucionário**.

A idéia de Lúcio Costa era a de revolucionar o ensino das artes plásticas no Brasil. Segundo ele, era necessário *romper com a já cansada monotonia das mostras anteriores, convocando a participar do Salão Oficial aqueles artistas, de certo modo comprometidos com a Semana de 22, cujo verdadeiro propósito, no fundo, fora de contrapor a nossa mais autêntica seiva nativa, as nossas raízes, à seara das novas idéias oriundas do fecundo século XIX, já então na Europa, numa terceira fase da sua eclosão. Objetivava-se com isto realizar aqui, conquanto tardia, uma lúcida e necessária renovação.*⁴

A verdade é que Lúcio Costa era um homem moderno e, como tal, aberto às reivindicações de seu tempo. Como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, em 1930, não conseguira modificar os arraigados gostos transmitidos através do ensino oficial, que, com seus cânones e rigores canalizara os primeiros esforços modernistas, surgidos no século XIX, na Europa, aos moldes apertados da Academia. Ele ficaria apenas um ano à frente da direção Escola, afastando-se a seguir. Contudo, durante a sua gestão, realiza o **Salão Revolucionário**, como ficou conhecida a **XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes**, em 1931, na Escola Nacional de Belas Artes. Foi uma nova tentativa de acordar a visão moderna, que estava mergulhada no profundo sono imposto pela Academia. Porém, não teve o efeito desejado. A reação dos acadêmicos foi grande. Primeiro, porque tinham sido suprimidas as premiações e, segundo, porque na Comissão Organizadora⁵ encontrava-se um poeta, e os acadêmicos não admitiam que um homem das letras viesse a avaliar obras plásticas.

O problema cresceu. A ação contundente dos acadêmicos, associada a do grupo de professores da Escola, de tendências tradicionalistas, tornou insustentável a permanência do diretor moderno. Lúcio Costa acabaria por se desligar da direção da Escola pedindo sua demissão em carta assinada a 18 de setembro, em plena vigência do Salão. Na verdade, Lúcio Costa viria a realizar-se, segundo suas próprias confissões, cinco anos mais tarde, como um dos arquitetos a elaborar o projeto do Ministério da Educação e Saúde que, sairia do papel, tornando-se realidade. *A sua pureza arquitetônica é a expressão materializada do impossível sonho dos anos de 30 e 31.*⁶

Todos estes esforços não seriam nulos. Como afirmava Antonio Bento, se a Semana de 22 marcou o advento da arte moderna no Brasil, *o crisma desta modernidade* aconteceria na década de trinta, justamente pela força de nomes como Lúcio Costa, Portinari, Lasar Segall e tantos outros.

Mas, voltando à História dos Salões, um novo vigor seria dado a partir do Decreto 22.897 de 06 de julho de 1933, em seu art.39, item XI, criando o **Salão Nacional de Belas Artes** em substituição às **Exposições Gerais de Belas Artes**. Em 1937, uma outra lei⁷ daria nova organização ao Ministério da Educação e

Saúde Pública. Em 1940, com a autoridade conferida por força da Portaria N.140, de 25 de julho de 1940, o diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional estabeleceu instruções para o Salão. Por elas, a competência do Salão passa a ser do Diretor do Museu Nacional de Belas Artes.

A grande mudança viria a ocorrer em 1940 quando o Salão passou a ter duas divisões. A **Divisão de Arte Moderna** — para os modernos e a **Divisão Geral** — para os acadêmicos. Iriam os modernos ter uma seção só para eles. Era o início da conquista de um espaço, o que representava, também, a aceitação oficial dos modernos, muito embora isto não significasse a aprovação estética das obras modernas, pelos conservadores.

Além das duas divisões, abre-se uma **Sala Livre**, para que lá pudessem expor os recusados, se assim o desejassem. Era uma espécie de **Salon des Refusés**, na redução cabível. Mais uma vez se credita à uma inspiração francesa, do século XIX, a solução para os cortados, descontentes com as regras e com os júris. Interessante é que isto nos chega, exatamente, no momento em que o Salão se abre para aceitar a Divisão de Arte Moderna, ou seja, no mínimo, soluções paradoxais. Isto também não representa nenhuma forma *revivalista*, como não indica qualquer inclinação pela aceitação de uma estética moderna.

Durante uma década, no interior dos salões, a antítese *acadêmicos & modernos* se desenvolvia. Sem hipótese, que pudesse nortear a condução do pensamento nas divisões do salão, e sem tese, que consagrasse um ponto de chegada para ambos.

Em 1951, pela Lei 1212 de 19 de dezembro daquele ano, criou-se a Comissão Nacional de Belas Artes e o **Salão Nacional de Arte Moderna**. Além disso, novas providências foram tomadas. O importante, entretanto, é que a Divisão sai do âmago de uma Salão que, apesar de dividido, possuía todo um perfil acadêmico, para constituir-se, de forma autônoma, num espaço a serviço da arte plurívoca, indagadora, aberta, voltada não para a aparência, mas para a essência.

Neste ano surgiria um importante evento no panorama das artes em nosso século. **A Bienal de São Paulo**. Sem dúvida o maior acontecimento artístico no Brasil e um dos mais significativos no campo das grandes mostras internacionais. Tinha como finalidade, conforme escreveu Lourival Gomes Machado, no catálogo da 1a. Bienal, *colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial.*⁸

A dicotomia Rio-São Paulo estabelecia-se, no campo das artes visuais, através dos Salões e das Bienais. Com o passar do tempo verifica-se um esvaziamento dos Salões, sobretudo a partir da década de sessenta. A diminuição nos valores dos Prêmios de Viagem, atribuídos pelos Salões e o crescente sucesso das Bienais, entre outras causas, foram os motivos encontrados para esta constatação.

Se, por um lado, houve um certo esmorecimento dos salões, por outro, a aceitação da arte moderna, sentida gradualmente, veio possibilitando, uma nova atitude do fruidor em nossos dias. O moderno, como aberto ao novo, trouxe, a partir de um determinado momento de nosso século — e neste particular concordamos com Antônio Bento que aponta a década de trinta — a concepção da obrigatoriedade de vanguarda, ou seja, de que a arte deveria romper necessariamente com o passado e se ligar ao presente e ao futuro. Uma tarefa de criação e destruição, ou melhor, de construção e desconstrução da forma. Tornar novo significava a possibilidade de prosseguir encontrando um lugar na modernidade. Aqui percebemos o sentido destes salões. Ir ao encontro da modernidade. E, porque estava sendo perseguida mais de perto por cariocas e paulistas, são eles que se fizeram representar, por intermédio de suas obras, nos **Salões Nacionais de Arte Moderna**.

Em 1974, Haroldo Barroso, prêmio de viagem ao estrangeiro, é taxativo a esse respeito. *O importante é que o Salão não acabe. Os salões das décadas de 60 e 70 eram salões cariocas e paulistas. Hoje, porém, já se pode dizer que é um salão nacional. É importante viajar para ver a produção de arte do país.*⁹

É neste contexto que os salões continuam a acontecer. Depois da Revolução de 1964, como se verificou em todas as áreas da cultura e da arte, o moderno foi visto, à maior parte das vezes, como um pano de fundo ao subversivo, e se este era tirado de cena, aquele desaparecia pois as cortinas se fechavam... Mesmo em meio à mudanças e restrições, ele veio acontecendo até 1976. Em 1977 não há Salão. Neste ano, pelo Decreto N. 79.591 de vinte e seis de abril, a Comissão Nacional de Belas Artes seria incorporada à Fundação Nacional de Arte. Surgia a FUNARTE e os salões passariam a ser de sua responsabilidade.

Em 1978 a FUNARTE realizaria o **I Salão Nacional de Artes Plásticas**, nome pelo qual passaria a ser designada a tradicional mostra de arte brasileira. Os dois salões anteriores se diluem e ressurgem no corpo de um único salão. Nele se aceita e se privilegia o novo. A estética acadêmica é vista como o ranço de um tempo mas, a modernização que assistimos, ou que julgamos, finalmente, estar acontecendo é, muito mais, uma *modernização postiça*, porque muito mais externa. Com muita razão Florestan Fernandes assegura : *Nós nos modernizamos por fora e com freqüência nem o verniz agüenta o menor arranhão.*¹⁰

Hoje, no final de uma década e de um milênio, nos perguntamos sobre o destino dos Salões.

Presenciamos a mudança de estrutura dos grupos, dispostos a subsistirem, indo ao encontro de um novo tempo. Não há mais *escolas*, marcadas pela força de um chefe, ou movimentos que permaneçam por uma latitude maior. O simultâneo é superior ao sucessivo. O artista parte para a mitologia individual, onde se torna autônomo, chefe e seguidor de sua inclinação, associado ao outro apenas por uma necessidade celular, mas absolutamente

independente dele. Sua arte também não procura a permanência, nem deseja se tornar mercadoria. Em meio às mudanças, o computador indica um futuro já presentificado, a possibilidade de uma imagem virtual.

É possível que, em breve, os salões estejam *navegando pela Internet*, numa nova modalidade, dentro de condições que não podemos avaliar cientificamente, mas, apenas apontar, numa visão profética sua possibilidade de futuro.

Não existem mais as condições que fizeram o esplendor dos Salões. Observaremos outras mudanças, sem sombra de dúvidas. Contudo, porque o homem continua lúdico e a arte permanece fiel à sua necessidade de existir para ser contemplada pelo fruidor — não importa se, passivamente, no distanciamento do olhar que provoca o gozo estético ou, ativamente, por meio do toque físico do fruidor — podemos afirmar que em outras mutações o salão encontrará seu novo espaço.

Bibliografia

BARATA, Mário - *A arte moderna no Salão Nacional : 1940-1982*. Rio de Janeiro. Funarte.1984.

LEITE, José Roberto Teixeira - *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro. Artlivre.1988.

LEMAIRE, Gérard-Georges - *Le salon de Diderot à Apollinaire*. Paris. Henri Veyrier. 1986

MOTA, Carlos Guilherme - *Ideologia da Cultura Brasileira- 1933-1974*. São Paulo. Ática. 1994.

VIEIRA, Lúcia Gouveia - *Salão 31*. Rio de Janeiro. Funarte. 1984

_____ - *O Jornal*. Rio de Janeiro. 15/12/1946.

Notas

1- LEMAIRE, Gérard-Georges - *Le Salon de Diderot à Apollinaire*. Paris. Henri Veyrier. 1986
2 O Jornal. 15/12/1946. RJ.

3 N.A. A partir desta data, e até 1884, anualmente, aconteceram as Exposições Gerais de Belas Artes. Em alguns anos, entretanto, elas não foram realizadas. Estão registrados os anos de 1853, 1854, 1856, 1857, 1861, 1862, 1869, 1873, 1874, 1877, 1878, 1880, 1881, 1882 e 1883, como aqueles em que as exposições não ocorreram.

4 VIEIRA, Lúcia Gouvêa - *Salão 37*. Rio de Janeiro. Funarte. 1984. P. 9

5 N.A. A Comissão Organizadora do Salão Revolucionário foi constituída por: Lúcio Costa, como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, além de : Manuel Bandeira, Cândido Portinari, Anita Malfatti e Celso Antônio.

6 *op.cit.*

7 Lei N. 378 de 13/01/1937

8 LEITE, José Roberto Teixeira - *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro. Artlivre. 1988. P. 76

9 BARATA, Mário - *Arte Moderna no Salão Nacional de 1940 a 1982*. RJ. Funarte. 1983. s/n

10 MOTA, Carlos Guilherme - *Ideologia da Cultura Brasileira - 1933-1974*. São Paulo. Editora Ática. 1994. P. 193.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

das melhores festas com Alfredo Guicini
Vanuzinho Lira

E se Volpi acordasse como o Sr. Jonathan I.?

Luciana Martha Silveira

Introdução

O tema desse trabalho é o estudo da presença das cores como um elemento estrutural na obra de Alfredo Volpi.

Apesar de ter nascido na Itália, Volpi viveu a maior parte de sua vida no Brasil e, segundo autores como Olívio Tavares de Araújo (Araújo, 1984) e Mário Schenberg (Schenberg, 1988), fixou em suas obras a atmosfera das cidades interioranas, as formas simples de nossas fachadas, a alegria das festas do povo e as combinações de cores que as representam.

A análise da cromaticidade em obras de arte é um assunto extremamente complexo, pois envolve a relação entre a arte e a cultura, levando a constantes indagações. A questão da arte brasileira já foi discutida anteriormente por vários autores, inclusive artistas, como forma de estudar e compreender a ambigüidade dessa cultura latina, de herança cultural européia, ao mesmo tempo profundamente influenciada pelas culturas indígenas e negras (Zilio, 1997).

Longe da polaridade maniqueísta do internacionalismo e o nacionalismo, delineia-se o objetivo deste trabalho como sendo investigações sobre a presença da cor na obra de Alfredo Volpi.

Estudando as conseqüências de distúrbios neurológicos como a acromatopsia, um daltonismo total causado por lesão do cérebro, que tem como um resultado grave a perda da visão colorida e conseqüente visão em preto-e-branco, surgiu a idéia de imaginar Alfredo Volpi e parte de sua obra nessa situação.

Pressupondo a ausência da cor na obra de Volpi, a partir da *simulação* acerca do acometimento desta doença, poderemos sentir e analisar a importância desse elemento estrutural em suas composições.

A princípio, a simples idéia de *simular* um artista como Alfredo Volpi sem a sua extraordinária percepção cromática parece inconcebível, porém, através do estímulo ao mecanismo do desejo em ter as cores novamente presentes em sua obra, teremos uma nova visão sobre o assunto.

Uma breve revisão histórica dos estudos sobre a cor vêm complementar a pesquisa, sendo que não se pode mergulhar numa investigação sem referenciar o conhecimento adquirido através da história.

Em seguida, partiremos de um caso de acromatopsia ocorrido em um pintor aos 65 anos de vida, cujo nome é Jonathan I., descrito e analisado por Oliver Sacks no "Caso do Pintor Daltônico" (Sacks,1995).

No terceiro tópico, vamos *simular* a mesma ocorrência de acromatopsia em Volpi, tentando enfocar como se tornaria sua vida sem a percepção das cores e projetar uma primeira visualização das inevitáveis conseqüências em sua obra. Essa *simulação* se dará na composição de uma carta que Volpi escreveria a Oliver Sacks, relatando seus sintomas e inquietações sobre o fenômeno ocorrido.

Finalizando, uma breve análise da cromaticidade em Volpi, focalizando a cor como um módulo visual em suas composições construtivistas.

Questões históricas da cor

Estudos sobre a cor não são recentes. A história da pesquisa sobre a cor se confunde com a própria história da conquista da condição humana.

Desde antes da Teoria das Cores de Leonardo da Vinci no século XV já se discutia quais eram as cores primárias e o fenômeno de formação das cores na retina humana. Escrita por Leon Battista Alberti entre 1435 e 1436, a obra "De pictura", apresenta a definição das quatro cores imutáveis, que iniciou a busca das cores primárias geradoras.

Leonardo da Vinci foi um dos grandes pintores influenciados diretamente pelos escritos de Alberti. Suas pesquisas nos trouxeram enormes contribuições ao esclarecimento das relações cromáticas na pintura, através dos estudos de sombra e luz, da perspectiva aérea e da definição das cores essenciais.

As demonstrações e definições matemáticas no estudo da luz foram as contribuições de Isaac Newton para os fenômenos cromáticos. Sua experiência dos prismas invertidos revolucionou a concepção da síntese das cores no campo da Óptica, enquanto que a preocupação em provar a teoria

de que qualquer cor determinada numa luz é mais escura que a luz branca, leva Goethe a estudá-la também enquanto fenômeno que escapava à física.

Outros autores também contribuíram com seus estudos à compreensão das relações cromáticas, da função dos olhos na visão cromática e da definição de um método de medida das cores. No primeiro ano do século passado, Tomas Young descobriu que a função primordial do cristalino no olho humano é regular as imagens na retina por meio de contrações e distensões. Com esta conclusão, ele consegue explicar satisfatoriamente as questões relativas às interferências luminosas e ao processo de sensibilização cromática, colaborando também para os estudos em fisiologia. Neste mesmo aspecto, Goethe já havia estudado com preocupação a fisiologia do olho humano, porém mais voltado à psicologia, aprofundando o estudo da sensação e da percepção.

A Teoria Tricromática de Tomas Young, aperfeiçoada por Hermann Ludwig von Helmholtz, é amplamente aplicada hoje pela maioria dos pesquisadores do universo cromático. A produção e a reprodução de todas as cores naturais em televisão, fotografia ou impressão fotográfica, podem ser obtidas através de princípios fundamentados na existência de três tipos de receptores visuais destinados à captação das luzes coloridas: vermelho, verde e azul.

Em 1859, o método de redução das cores do físico escocês James Clerk Maxwell reproduziu uma imagem em cores por síntese aditiva. As teses de Maxwell no campo da Óptica Fisiológica, que vieram complementar os trabalhos de Young e Helmholtz, são também amplamente utilizadas hoje.

Wilhelm Ostwald, químico alemão (1853-1932), frente à necessidade de maior precisão na determinação de uma cor, criou um sistema de representação conhecido como Sólido de Cores, mas é em 1942 que a American Standards Association recomenda o modelo de Albert H. Munsell como padrão de aferição cromática, atualmente utilizado em vários países.

A busca da compreensão dos fenômenos cromáticos sempre foi uma constante no trabalho de grandes pesquisadores. Hoje, acredita-se que a visão colorida é parte integrante de nossa experiência total e está ligada a nossas categorizações e valores, fundindo-se com nossa memória, expectativas, associações e desejos de criar um mundo com repercussão e sentido.

O caso do pintor daltônico

Oliver Sacks, neurologista e autor de casos sobre seus pacientes, é adepto das idéias de A. R. Luria que, por sua vez, resgata uma tradição do século XIX, onde os relatos clínicos tinham um conteúdo generosamente humano. Acreditando na importância da essência do ser nos estudos da doença e da identidade, os trabalhos de Luria e Sacks tentam recuperar essa tradição, perdida com o advento de uma ciência neurológica impessoal.

desmaiei na calçada. Devo dizer que o susto foi maior que os estragos, mas mesmo assim me levaram ao hospital. No ambulatório, os médicos perceberam, através de um exame de vista, que eu não mais conseguia distinguir as cores. Com esse dado me assustei de verdade. O mundo à minha volta estava ficando cada vez mais cinza e os médicos não entendiam o que estava acontecendo. No dia seguinte, tudo amanheceu nebuloso. Resolvi passear pelo bairro, tentando retomar a minha vida simples. Sabia que o tempo estava bom e o sol brilhava, mas tudo estava nublado, desbotado, cinzento e indistinto. Cheguei até a cometer uma indelicadeza com a dona Jacinta, vizinha lá de casa há muitos anos. Não a reconheci quando me cumprimentou na calçada. Decidi voltar para casa e retomar as encomendas depois de um copo de vinho e um cigarro de palha. Afinal, já estava merecendo relaxar um pouco e assim, quem sabe o nevoeiro iria embora? Entrei no meu ateliê e percebi que meus trabalhos pendurados estavam esvaziados de cor. Minhas pinturas, antes ricas em cromaticidade, agora estavam estranhas e sem sentido, como se pertencessem a outro pintor. Usei cores a minha vida inteira e as conhecia muito bem em tudo o que me cercava, interna e externamente. Agora não podia mais vê-las, nem na minha imaginação. As cores só existiam para mim pelas palavras, através do nome de cada uma delas. Eu não só tinha perdido qualquer vestígio das cores em mim como todo o mundo que me rodeava tinha uma aparência suja e repugnante. Nem o branco reluzia e nem o preto era profundo como antes. Tudo era cinzento e até as pessoas pareciam ser feitas de cimento. A cor-de-carne agora era cor-de-rato, mesmo quando fechava os olhos. Não conseguia mais me alimentar, pois todos os alimentos me pareciam cinzentos e isso não me atraía a comê-los. Tinha que fechar os meus olhos para conseguir comer alguma coisa, o que, cá entre nós, não adiantava muito. A princípio tentei comer somente os alimentos pretos e brancos de verdade, assim como o arroz ou a azeitona preta que ainda me despertavam algum interesse, mas logo me enjoei de tanta azeitona com arroz. Daí em diante o meu cotidiano, antes tranqüilo, virou uma confusão. Não conseguia distinguir o verde e o vermelho dos sinais de trânsito e meu modo de vestir ficou atrapalhado. Com isso tudo acontecendo, fui me deprimindo. Sinto falta das cores da primavera quando faço os meus passeios matinais e da cor do mar quando vou à Itanhaém e me lembro das marinhas que há muito não pinto, pois não consigo distinguir as ondas das nuvens do céu. Tudo é cinza pálido. Não separo objetos verdes dos vermelhos e nem os amarelos dos azuis, que são quase brancos. Consigo distinguir o contraste forte, mas não percebo as gradações mais sutis. Desde a minha juventude, quando comecei como pintor-decorador de frisos, imitando relevo em paredes, tenho uma vida bastante produtiva como artista. Não completei o primário e nem fiz o curso de Belas Artes, mas logo comprei de um amigo a minha primeira aquarela e a paixão pela mistura das cores aflorou. Minha origem é humilde e o meu aprendizado operário. Até 1924 ou 1928 eu me contentava com sucessos quase domésticos até, em 1934, me juntar a amigos descendentes de imigrantes no edifício Santa Helena, para sessões de modelo vivo, de onde comecei a realmente assumir a carreira de artista. Nesta época, conheci meu grande amor, a mulata Judite. Já morávamos juntos quando Judite sofreu uma cirurgia e tive que

levá-la a se instalar no litoral do estado de São Paulo, em Itanhaém, onde ia toda semana e pintava as marinhas. A partir daí, acabei dando início a uma irreversível evolução em minha obra e o problema central passou a girar em torno da forma, da linha e justamente da cor. Deixei de pintar ao ar livre e passei a confiar em minha própria imaginação, dentro do ateliê, que hoje está cinza. Comecei a tirar os elementos que sobravam nas minhas marinhas e paisagens, transformando os personagens e a vegetação em apenas uma indicação. A cor, neste processo, foi fundamental. Pintava fachadas ao invés de paisagens, que acabaram evoluindo para composições com retângulos, quadrados, triângulos e faixas. Agora, depois do acidente, não suporto mais ir a museus ou galerias. Meus quadros favoritos não só estão privados da cor, mas parecem intoleravelmente incorretos, feitos em tons de cinza desbotados ou desnaturados. Tenho a mesma impressão quando aprecio Giotto, cujos afrescos visitei na Itália. Enfim, antes do acidente, tinha uma existência comum como qualquer outro aposentado do Cambuci, tirando o fato de que trabalhava o dia inteiro em meu ateliê, nos fundos do sobradinho de poucos cômodos. Agora só tenho vontade de permanecer em minha sala de trabalho, sentindo o cheiro do meu cigarro de palha e do perfume do óleo de cravo.

atenciosamente, Alfredo Volpi"

Suponha que Volpi tenha mesmo sofrido este acidente e tenha sido acometido de uma acromatopsia. O que teria acontecido à sua obra com a inevitável perda de sua percepção cromática? Como ficariam suas telas ricamente coloridas?

E se depois de uma dura reconstrução de todo o seu mundo estético e sensível ele tentasse redescobrir uma nova identidade visual e uma nova maneira de perceber o mundo? Como ele o representaria? Voltar-se-ia talvez ao desenho, como uma forma natural do preto-e-branco, explorando os outros dois eixos de sua pintura, a forma e a linha, nas mesmas composições construtivistas?

Parar de pintar? Onde você está com a cabeça?

Relatando um pouco de sua trajetória, Volpi representa um artista que, podemos dizer, sobreviveu à teoria da arte. Não teve acesso às elites que articulavam o modernismo no Brasil e por isso mantinha-se alheio às tendências de vanguarda e aos "ismos" europeus. A falta de literatura e simplicidade conclui uma linguagem espontânea e delicada na expressão e concepção do mundo.

A cor é sensivelmente manipulada em toda a sua obra. Presente em suas telas da década de 20, a cor aparece intensa e profunda, transbordando em manchas que precisam de certa distância para recriar na retina do espectador os contornos dos objetos visíveis. As telas da década de 30 delineiam um cromatismo mais vívido, apesar de leve e transparente, em detrimento da textura. Em certos trabalhos inexistente a cor intermediária, sinalizando a busca

dos tons puros. Ao longo da década de 40, Volpi vai tirando todos os elementos de composição que “sobram” nas marinhas e paisagens. Os personagens e a vegetação se restringem a uma indicação. Apenas a estrutura geométrica do casario lhe interessa. Pinta fachadas ao invés de paisagens e no final da década, estas fachadas são transformadas em composições com retângulos, quadrados, triângulos e faixas coloridas.

A fase construtivista da década de 50 traz a tentativa de captar os problemas pictóricos como a luz, onde Volpi trabalha com elementos tirados da realidade, assim como os casarios, as fachadas, as bandeirinhas, os mastros e as velas como simples dados formais, a partir dos quais concebia uma composição pictórica repleta de associações cromáticas.

A partir dos anos 50, Volpi substituiu gradativamente a corporeidade da tinta à óleo pela transparência da têmpera, trocando a tridimensionalidade do volume pela bidimensionalidade da textura pictórica.

Na presença da cor, suas obras caracterizam-se pela compreensão da natureza sensorial do instante, traduzindo-o na criação de uma arte rica de elementos humanos e capaz de exprimi-los sob forma puramente pictórica, vazada em moldes simplificados e cores ao mesmo tempo delicadas e presentes.

A pintura de Volpi é feita com tintas vaporosas, cores puras mas suaves, e um gesto caprichoso do pincel, nitidamente perceptível, como uma distraída marca sobre a tela. Sua sensibilidade para sutilezas o empurrava a usar poucas cores em seus quadros, desafiando até a perspectiva aérea.

Na expressão simples e pessoal, suas telas são ricas em poesia e humanidade. Com isso, adquirira intensidade e emoção delicada na pureza e limpidez das cores. Seu colorido procura as largas superfícies de tom puro, buscando a economia de meios sem alterar seu calor humano.

É difícil imaginar, mesmo que seja uma parte da obra de Alfredo Volpi, isenta de cor. Para ele, sua pintura era evidentemente sinônimo de cor e se impôs de longe, como o mais ousado, delicado e virtuoso pintor colorista do Brasil. Prescindindo da palavra, sabia, como poucos, falar com as cores.

Imaginar suas telas em preto-e-branco é perturbar sua identidade estética e desprovê-las de um dos elementos estruturais, como num texto onde faltam algumas palavras.

Para Mario Schenberg (Schenberg, 1988), Volpi é o mais brasileiro dos pintores e uma parte do Brasil está contida em suas formas e cores. A importância que concedeu à cor desde o início de sua carreira é significativa. Suas pinturas são jogos cromáticos de uma luminosidade e leveza que não se pode avaliar.

Por todas estas razões, aparentes ou não, nós brasileiros seríamos os mais prejudicados na falta de suas sensíveis combinações de cores, que traduzem

um pedaço da nossa cultura. Esvaziadas de cor, as obras de Volpi perderiam um elemento primordial de composição e expressão, descaracterizando a felicidade em captar a impressão visual da paisagem.

Bibliografia

- ARAÚJO, Olívio T. (1984). *A. Volpi*. São Paulo, Círculo do Livro.
- LURIA, A. R. (1994). Diferenças Culturais de Pensamento. In: *Linguagem, Desenvolvimento e Aprendizagem*. São Paulo, Icone.
- NAVES, R. (1996). *A Forma Difícil. Ensaio sobre a arte brasileira*. São Paulo, Ática.
- SACKS, O. (1988). *O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu*, Rio de Janeiro, Imago.
- _____ (1995). *Um Antropólogo em Marte*, São Paulo, Cia das Letras.
- SCHENBERG, M. (1988). *Pensando a Arte*, São Paulo, Nova Stella.
- SILVEIRA, N. (1981). *Imagens do Inconsciente*, Rio de Janeiro, Alhambra.
- SILVEIRA, Luciana M. (1994). *A Reprodução Cromática em Síntese de Imagens; Um Estudo Comparativo à Pintura*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Campinas, 1994.
- ZILIO, C. (1997). *A Querela do Brasil. A Questão da Identidade da Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, Relume Dumará.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

leitura 26 dez 97

TEMPOS (d)e HYBRIS

notas sobre arte e supermodernidade

Elyeser Szturm

"A desmedida é preciso extinguir, mais que o incêndio"

Heráclito, aforisma 43.

"Hoje mais do que nunca, o pior inimigo da humanidade é o otimismo, qualquer que seja sua forma. Ele, de fato, equivale pura e simplesmente à recusa de pensar, por medo das conclusões a que se pode chegar".

Norberto Bobbio, in *Jornal do Brasil*, Sábado, 7 de junho de 1997. p. 3.

"Probabilidade científica? Impossibilidade artística? desta contradição nascerá a Estétyka de uma Kyenciartystyka."

Glauber Rocha

Já se tornou um lugar comum a constatação de que as Artes Plásticas (juntamente com a Arquitetura), também chamadas como artes do espaço, têm assistido, com o advento das tecnologias eletrônico-digitais, a uma alteração de seus códigos talvez tão profunda quanto à invenção da perspectiva ou da fotografia.

Não se tratará aqui de procurar prever o futuro artístico das neotecnologias, mas sim de refletir sobre algumas das dificuldades teóricas com as quais se defronta a produção artística que se utiliza deste recurso.

→ Parece quase consensual a constatação de que categorias clássicas tais como Tempo e Espaço já não dão conta de explicar a contento os processos de elaboração e as relações entre conhecimento, informação e arte. De Lyotard, *"não nos resta*

nem mesmo o espaço e o tempo” a Marc Augé “(...) sentem grandes dificuldades não só em fazer do tempo inteligibilidade, como, mais ainda, em inserir aí um princípio de identidade.”² passando por Quéau para quem a imagem virtual “transforma-se num ‘lugar’ explorável, mas este lugar não é um puro ‘espaço’, uma condição a priori da experiência do mundo, como em Kant.”³ e Paul Virilio “O paradoxo lógico, finalmente, está no fato de essa imagem em tempo real dominar a coisa representada, nesse tempo que torna-se mais importante hoje do que o espaço real.”⁴ onde o tempo parece imbricar-se prevalecendo sobre o espaço. Desse modo, passamos hoje do que Bergson a quase cem anos chamava de a “Espacialização do tempo” à **temporalização do espaço**.

Marc Augé em sua obra, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, discute estes fenômenos que podemos observar cotidianamente em shopping-centers, hipermercados, aeroportos, grandes estações de transporte, alfândegas, pedágios, enfim lugares públicos de passagem onde se constitui uma identidade problemática. Os *Não-Lugares* se constituem num quadro de *excesso de tempo* através da aceleração da história, *excesso de espaço*, paradoxalmente devido ao encurtamento das distâncias e, por fim, *excesso de ego* que, também paradoxalmente, numa sociedade vez mais segregadora e padronizada globalmente, insiste em marcar presença através da singularização das experiências ou nos termos de Augé, “da individualização das referências”; uma busca cada vez mais intensa por valorizar sua identidade, seu pertencimento, sua religião, seus costumes.

É importante lembrar que o termo *Não-Lugar* em francês, língua na qual foi escrito este livro, possui origem jurídica significando uma decisão pela qual uma instância, fundando-se numa justificativa legal ou em insuficiência de provas, diz não haver lugar para a inculpação de um acusado. “De certo modo, o usuário do não-lugar é sempre obrigado a provar sua inocência.”⁵ É que na supermodernidade o indivíduo deve sempre comprovar ser ele mesmo, apenas assim se faz inocente perante os órgãos de controle.

Um espaço não identitário, não relacional, nem histórico, portanto carente de sentido simbólico, eis o não-lugar. Augé nos chama a atenção para a carência simbólica desses não-lugares, somos então autorizados buscar a origem do termo Símbolo: um signo de reconhecimento formado por umas metades de um objeto quebrado que se reaproximam, possibilitando um reconhecimento. “Se diz de todo signo concreto evocando (por uma relação natural) alguma coisa de ausente ou impossível de perceber.”⁶ Nesse sentido o não-lugar constitui a figura da ausência ou carência simbólica na qual está imersa a nossa sociedade em geral, e a dificuldade de se dar um sentido simbólico às imagens neotecnológicas, em particular.

Com efeito, poder-se-ia dizer que assistimos a uma paródia da Revolução Copernicana de Kant, só que aqui se trata não mais da ordem dos conceitos, mas da produção de imagens. Para Kant tratava-se de admitir que o objeto se regula pela faculdade de conhecer. Para nós tratar-se-ia de admitir que o espaço, na produção de imagens, é no mínimo um dado relativo, não mais

um fundamento prévio do real, mas agora apenas um referente modelizado na produção de imagens digitais, um espaço virtual. Antes o espaço era a condição sem a qual, o suporte indispensável, para a aparição da imagem. Agora as novas tecnologias informáticas simulam o espaço. Modelizar o espaço, fazendo da imagem cujo referente tinha sido até ontem o sensível, não equivaleria a implodi-lo, fazendo-se necessária uma reformulação desse conceito que dê conta das novas circunstâncias? Por enquanto o espaço será uma espécie de não-lugar filosófico.

Nas artes plásticas tudo gira em torno de presenças, distanciamentos, aparições, sobrevôo de um mundo povoado por coisas que se desdobram, dispõem-se no espaço, uma arte de lugares; seu referente é o mundo natural mediado pelos sentidos, pelo corpo.

Podemos entender a arte informática, em sua virtualidade, como uma arte visual do não-lugar, por mais paradoxal que isto possa parecer. Ao prescindir do corpo, do lugar, esta arte não pode no entanto, prescindir do simbólico, do imaginário sob pena de cair no banal, no primário, no pasteurizado vulgar, pouco ou nada artístico. De fato a Info-estética não pode contornar o desafio de resolver esse desequilíbrio preocupante entre o sensível e o inteligível. É preciso pensar acerca das conseqüências desta redefinição do espaço sensível mencionada acima, ou, nos termos de Paul Virilio, deve-se refletir sobre a profundidade do tempo (meta e tema das técnicas ótico eletrônicas) que suplanta a profundidade de campo da topologia perspectiva. É de se notar que o advento do tempo como dimensão constitutiva das artes visuais se dá paradoxalmente no momento mesmo em que se coloca a possibilidade de sua aniquilação: na busca de velocidades cada vez mais próximas à da luz o conceito mesmo de arte visual é posto em questão.

A própria idéia da luz como elemento fundamental da obra de arte eletrônica, a luz não mais vista como a modeladora do mundo através do claro-escuro renascentista, mas como a partícula básica, meio e mensagem imbricados, onde o movimento da pulsação do pixel é o fundamento fugaz do conhecimento, nos interpela naquilo que ela possui de mais intrigante e provocador em todas suas conseqüências.

Por outro lado dá o que pensar o fato de que mesmo apesar da obsolescência "programada" cada vez mais rápida dos hard e softwares, requiere-se ainda, para uma compreensão clara e nítida das questões aqui levantadas, um intervalo considerável, uma espécie de prazo histórico de sedimentação para que se possa discernir em que direção se inclinam as tendências de nossa época. A menos que se modelizem também os ritmos históricos...

Ritmos Históricos

Parece evidente a insuficiência, quando não a incorreção, do termo *contemporaneidade* para explicar o caráter da arte atual. Afinal tudo o que

compartilhamos agora nos é contemporâneo, a arte do Xingu, o artesanato popular, a arte primitiva, ingênua das feiras hippies, Bill Viola, o Ciberespaço. Também o termo *pós-moderno*, na controvérsia das nomenclaturas, na referência a um passado da qual não conseguiu, ou não quer, se desembaraçar, tem se mostrado incapaz de dar conta da complexidade da produção artística de nossos dias. O antropólogo francês Marc Augé em seu livro *Não-lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade*, estabelece pistas para a compreensão da atualidade, já Antonio Cicero⁷ discute a modernidade sob um ponto de vista filosófico, criticando o emprego tanto do termo contemporaneidade quanto o de pós-modernidade, propondo que, "se quisermos, (...) opor nossa época àquela em que a vanguarda ainda se encaminhava para este ponto em que nos encontramos, podemos chamar a nossa época não de pós mas de supermoderna."⁸ Assim, uma reflexão acerca da oportunidade do termo *supermoderno* pode representar uma efetiva contribuição para o entendimento do que se passa no meio das artes, tanto no que se refere à nossa situação como artistas/ pesquisadores diante da História da Arte quanto, mais amplamente, à Teoria e Crítica e, principalmente, à nossa condição de experimentadores em busca de poéticas visuais.

Como já vimos uma das poucas pistas que podemos ter é que, de agora em diante, tudo indica que o tempo tornou-se uma categoria que se sobrepõe à categoria fundamental, básica das artes visuais, o espaço⁹. Já que o objeto eletrônico é um objeto em devir, imerso no tempo, devemos enfrentar o desafio de pensar as consequências para as artes visuais dessa nova situação a que os artistas, que se propõem a ser agentes e não meros espectadores passivos, não podem se desviar.

Marc Augé¹⁰ e Antonio Cicero¹¹, nos apresentam a possibilidade de pensar nossa época a partir de um conceito alternativo à Pós-Modernidade e à Contemporaneidade, estes autores, cada qual a sua maneira, nos oferecem subsídios extremamente férteis e originais para que possamos pensar a atualidade. Para o primeiro a supermodernidade é, de um ponto de vista antropológico, o conjunto dos fenômenos de encurtamento das distâncias, aproximação, tendendo a um apagamento das fronteiras físicas, exarcebado dos limites simbólicos e imaginários, aceleração da história e perda de referências individuais. Cicero, para quem Hélio Oiticica é um exemplo de artista supermoderno, considera a supermodernidade a culminância da realização do projeto das vanguardas. Ela caracteriza-se por uma convergência dos domínios das artes, uma mestiçagem das categorias, um apagamento das fronteiras dos saberes artísticos. No Parangolé se encarnaria a antecipação do "fim da diáspora das artes", o encontro da dança, pintura, escultura, música e poesia... supermodernidade híbrida?

Temos assim, dois eixos:

1- Tempo: temporalização e supermodernidade e

2 -Hibridismo - cruzamento de esferas diferentes ignorando as leis da natureza -

"Escuta a Justiça, não deixes aumentar a desmedida"
Hesíodo, Os Trabalhos e os Dias, v. 2130

Limites se apagam em nossa época, afinal, onde começa a escultura, onde a pintura, onde o objeto, onde a instalação? Esculturas que problematizam questões eminentemente pictóricas, instalações que exigem a participação do espectador, desenhos de luz e sombra projetados no espaço, vídeoinstalações, este termo explicita já uma integração... Perpassa-nos a tentação de explicá-las através do hibridismo. Particularmente, no que diz respeito às neotecnologias, o hibridismo é um tema recorrente. Parece que Couchot¹² tenha sido dos primeiros a empregar esta noção para nos esclarecer acerca da especificidade do fenômeno neotecnológico. Hibridação entre o óptico e o numérico; entre a coisa mesma, fenomenológica, e a coisa simulada, modelizada, virtual; entre os modos de geração da imagem seus modos de percepção e veiculação; entre o símbolo e o instrumento, entre o simbólico e o técnico, entre linguagem e técnica. Imagens híbridas, pois empregam em sua elaboração e veiculação múltiplos recursos de ordem teórica, interdisciplinaridade como metodologia e, de ordem prática, integração de vídeo, edição não-linear (através de equipamentos digitais), fotografia, computação e os materiais e procedimentos usuais das artes visuais, apropriações, intervenções, montagens, instalações, objets trouvés, etc.

Jean Pierre Vernant, em sua importante obra *Mito e Pensamento entre os Gregos*¹³, nos ensina acerca da noção de Hybris, "desmedida" numa tradução aproximada para o português, tão cara para a compreensão do pensamento grego. Opondo-se à noção de Justiça, Hybris é o reino da desordem, da violência e da morte; origem etimológica de hibridismo, cruzamento de espécies diferentes ignorando as leis da natureza. Hybris remete também à noção de sincretismo: amálgama de doutrinas de concepções diferentes, reunião de idéias ou de teses disparatadas.

Curiosamente o termo hibridismo vem sendo empregado com muita constância nas tentativas de compreensão do fenômeno digital. Deve-se examinar a pertinência do uso desta noção para, posteriormente, tentar levantar algumas dificuldades que a produção e a reflexão a respeito da arte eletrônica vêm enfrentando aproximando-se perigosamente de uma instrumentalização ideológica o que sinalizaria uma manifestação negativa de Hybris, de desmedida.

Corpo:

"Os mundos virtuais são não lugares. Mas nossos corpos não podem ser não corpos. Esta confrontação entre não-lugares e corpos verdadeiros é nó do problema do virtual."

Philippe Quéau

Nada mais imaginário que o tempo real quando nos remete aos limites (perceptivos) do corpo. Fadiga, sedentarismo, tendinites, defasagem imperceptível entre apreensão de um fenômeno e sua manifestação

Nada mais real que a experiência do virtual, ela nos remete com mais intensidade ao corpo, condição *sine qua non* da percepção, sem o corpo esta não se realiza, pelo menos nas próximas décadas. Corporeidade pelo bem, no caso de uma efetiva e fértil comunicação, pelo mal na desmedida obsessão pela informática com suas Síndromes de Esforço Repetitivo, pessoas que morrem solitariamente, seus corpos descobertos tardiamente, peles pálidas que ignoram, esquecem o mundo exterior, fogem do sol em nome do culto ao sol frio e azulado do monitor. Afinal porque prescindir do corpo? Daria o que pensar uma investigação das razões que levam a uma tal rejeição de certos aspectos da corporalidade.

Alibis

O pioneirismo, a novidade não bastam para justificar uma produção baseada nas novas tecnologias, o decisivo é ainda a força expressiva, a qualidade artística do produto resultante.

O conhecimento, o domínio operacional são pré-requisitos indispensáveis mas insuficientes para a elaboração de uma obra de arte multimídia, eletrônica, neotecnológica, como queiram.

Deve-se superar o caráter demonstrativo da maioria dos trabalhos em direção de experiências inquietantes, existenciais, de investigação de conteúdos simbólicos e poéticos, justamente o que constitui a especificidade da Arte.

A defesa excludente e intransigente do papel de saberes técnicos de elaboração de softwares quando se trata de fazer arte, lembra o caso de um doente que julga necessário estudar bio-química e farmacologia antes de tomar um remédio. Vivemos uma tendência irresistível à especialização que nos força ao trabalho em equipe. O artista multimídia é aquele que rege um coletivo, que dirige como um Tarkovsky, um Bergmann ou um Glauber Rocha. Não custa lembrar que a Arte Neotecnológica é, como o cinema, uma arte industrial, com sua respectiva divisão de tarefas.

Tempos Híbridos?

Ilya Prigogine em *Les lois du chaos* desperta nossa atenção para o fato de que, por meio da introdução do conceito de incerteza e imprevisibilidade nas ciências o "fosso entre fenômenos ditos simples e fenômenos complexos se reduz" assim, as ciências humanas que se ocupam da incerteza, do risco e da escolha e as ciências deterministas que se ocupam da previsibilidade e do controle de uma experiência, conhecem hoje, um momento privilegiado de sua história.

Um momento de aproximação e mútua inspiração. Através da irreversibilidade da “flecha do tempo”, Ciências e Humanidades, ciência e arte convergem. Híbridação ou não entre ciência e arte, o certo é que os conceitos de tempo na História e na Física vêm assumindo um novo e decisivo papel, tanto nas ciências quanto na compreensão do fenômeno das artes atuais.

No que nos concerne, a efemeridade de tantas obras, do Land art às instalações / intervenções recentes. As experiências com a memória e o prazo de percepção/ contemplação em fotos e vídeoinstalações. A tecnologia e a ciência como fatores indispensáveis para a elaboração de trabalhos os mais instigantes e provocadores. A atenção redobrada que artistas vêm dando ao cotidiano e à corporalidade. Tudo isso parece confirmar uma tendência de justapor ciência e arte segundo noções de tempos existenciais, históricos e físicos específicos e compartilhados.

Notas

1 Lyotard, Jean-François “Algo assim como: Comunicação... sem Comunicação” in *Imagem-Máquina, A Era das Tecnologias do Virtual*, Org. André Parente, Ed. 34, Rio de Janeiro, 1993. p. 264.

2 Augé, Marc *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Ed. Papyrus, Campinas, 1994. p. 28.

3 Quéau, Philippe O Tempo do Virtual in *Imagem-Máquina, A Era das Tecnologias do Virtual*, Org. André Parente, Ed. 34, Rio de Janeiro, 1993. p. 94.

4 Paul Virilio “A Imagem Virtual Mental e Instrumental” Opus Cit. p. 131.

5 Opus cit. p. 94.

6 Lalande, André *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Ed. PUF, Paris, 1972. pp. 1080-1.

7 Cicero, Antonio *O mundo desde o fim* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.

8 Idem, p. 180. Grifo nosso.

9 A esse respeito ver Parente, André org. *Imagem-Máquina, a Era das Tecnologias do Virtual*, Ed. 34, RJ, 1993. Pp. 94; 131; 264. Prigogine, Ilya *O fim das Certezas. Tempo, caos e as leis da natureza*. Ed. Unesp, 1996.

10 Augé, Marc *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade* Ed. Papyrus, SP, 1994.

11 Cicero, Antonio *O Mundo desde o Fim* Ed. Francisco Alves, RJ, 1995.

12 Couchot, Edmond *Images. De l'optique au numérique. Les arts visuels et l'évolution des technologies* Ed. Hermès, Paris, 1988. Especialmente no último capítulo, Une culture de l'hybridation. Pp. 233 - 237.

13 Vernant, Jean Pierre *Mito e Pensamento entre os Gregos* Ed. Difusão Européia do Livro/ EDUSP, SP, 1973.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

Reflexões sobre a produção plástica latinoamericana: Imagens contemporâneas e o espaço estético/visual das cidades

Telma Luzia Pegorelli Olivieri (*)

Refletir sobre a produção plástica contemporânea leva-nos a pensar em dois grandes campos de produção plástica/visual. O primeiro deles o campo do sagrado, do sublime, do culto isto é a produção da obra-de-arte aurática na definição de Walter Benjamin. A arte como atividade constitutiva do espírito humano, que contempla uma relação estética cujo objetivo atende a finalidade sem fim. O outro campo que me refiro é o campo das imagens contemporâneas que compõem o espaço estético visual das cidades. É sobre esse último que organizo esta apresentação.

O domínio da imagem em suas várias facetas extrapolam o campo das artes, antes puramente estético e transita hoje pelo limiar de todas as formas de comunicação. A teia urbana que interage de forma biunívoca onde imagens e sons misturam-se, é verdadeira extensão do cotidiano humano.

A cidade projeta-se através de suas imagens e sons tanto para o transeunte quanto para o contemplador. Essa realidade produz um conhecimento desordenado, de fachada. A língua sonora da cidade, que ensurdece e cala, é um signo que merece ser desvendado, escutado, trabalhado. Os riscos e rabiscos dos muros, os *outdoors* e os telões se transformam imageticamente e embalam artistas anônimos e profissionais.

São imagens que proporcionam ao habitante da cidade a construção da forma e do gosto por determinadas manifestações artísticas, delineiam a maneira do olhar e sensibilizam para fatos artísticos culturais. Assim, a busca de conhecimento e teorização nesse campo torna-se premente.

Desvendar as imagens que povoam o cotidiano da cidade e suas relações com o imaginário ajuda-nos a compreender a estética contemporânea.

Esta comunicação faz parte da linha de pesquisa *estética/cultura e arte/cidade* em desenvolvimento. Tomamos como eixos centrais e articuladores, a questão urbana conceituada a partir da sociedade industrial, historiograficamente demarcada no século XIX na Europa, e os vários olhares que as grandes cidades proporcionam a seus habitantes, seus ritmos e seus personagens. Relacionamos também algumas imagens de trabalhos de artistas contemporâneos que se aproximam das imagens encontradas nos espaços urbanos.

Imagens contemporâneas e o espaço estético/visual das cidades

A estética da cidade apresenta-se como um dos fatores que contribuem de maneira fundamental para a educação do olhar. Assim como nosso olhar hoje foi culturalmente educado pela imagem da objetiva e da câmera, o olhar da criança do século 21 será também com a imagem virtual. Como acompanhar essas mudanças, que embora historicamente se apresentam de forma lenta, nesse limiar de século estamos vivenciando-as? São as aulas de educação artística educadoras do olhar estético contemporâneo? Os vídeos, os clips, o gibi, o Mac'Donalds, as bancas de revistas, os muros, a moda, as gangs, etc. tudo isso junto são imagens que proporcionam ao habitante da cidade construir o olhar estético contemporâneo.

A busca de conhecimento e teorização nesse campo como forma de sustentação de nosso trabalho ainda está insipiente. Temos nos debruçados horas a fio sobre o conhecimento já acumulado, já culturalmente assimilado e não temos nos dedicados o suficiente para a compreensão dos fenômenos que estão ocorrendo a nossa volta hoje.

Incontestavelmente, a cidade é feita de coisas, mas essas coisas nós as vemos, oferecem-se como imagens à nossa percepção, e uma coisa é viver na dimensão livre e mutável das imagens, outra é viver na dimensão estreita, imutável, opressiva, cheia de arestas, das coisas. É essa passagem que a cidade moderna deve realizar, a passagem da concretização, da dureza das coisas, à mobilidade e mutabilidade das imagens. Já na liberdade de interpretar como imagem não apenas a coisa, mas a imagem dada como coisa, realiza-se na condição humana uma abertura que poderá traduzir-se, em outros planos, também na capacidade de decisões resolutivas, éticas e políticas¹.

O hibridismo cultural verificado na contemporaneidade ajuda-nos a compreender o trânsito cultural da sociedade pós-moderna. A formação do gosto e a volta de ornamentos decorativos, notadamente emblemáticos, instiga-nos à reflexão. O debate atual situa-se num paradoxo que é alimentado pelo pós-modernismo, acentua a volta aos ritos e persegue formas subjetivas inéditas, valorizando as práticas culturais populares "a fim de aí encontrar seus modelos de pluralidade e resistência culturais"²

A estética tradicional, clássica, formulada por Hegel durante muitos anos serviu de base de sustentação para o entendimento e a explicação da arte e a produção artística. Até mesmo os críticos da arte contemporânea dela se utilizaram. Nesse sentido, Benjamin é um dos teóricos da crítica ao racionalismo/naturalismo tão presentes no iluminismo, como também o crítico que inicia a formulação sobre o papel dos meios de reproduzibilidade técnica na produção artística.

Ao final do século XX vamos encontrar em cada muro, em cada esquina, em cada casa, elementos presentes da cultura urbana que lentamente vêm tomando espaço nos estudos dos historiadores, dos sociólogos, dos antropólogos, educadores e estetas. A variedade desses elementos que, muitas vezes nos fazem considerá-los estranhos, tem sua origem no contexto urbano do século XIX. Pois nesse século se configura a cidade urbano-industrial, mola mestra da sociedade no século XX. Das grandes exposições universais, das feiras industriais, das passagens e galerias aos cafés, uma infinidade de imagens construídas e/ou reproduzidas preenchem nosso cotidiano.

A sociedade industrial do início do século XIX marca o princípio da modernidade. Na era da máquina, suas cidades se constituem como o espaço que abriga duas classes distintas: a burguesia e o proletariado. A afluência de multidões à cidade proporcionada pela indústria edifica seu novo cenário. A velocidade, a vida noturna, a destruição do tempo natural pelo tempo do relógio, a massa de trabalhadores representam para a burguesia, uma ameaça a seus valores. Uma cultura urbana³ é criada e (...) *a produção cultural sobre a cidade constitui uma cultura urbana, na qual a construção intelectual da vida nas cidades se faz por contraste e oposição a uma suposta vida rural idílica*⁴.

Nessa sociedade, a cidade é o lugar onde se forma uma nova sensibilidade. O processo de urbanização das cidades coloca aos seus habitantes, um modo de vida com ritmo próprio, onde a *"perda da experiência se dá em benefício da vivência"*⁵. O olhar se distancia do objeto. Londres e Paris do século XIX capitais do mundo moderno deixaram para nós os emblemas de um mundo que apontavam para o futuro e o avanço pelo progresso e trabalho. As imagens do mundo moderno eram a representação desse mito.

Os movimentos estéticos da primeira metade do século XX caminharam *par i passu* com esses emblemas. As ruas e as praças eram espaços de encontros, manifestações e performances. As transformações ocorridas no campo artístico a partir da segunda metade do século, principalmente nos Estados Unidos, e depois estendida para a Europa e demais continentes, revelam uma tendência à diversidade e ao pluralismo.

Deliberadamente, essas transformações atuam no sentido contrário do discurso funcionalista e racionalista do modernismo. Além disso, a mercantilização da cultura institucionaliza a Indústria Cultural. Cria-se uma estética cotidiana representada pela moda e difundida pela cultura de massas.

Proporciona-se a um maior número de pessoas, o contato com bens culturais consumíveis e descartáveis, alimentando os desejos e também uniformizando gostos e hábitos.

A reflexão teórica sobre a produção artística e cultural na modernidade, onde a indústria cultural assume a liderança da produção e veiculação das imagens, tem em Adorno e McLuhan seus expoentes críticos. O primeiro com forte dose de crítica ideológica aos meios de comunicação de massa tem, conseqüentemente, uma postura pessimista frente aos desígnios da sociedade. O segundo, embora também sintonizado à crítica ideológica, antevê e defende o domínio dessa linguagem e técnica para a superação e a liberdade.

Tanto na modernidade como na contemporaneidade há na relação obra - espectador ou cultura e sociedade uma via de mão dupla que não prescinde de comunicação. Sem ela a materialidade da obra não se completa. No entanto, na contemporaneidade a tríade da teoria da comunicação clássica (obra - recepção - receptor) não é suficiente para explicar as relações estéticas que aqui ocorrem.

No mundo ocidental as relações sociais estão se reconstruindo a partir de jogos políticos e econômicos que engloba os direitos adquiridos culturalmente. A extensão da cidadania burguesa de certa forma rompeu com os padrões históricos de luta por uma sociedade igualitária. A fragmentação globalizada pós-industrial faz com que os indivíduos percam sua individualidade e ao mesmo tempo a recompõe no aconchego do lar. Nesse contexto os Meios de Comunicação de Massa têm atribuições que extrapolam o simples lazer e divertimento, uma vez que delineiam, alimentam e divulgam, através de um processo horizontal, todas as relações vivenciadas pelo homem moderno.

Na sociedade capitalista as relações de mercado têm interferido não só na área econômica e política como também no domínio restrito do campo cultural. As regras para circulação e consumo desses bens são regidas por essas mudanças bem como pela economia de mercado vigente.

As grandes manifestações culturais desse final de século ou as grandes obras de arte não contemplam mais apenas uma simples relação de mercado. Os valores dos símbolos e signos que estão presentes na cultura dos anos 90 e no final do século interagem de maneiras diferentes na relação sujeito-objeto e mercado. Em 1962, Habermas, já anunciava que os grandes desafios do homem moderno era sua localização como cidadão na cidade. Em vista disso para ele o problema se colocava da seguinte maneira:

No momento, a problemática social da metrópole urbana moderna não consiste tanto no fato de ela ter novamente perdido marcos essenciais da vida urbana. A correlação entre esfera pública e esfera privada está perturbada. Ela não está perturbada porque o metropolitano é per se homem

*de massa e, por isso, não tem mais senso para o cultivo de esfera privada, mas porque não lhe é mais possível ter uma visão global da vida cada vez mais complicada de toda cidade de um modo tal que ela lhe seja pública*⁶.

O fluxo cultural, que grande parte da população não tem acesso, tem seus corredores nos locais nobres da cidade. Por outro lado, há um corredor "cultural", por onde todos têm de passar, que são as ruas, as praças que dão acesso a uma imagem visual carregada de símbolos, muitas vezes de desnecessária decodificação. Outras, estampam aos nossos olhos e sentidos quase agredindo-nos. O projeto pós-moderno instituiu modelos transnacionais, experiências cosmopolitas que circulam pelas grandes cidades.

*Há uma cidade de grandes estruturas que tem, necessariamente, uma duração de anos ou de séculos. E há a cidade de um dia, a cidade que dá a imediata impressão de ser feita de imagens, de sensações, de impulsos mentais, a que realmente vemos e que não é dada pelas arquiteturas imóveis - que talvez não existirão mais ou que serão estruturas distantes e quase invisíveis -, mas pelos automóveis, pelas pessoas, pelas infinitas notícias que são transmitidas através da publicidade e dos outros canais de comunicação. Esta é a cidade que vemos; este é o ambiente completo, o ambiente físico - diria Alexander - no qual vivemos. As grandes estruturas, as estruturas geratrizes, escapar-nos-ão, não as poderemos mais ver*⁷.

Conclusão

A percepção da cidade contemporânea como espaço de vivências e experiências desloca as antigas estruturas imóveis em sensações imediatas. Simulacros são criados a cada dia, redes de informações e comunicações virtuais a desterritorializa. Vivemos numa aldeia global. Suas imagens não se fixam na memória, o tempo é como o reflexo de imagens em vitrines. A mídia televisiva que age sobre nós ainda tem efeito catártico do teatro grego, com ingredientes "imaculados" da sociedade globalizada. A imagem via satélite nos coloca de imediato com as imagens globais. Multiculturalismo ou Uniculturalismo? O idílico cantado pelos poetas da modernidade jaz num passado remoto.

A difícil digestão no campo estético e sua interlocução com o espaço urbano estabelece uma estética da fragmentação. Haja vista as grandiloquentes construções arquitetônicas dos shopping centers que além de atender o consumo contempla, também, o lazer nas grandes cidades, com aparente segurança.

Além disso, presenciamos essa temática em mostras de arte e projetos culturais com frequência nas grandes cidades. Temos visto os projetos intitulados "Arte e cidade", organizados em espaços públicos; outros onde artistas são convidados para realizarem obras em locais de fluxo constante e outros que propõem a projeção de obras por meio de raios laser nos céus

das metrópoles, criando imagens virtuais. As respostas dos artistas a esses projetos fazem parte da estética do cotidiano.

Hoje a cidade se constitui como um conglomerado de planos se entrecruzando, os espaços são definidos não pelo uso do indivíduo, do pessoal, mas pelo uso de imagens que os caracterizam. Perdeu a poesia ganhou a imagem. Os símbolos das grandes cidades são referências estéticas e delineadoras do olhar transeunte e fugidio.

Pretendemos nesta comunicação apontar a importância de estudos sobre a cidade contemporânea como um dos elementos para fundamentar a reflexão sobre a produção plástica atual. Procuramos também, expor através das obras selecionadas o diálogo existente entre elas e o espaço estético/visual da cidade. É claro que outras leituras e interpretações podem ser feitas sobre a produção plástica atual. Para nós, a estética da cidade guiou nossa pesquisa visual e, citando novamente Argan, quando parafraseia Marcílio Ficino "Mas a cidade não é feita de pedras (hoje, teria dito de plástico), é feita de homens. Não é a dimensão de uma função, é a dimensão da existência".

Bibliografia

- ADORNO, T. - Crítica cultural y sociedade - Barcelona, Ariel, 1970
- ARANTES, Otilia - *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, EDUSP/ Nobel, 1993
- ARGAN, G. C. - *História da arte como história da cidade* - S.Paulo, Martins Fontes, 1992
- BACHELARD, G. - *A poética do espaço*- S.Paulo, Martins Fontes, 1989
- BENJAMIN, W. - Sobre alguns temas em Baudelaire, in Col. *Os Pensadores*, vol. 48 - São Paulo, Abril Cultural, 1983, pp.29-56
- _____, - A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução - Col. *Os Pensadores*, vol.48, p.3/28 - S.Paulo, Abril Cultural, 1983
- BRESCIANI, M.S.M. - *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1990
- _____, - *Permanência e ruptura no estudo das cidades*. Campinas, Unicamp, mimeo.
- CALABRESE, Omar - *A idade neobarroca* - São Paulo, Martins Fontes (Arte e Comunicação:42), 1988
- CALVINO, I. - *As cidades invisíveis*. São Paulo, Cia das Letras, 1990
- CANCLINI, N. G. - *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad* México, Grijalbo (Los Noventa), 1990
- CONNOR, Steven - *A cultura Pós-Moderna*- São Paulo, Loyola, 1992
- HABERMAS, JURGEN - Mudança na estrutura social da esfera pública, in *Mudança estrutural da esfera pública*, tradução de Flávio R. Kothe, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1984, p.169/213
- _____, - Arquitetura moderna e pós-moderna, in *Novos Estudos CEBRAP*, 18:87, p.115/24

Notas

(*) Professora Assistente na Universidade Federal de São Carlos/Departamento de Artes/Área de Imagem; responsável pelas disciplinas: Estética e História da Arte e, Fundamentos da Imagem Contemporânea. (eoliv @ power.ufscar.br)

1 ARGAN, G.C., *História da arte como história da cidade* - S.Paulo, Martins Fontes, 1992, p.220

2 CONNOR, Steven - *A cultura Pós-Moderna*- São Paulo, Loyola, 1992, p. 156

3 A questão urbana se conceitua no início do século XIX com a sociedade industrial, a cidade é o seu horizonte. Essa sociedade, produz metrópoles que atraem multidões e necessita de especialistas em planejamento urbano. (Cf. CHOAY, F. - *O urbanismo: utopias e realidade* - São Paulo, Perspectiva, 1979) O estudo das multidões nas cidades industriais do início do séc. XIX é tratado por BRESCIANI, M.S.M. - *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza* - São Paulo, Brasiliense, 1982.

4 BRESCIANI, M.S.M. - *Permanência e rupturas no estudo das cidades* Campinas, UNICAMP, 1990, p.4/5 mimeo.)

5 BENJAMIM W.- Sobre alguns temas em Baudelaire - in *Obras Escolhidas III*, pp.103/50, São Paulo, Brasiliense, 1989, p.107)

6 HABERMAS, JURGEN - Mudança na estrutura social da esfera pública, in *Mudança estrutural da esfera pública*, tradução de Flávio R. Kothe, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1984, p.173

7 ARGAN, G. C., op. cit., p. 223

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

Wesley Duke Lee: Uma Obra em Dialogo

Claudia Valladão de Mattos

Não há como negar a importância da obra de Wesley Duke Lee para a compreensão dos caminhos tomados pela arte no Brasil, durante os anos 60, e nas décadas que se seguiram. Apesar disso, pouco se fez até hoje para situar esta no contexto de sua emergência e revelar a qualidade da mesma. Dizer que Wesley introduziu a *pop art* no Brasil, ou que ele foi o pioneiro do „retorno“ ao figurativismo na década de 60, contribui pouco para uma avaliação significativa de sua rica poética. Este artigo pretende discutir algumas das fontes mais importantes para a obra do artista, buscando enfatizar o rico diálogo desta com a arte de seu tempo, e a sua contribuição original para a história da arte.

Como descendente de imigrantes americanos, a vinculação pessoal de Wesley com os Estados Unidos sempre foi um dado significativo em sua biografia. Aos 21 anos, buscando novas experiências, Wesley opta por desenvolver seus estudos naquele país, ingressando em 1952 na *Parsons School of Design* de Nova Iorque. A permanência de Wesley Duke Lee nos Estados Unidos, que fora em primeiro lugar resultado de uma circunstância familiar, revelou-se extremamente feliz, pois colocou-o no centro da vanguarda artística mundial da época.

Em Nova Iorque, Wesley vive de primeira mão o sucesso dos Expressionistas Abstratos e o engendramento da nova geração pop. Falar da relação de Wesley com a *pop art* é, portanto, fundamental. Porém, vale a pena lembrar aqui, a complexidade e diversidade desta manifestação artística, de forma a evitar os velhos clichês, que identificam a *pop art* a uma arte de fácil consumo, entregue aos caprichos do mercado. Entre Robert Rauschenberg e Andy Warhol estende-se uma larga gama de posições distintas, que devem ser consideradas. Se a obra de Wesley tem pouco em comum

com os quadros sereados de *Wahrol*¹, ou com os *comics* pintados de Roy Lichtenstein, o seu parentesco com Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Cy Twombly é inegável.

Rauschenberg é incluído com reticências entre os artistas pop americanos. Antes, ele deve ser visto como seu antecessor imediato, juntamente com Johns. A apropriação e integração em suas obras de objetos de significado simbólico fortemente estabelecido na cultura americana, como a águia, a bandeira nacional, ou de imagens correntes na imprensa dos anos 50 e 60, serviram de impulso para o nascimento da arte pop. Porém, tanto Rauschenberg quanto Johns - diferentemente de *Wahrol* ou Lichtenstein - não apresentam esses elementos como puro pastiche, mas constroem uma nova rede de significados, um novo contexto para elas. As imagens de Rauschenberg e Johns, vivem da tensão criada pela presença do pastiche dentro da obra, mas sem transformar a obra mesma em pastiche, ou ícone, como faria *Wahrol*.

Nesse sentido, a obra de Wesley Duke Lee deve ser distanciada da *pop art* e aproximada à de seus predecessores, especialmente de Rauschenberg, a quem Wesley faz tributo em inúmeras obras. Em „O Um“ (1977), a águia que paira na metade superior do quadro, à frente de um grande ovo, apresenta uma semelhança inegável com o universo rauschenbergiano, em seu jogo entre imagem-pastiche e significado hermético. Percebe-se a trama de um intrincado jogo de citações: as imagens descoladas dos conteúdos originais são transformadas em alegorias. Os mesmos dois elementos aparecem no quadro „Manuscript“ (1963), do artista americano; mas é a grande águia à frente do famoso quadro „Canyon“ (1959), do artista, a referência mais importante para Wesley em „O Um“. O lado direito do quadro, por sua vez, dialoga com os „Do it Yourself paintings“ de Andy *Wahrol*, no jogo entre o rosto apenas alinhavado do macaco, na parte superior da pinura e sua versão colorida, na parte inferior da mesma. A brincadeira de *Wahrol* com cadernos infantis de desenhos a serem pintados de forma pré-estabelecida, é, no entanto, abandonada por Wesley, que, por sua vez, recupera a idéia de um processo, imbuído no ato de „completar“ a pintura. Em sua impressão geral, o quadro, com presença de destroços e partes de materiais industrializados colados ao mesmo, alcança um efeito muito próximo aos *combination paintings* de Rauschenberg, destruindo os limites entre escultura e pintura, por um lado, e misturando imagens familiares (e aqui talvez valha a pena chamar atenção para a semelhança do macaco com a famosa fotografia de Albert Einstein com a língua de fora) a conteúdos herméticos, de significado privado, por outro. Esse procedimento que põe em conexão a reflexão e desconstrução da história da arte, por um lado, e, a criação de uma mitologia privada, individual, com base na história do próprio artista, por outro, é típico da arte dos anos 50, tendo encontrado sua maior expressão na obra de Joseph Beuys. Como veremos mais adiante, essa postura remonta, em última instância, à obra de Marcel Duchamp.

A idéia de *combination painting* foi uma das que maior impacto teve sobre a obra de Wesley Duke Lee. Na década de 60 e início de 70, ele produz uma série

de „quadro-esculturas“, como „O Nome do Candidato é: as Circunstâncias“ (1966), „O Nome da Planta é Chor o ou a Respeito do Kuka“ (1970) e „Retrato de Sérgio e Leila ou a Respeito do Casal“ (1970), que iriam desenvolver-se paulatinamente em direção ao espaço em seus „Ambientes“, uma das contribuições mais originais de Wesley para a arte brasileira. Ao longo deste percurso, porém, Wesley ainda encontraria outros artistas, com quem estabeleceu um profundo diálogo, na busca de sua poética individual.

Dentre os artistas que foram de grande importância para o desenvolvimento do vocabulário artístico próprio de Wesley encontra-se, sem dúvida, em primeiro lugar Marcel Duchamp. Wesley chegou a encontrá-lo brevemente em Nova York, ainda quando estudante.²

Marcel Duchamp é, em geral, conhecido por seus *readymades*. O mais famoso desses tornou-se, sem dúvida, „A Fonte“ (1917), um urinól invertido em sua posição, assinado com o pseudônimo R.Mutt. Essas obras representavam um ataque à idéia de „obra de arte“, na medida em que as esvaziavam de seu caráter individual e manual. Por outro lado, constituíam-se numa crítica voraz à instituição museológica, que atinha-se a um discurso sobre a „qualidade“, quando na verdade regia-se unicamente pelas leis do mercado de consumo de arte. Com os *readymades*, Duchamp põe a nú a crise dos paradigmas da arte moderna. Não é por acaso que o artista pop inglês Richard Hamilton, foi um de seus primeiros biógrafos.

Porém, não foi tanto esse Duchamp anárquico que atraiu e conquistou Wesley, mas sim o criador do „Grande Vidro“, o artista fascinado pelos mecanismos secretos da vida, do inconsciente e da linguagem. O artista completo, à semelhança de Leonardo Da Vinci.

„A Noiva Despida pelos Seus Celibatários, mesmo“ (1915-1923), o verdadeiro nome do „Grande Vidro“, além de atacar de forma brilhante a questão moderna da relação entre figura e fundo, resolvendo-a através do ato de suspensão do fundo no vidro, apresenta ainda uma mostra do imaginário hermético de Marcel Duchamp, que tanto parece fascinar Wesley. Esta grande obra, realizada ao longo de um período oito anos, é riquíssima em referências auto-biográficas cifradas, e constitui-se como a síntese de inúmeros projetos anteriores, numa estranha „máquina“, lógica em seu mecanismo e obscura em seu funcionamento. Como o próprio Duchamp admitiu em uma entrevista, a idéia da obra nasceu de sua leitura de *Impressions d'Afrique*, do escritor francês Raymond Roussel (1877-1933), na qual uma trama, carregada de imagens, enrola-se sobre si-mesma, tornando-se cada vez mais complexa e difícil de ser seguida pelo leitor³

O caráter circular, ou seja, auto-referente, da obra de Duchamp, fascinou e foi exemplar para Wesley Duke Lee. A adoção, à maneira daquele artista, de títulos enigmáticos, cheios de jogos de palavras, que apontam para vários níveis distintos de associação entre palavra e imagem, é um primeiro indício disto. Outro indício é a unidade que o artista procura dar a sua obra. Apesar de Wesley pintar diferentes „séries“ (Serie das Ligas, série A Zona, etc),

podemos reconhecer o seu esforço em equacionar esses diferentes elementos em uma grande obra. Seus quadros e objetos são muitas vezes, a exemplo de Duchamp, diálogos com outras obras, uma citando a outra num círculo infinito de referências. A série „As Sombras Ações“ (coletânea de obras antigas e mais recentes, de sua autoria e de outras referências visuais, organizadas em grandes quadros na década de 70), é apenas a referência mais evidente desse movimento cíclico e unificador inerente à produção de Wesley. Elas são ainda a manifestação do desejo assumido do artista de inserir sua obra num diálogo consciente com a história da arte.

A presença de Marcel Duchamp é ainda inconfundível, ao lado de tantas outras, nos „ambientes“ realizados por Wesley, por exemplo, no „Helicóptero“ (1967-69), uma das obras primas do artista. O caráter radicalmente experimental e criativo da mesma, associa-se a investigações sobre a relação entre arte e mecânica, sobre a relação da fantasia do artista com a vida real, lembrando também os projetos para uma máquina de voar de Leonardo da Vinci.

Ao lado de Marcel Duchamp, encontramos outro grande artista de fundamental importância para Wesley: Kurt Schwitters (1887-1948). Novamente é, como em Duchamp, a noção de unidade, por trás de uma aparente fragmentação da realidade e da obra de arte, que o fascina na obra desse artista. Se, em Duchamp, a circularidade de seu pensamento apontava para um núcleo comum, no caso de Schwitters, é no recolher dos destroços da memória pessoal e coletiva, na reorganização desses elementos num mundo inteiramente novo, que encontra-se a tarefa do artista.

Ainda na década de 20, Kurt Schwitters inicia em Hannover, na Alemanha, seu grande projeto *Merz-Bau*, na intenção de integrar definitivamente arte e vida, através da construção de uma obra-ambiente, que pudesse ser habitada e experimentada por dentro. Já desde o final da década anterior Schwitters vinha trabalhando com colagem, enfatizando em seu trabalho, uma dimensão performática, à maneira dos dadaístas. Em 1920, ele pinta o seu primeiro quadro „Merz“, cujo título passaria, para Schwitters, a designar qualquer forma de manifestação artística „revolucionária“. Rompendo com a idéia de arte como objeto material - e nesse sentido, antecipando a arte conceitual dos anos 60 -, Schwitters passaria, a considerar suas palestras, entrevistas e manifestos, como parte de sua „obra“, passando, nesse espírito, a auto-denominar-se *Merz-Künstler* (artista-Merz), realizando *Merz-Vorträge* (Palestras-Merz) e *Merz-Kunst* (arte-Merz). Nessas obras, o princípio da colagem como espelho fragmentado e recriado do cotidiano exercia um papel decisivo. Em sua obra prima, a *Merz-Bau*, três vezes destruída e reconstruída, esse princípio tornou-se o núcleo central do trabalho. Schwitters construiu em seu atelier em Hannover um ambiente, repleto de colagens, quadros, cartazes, jornais, que iam sendo constantemente colados e superpostos, formando um imenso mosaico de memória viva, que cobria toda a superfície das paredes. Essa deveria ser, em sua opinião, uma obra sempre em curso. A cada novo elemento, mudava-se toda a constelação da interação entre as múltiplas referências visuais, num processo infinito⁴.

A idéia de uma obra habitável, sempre em construção, parece ter fascinado Wesley. Nos seus ambientes, a relação entre dentro e fora constitui um dos eixos fundamentais para sua compreensão. No „Helicóptero“, por exemplo, as imagens internas representam a cela íntima do autor, suas afinidades eletivas. Por fora, o mundo, ainda que visto de seu ponto de vista particular. Porém, as afinidade entre Wesley e Kurt Schwitters evidenciam-se sobretudo no tratamento que Wesley dá à sua casa. À semelhança de Schwitters, ele mantém sua moradia como o núcleo fundamental de sua obra. Lá nascem as idéias e para lá volta sua memória. As paredes repletas de recortes, quadros, desenhos, fotos, objetos, que se agrupam e se sobrepõem num conjunto visual vibrante, chamam a atenção pela sua proximidade com a *Merz-Bau*. Sua casa é o núcleo unificador de sua produção. Um grande „ambiente“, habitado e constantemente transformado pelo artista. Aqui as „séries“ encontram a sua superaHão, e a verdadeira natureza unitária da obra de Wesley torna-se evidente.

Por último, faz-se necessário ainda apontar para a relação de Wesley com as novas formas de arte performática, nascidas nos Estados Unidos com Allan Kaprow, Jim Dine e o grupo „Fluxus“, entre outros, nas décadas de 60 e 70, pois seus „ambientes“ buscam sempre um diálogo interativo com o público.

Essa nova forma não convencional de arte, que reeditava o desejo premente das vanguardas em fundir arte e vida, foi de grande importância para Wesley. A apropriação das idéias envolvidas nos „happenings“ americanos evidenciam-se não só em seus „ambientes“, que esperam a participação ativa do público, no ato de penetrá-los e manuseá-los - no „Helicóptero“, por exemplo, o espectador manipula as engrenagens que permitem o seu funcionamento, o mesmo ocorrendo no projeto não realizado „Capsula do Nascimento“. De forma ainda mais direta, o espírito dos „happenings“ apresenta-se nas atividades de Wesley na Galeria Rex⁵.

Wesley Duke Lee conhecia de primeira mão as principais manifestações artísticas do pós-guerra americano, e sua cultura visual, em geral, não pode ser subestimada. Sua obra apresenta um rico diálogo criativo com o legado da história da arte. Porém, a recorrência de inúmeras citações e referências visuais em sua obra não são indicações de uma apropriação casual deste legado. As inúmeras citações, que à primeira vista parecem apontar para uma fragmentação „pós-moderna“ de sua produção, revelam-se como de outra natureza. A apropriação que Wesley faz da *pop art* e de outros artistas, é bastante particular e implica a existência de um núcleo de interesse fundamental, que rege a construção de sua poética singular.

Notas

1 Apesar da distância entre as poéticas de Wesley e Andy Warhol, a série de quadros „desenhe você mesmo“ do primeiro, é sem dúvida um diálogo instigante com os „Do it Yourself Paintings“ (1962-63) do começo da carreira de Warhol. Wesley não aproveita, no entanto, a idéia de pastiche, central nos quadros de Warhol, mas transforma seu „desenhe você mesmo“ num convite à expressão da fantasia individual do observador. No quadro „Zona: desenhe você mesmo...América do Sul“ (1965), por exemplo, Wesley joga com uma associação livre entre mapa - a ser manipulado - e o corpo feminino.

2 Cf. Entrevista de Wesley in: Casilda Teixeira da Costa, *Wesley Duke Lee*, IBAC/Banco do Brasil, São Paulo, 1992, p.12-13.

3 Marcel Duchamp, entrevista com James Johnson Sweeney, in: *Salt Seller - The Writings of Marcel Duchamp*, NY, 1973. A presente referência encontra-se em Janis Mink, *Duchamp*, Taschen, Colônia, 1996.

4 Apenas a primeira *Merz-Bau* possuía esse caráter de *assemblage* discutido aqui, as duas últimas compunham-se, diferentemente, de paredes brancas e irregulares, onde apenas alguns trabalhos encontravam-se pendurados.

5 Em 1963, Wesley organiza o primeiro „happening“ do Brasil, no João Sebastião Bar.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

27 Pág 97

Gravuras ou Anti-Gravuras?

Lygia Pape:

Tradição Subvertida

Maria Luisa Luz Tavora

A história da gravura artística no Brasil é recente, com as primeiras experiências realizadas no início deste século por Carlos Oswald. Com este artista, iniciou-se a história moderna da gravura brasileira. Seguiram-se outros protagonistas de peso como Goeldi, Lívio Abramo e Segall que ampliaram as possibilidades expressivas da nossa gravura.

Em quase meio século, esta linguagem foi assumindo uma posição definida no universo artístico brasileiro. A partir dos anos 50 e por toda a década de 60, deu-se a reativação desta forma expressiva através da contribuição de artistas como Fayga Ostrower, Anna Letycia, Roberto Magalhães, Adir Botelho, Darel Valença entre muitos outros.

A gravura integrou-se, como linguagem própria, às indagações da arte, criando um profícuo diálogo com o espectador que, por aqueles tempos, encontrava-se perdido entre a batalha da razão versus subjetividade travada por artistas da vanguarda abstrata paulista e carioca. Este processo sofrido pela gravura coincide com um momento privilegiado de reflexão no qual houve uma mobilização pela elaboração das práticas e pela definição dos fins da atividade artística. Numa atitude crítica em relação à ideologia da arte praticada até então, seus mecanismos e suportes, surgem experiências que apontam para mudanças nos diversos setores.

Participando ativamente deste processo, destaca-se a artista Lygia Pape, que em meados dos anos 50 mobilizou-se pela pesquisa espacial, com contornos específicos, experiência realizada com xilogravura. Artista de múltiplas facetas e atividades no campo da criação, Lygia hospedou sua

imaginação nas entranhas da madeira , numa busca conceitual em meio conciso, até então muito mais explorado para comunicar interiores torturados pela dor , pelo desespero ou pela solidão .Naqueles anos, o peso da tradição expressionista da gravura fazia-se sentir através da obra ímpar de Oswald Goeldi.

Lygia Pape não buscou a gravura como um sagrado ofício.Ao contrário, deu as costas ao altar da tradição gráfica como ela afirmou: *"procurei eliminar todo o "ranço" da coisa expressionista"*¹.

Rompendo esquemas e mecanismos até então dominantes, Lygia pertencia ao movimento neoconcreto onde teve uma participação muito produtiva.Suas experiências em diferentes suportes eram permeadas por um idealismo especulativo, comum aos participantes deste movimento.Buscou um diálogo possível com a madeira , abordando-a com a liberdade da experiência pura, primitiva, caracterizando uma disposição de que nos fala Emil Staiger *"disposição (que) não é nada que exista "dentro" de nós, e sim na disposição estamos maravilhosamente "fora", não diante das coisas mas nelas e elas em nós"*²

A aproximação da artista com a gravura reforçou sua preocupação de considerar a arte como forma de expressão e não de produção como queriam os artistas da linhagem concretista, mobilizados pelas significações sociais da produção artística.Por exemplo, a revitalização da gravura ,em Lygia Pape, passa pelo esquecimento de seu caráter multiplicador, característica que a aproximaria das séries industrializadas, esvaziadas do frescor da criação.A ação sobre a madeira e a estampagem sobre o papel, espécie de espelho,funcionariam para a artista, mais como um registro da dupla natureza do ser e do não-ser .Registro de uma ausência- da ação sobre a matriz, momento no qual as forças imaginantes moldam a matéria.

A questão da reprodutibilidade da gravura esteve em pauta nos debates que se sucederam sobre a obra de vários artistas . Discutia-se a legitimidade da tradição gráfica e ou das inovações técnicas, a própria reconceitualização da gravura para sua inserção nas pesquisas contemporâneas.

Entre dezembro de 1957 e fevereiro de 1958 teve lugar no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, um debate sobre a gravura, coordenado pelo crítico e poeta Ferreira Gullar, responsável pelo setor de artes plásticas daquele periódico.O SDJB tornara-se o canal por excelência das principais discussões relativas às artes plásticas.Através dos depoimentos de oito artistas , a gravura entrou em pauta.

A ênfase no caráter multiplicador da gravura como sua qualidade essencial foi defendida por parte dos entrevistados como Goeldi, Marcelo Grassmann e Iberê Camargo, este último afirmando: *"Uma gravura só é boa quando o gravador pode entregar sua chapa a um artesão para este tirar cópias iguais.Tudo está ali, gravado na chapa"*³ Outro grupo de artistas, no qual se incluíam Fayga Ostrower, Darel Valença ,Lívio Abramo, Edith Behring e Lygia Pape, posicionou-se diferentemente.Lívio Abramo, por exemplo, afirmou: "A

qualidade e o valor artístico de uma gravura não dependem, creio, nem da legitimidade dos meios clássicos de gravação nem tampouco do artifício de inovações técnicas e sim da capacidade criadora do artista aliada às suas possibilidades técnicas."⁴ De uma maneira geral, destacaram estes artistas o caráter experimental da gravura, possibilidade que facultaria inclusive tratamento diferenciado no processo de estampagem. Acentuar este aspecto atenuaria as obrigações impostas pela tradição gráfica da exploração deste meio por seu caráter multiplicador.

Lygia Pape transitou pela experimentação, esteve mais voltada para o processo de exploração da madeira, privilegiando o momento da criação. Muitas vezes, a artista limitou-se a fazer tiragem de no máximo duas cópias subvertendo toda uma postura em relação à gravura. Na sua simplicidade, afirmou a artista: *"Eu utilizava a madeira porque curtia trabalhar com ela e com aquela tinta negra, viscosa e de cheiro suportável."*⁵

A decisão de Lygia em trabalhar com a xilogravura, atividade que desenvolveu de 1954 a 1960, deveu-se ao fato deste meio responder e atender às suas necessidades expressivas, o fascínio pelo material e pela energia que ele desprende. A artista intuía uma certa falência no processo de reprodução. A repetição da experiência, em si, não acrescentava nada ao seu processo criador. Mais tarde, Lygia ofereceu esta possibilidade ao expectador em sua obra OVO, obra que se completava com a participação do espectador que vivia o processo de nascer de novo. Abrigado no cubo-cor este podia romper suas paredes flexíveis, renascendo. Preocupada com a qualidade orgânica da madeira, a artista preferiu poupá-la de sucessivas reproduções, a fim de poder obter a luminosidade dos seus poros, elemento fundamental em suas composições. Os veios característicos de cada madeira importavam para o seu trabalho: os desenhos do pinho perto dos nós, a sinuosidade dos veios do pinho de riga, a textura fina e porosa da peroba foram utilizados como valores gravados pré-existentes, controláveis e que, segundo a artista, permitiam a obtenção de uma gama enorme de *"negros desenhados"*. A propósito comentou Lygia Pape: *"Sempre trabalhei no fio da madeira, e procuro deixar o material falar por si mesmo, independente, expressivo por si só"*⁶ Importa acrescentar que esta presença tão expressiva da madeira passava por um processo de controle acentuado do resultado da impressão. Lygia fazia vários estudos da mesma idéia, de uma mesma composição, selecionando a madeira em função dos negros mais ou menos intensos que perseguia.

Dentro desta perspectiva, Lygia utilizou, muitas vezes, a madeira como matriz sem gravação, isto é, fragmentos geometricamente concebidos para imprimir sobre o papel suas respectivas texturas. Além de subverter a tradição gráfica no aspecto reprodutibilidade, Lygia atingia ainda a natureza mesma da matriz como lugar da intervenção expressiva do artista. A matriz-módulo passava a integrar a composição, submetida a procedimentos de justaposição e ou de superposição. A matriz passou a se projetar como forma no espaço gravado, rompendo com a sua natureza de espaço-superfície, lugar possível da representação, indo em direção a um espaço mais real no que diz respeito à

sua bidimensionalidade. A pesquisa dentro da gravura encaminhou a artista a uma simplificação formal.

Ao trabalhar com os blocos de madeira justapondo-os, Lygia obtém a linha não mais através das incisões mas como intervalos entre os referidos blocos. A artista explica: *"uso bloco pois uma chapa grande não me oferece a mesma possibilidade de precisão e a precisão, em meu trabalho, é elemento de grande importância."*⁷

A posição crítica/criativa da artista em relação à tradição da gravura configura-se como um exercício de uma *"vontade negativa"* presente no Neoconcretismo, segundo o crítico Ronaldo Brito.⁸ Para o crítico, o rompimento com os esquemas formais dominantes e a abertura da obra à participação do espectador, proposta comum em muitos trabalhos, levaram este movimento a uma situação paradoxal em relação à matriz construtiva, daí caracterizá-lo como uma filiação maldita.

Neste sentido, e por extensão, Hélio Oiticica chamou as xilogravuras de Lygia Pape de *"anti-gravuras"* e completaremos nós, gravuras malditas! A ousadia da artista não a desviou da preocupação de realizar uma obra gráfica. Na gravura, como em qualquer outro meio artístico, o binômio criação/técnica procuram sintonia com o processo de busca do artista. Lygia não se intimidou, perseguiu idéias e encontrou para os problemas que se colocou, novas respostas, novas soluções.

No debate, ao qual nos referimos anteriormente, Fayga Ostrower respondendo à indagação sobre os rumos que tomava a gravura de então quanto à experimentação, afirmou: *"... considero tudo pesquisa, busca ou procura, e tudo é válido, por isto não acredito em prescrições, nem na arte, nem na crítica de arte e muito menos em tabus. As profecias de nada valem, a eloquência resta mesmo com a obra executada"*.⁹

Gravuras ou anti-gravuras, qual a eloquência das xilogravuras de Lygia Pape?

Como campo de escolhas realizadas, as xilogravuras que ela denominou Tecelares configuram-se uma rede de relações inesgotáveis, um convite ao espectador por uma relação mais comunicativa. Teias de vivências são as Tecelares. Lygia não trabalha presa ao mundo das imagens. Lança a xilogravura para o mundo das vivências. Vivências da matéria. Vivências do espaço ampliado. Vivências do espaço-luz. Vivências da geometria feita poema .

Notas

- 1 - *Lygia Pape*, Rio de Janeiro; FUNARTE, 1983, (Col Arte Brasileira Contemporânea) p.44
- 2 - *Conceitos Fundamentais da Poética*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 p.45
- 3 - Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 5/1/1958, p.3
- 4 - Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 19/1/1958
- 5- *Lygia Pape*, obra citada, p.44
- 6 - *Jornal do Brasil*, Caderno B, 17/7/1975
- 7- Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 15/12/1957, p.3
- 8- *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1985, p76
- 9- Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 8/12/1957, p.3

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

27 03 98

O Antigo E O Faustiano na Gravura até o Início da Modernidade.

Edison Farias

A partir da aplicação mais ampla da teoria de Oswald Spengler, que tem por base o pensamento formista da escola francesa que capitaneia à Sociologia do Olhar¹. O presente trabalho analisa algumas gravuras produzidas entre 1380 e 1800, tendo como eixo condutor o "idealtypus" formulado por Spengler, face à compreensão da "utopia explícita" para a leitura do "emaranhado da realidade" de Weber no sentido de completar a rede de conexões que conduz ao entendimento da história, diferenciada da maneira de como é vista e entendida pela grande maioria daqueles que teorizam sobre gravura.

O "idealtypus" eleito é compreendido por um fragmento-forma explícito e desenvolvido na obra "A Decadência do Ocidente", publicada por Spengler em 1964², nela a análise formista, não está centrada somente na arte, mas retira um fragmento, que por razões intrínsecas esta mais explícito na pintura, na música e na escultura, para estabelecer conexões com outras instâncias do conhecimento, como a física, a matemática, a religião, a sociabilidade, a economia etc.

Todavia, o nosso exercício não está preocupado com o aspecto e o entendimento amplo da civilização ocidental no moderno, no pós-moderno, tampouco com o entendimento de suas respectivas sociabilidades³. O que nos interessa é aplicar, à gravura, o "idealtypus" proposto por Spengler, com o objetivo de completar o "quadro homogêneo", que na sua esteira, contribui para a leitura e o entendimento da imagem até o início da modernidade, haja vista o método-olhar de Spengler ser mais abrangente.

Não raramente a maioria das histórias da gravura, a apresentação dos fatos é feita por um relato linear-sincrônico, ora comprometido com a técnica, ora com o contexto cultural como um todo, como soe acontecer na maioria das Histórias das Artes.

Spengler busca uma outra forma de leitura da História Universal e defende seu ponto de vista criticando a História "tradicional" da arte, por isso é fundamental o domínio da história e dos conceitos de Gravura, para o entendimento do contraponto que fazemos, por exemplo, com Antônio Costella, autor brasileiro que, seguindo a visão das histórias tradicionais da arte, tende apresentar a história da gravura como uma seqüência de conquistas técnicas numa busca de melhor aprimoramento da representação da imagem, diferentemente de Spengler que vê a história de uma outra forma, que não a linear ou recorrente.

A partir do conhecimento da História da Gravura, tradicional e disseminada, é possível levantar questões e conclusões que podem corroborar com a teoria de Spengler, no que se refere ao símbolo da alma antiga e da alma ocidental (faustiana), que é exatamente o "modus facendi" do espaço, que se cristaliza nas obras de arte, ora numa *corporeidade*, ora numa busca de *infinito*.

2. FORMA.

Cientes de que "forma" é um termo de ampla abrangência, diríamos que, talvez seja, "forma", a realidade primeira e última aos olhos inteligentes. Todavia, nos perguntamos: - Qual será o limite desta afirmação?

Macedo⁴ diz que "a Forma é um signo lingüístico polissêmico, categoria filosófica, complexidade conceitual" e que "é equiparável em fecundidade ao signo *causa*, objeto de todas as formas do conhecimento"⁵. Em seu Curso de Filosofia da Arte, Macedo levanta várias questões a este respeito e trata o assunto via Kant que na teoria do conhecimento, distingue a *forma* da *matéria do conhecimento*⁶ e a classifica em *transcendente intrínseca* ou *extrínseca*.

Ao nosso estudo, interessa o fato de Macedo apontar na estética as formas internas como tendo sido consideradas por alguns teóricos como transformações em símbolos: "A *forma extrínseca*, exteriorização da *forma intrínseca*", e que "*se identifica como a expressão*".

Também importante, para este estudo, é o conceito cosmológico apresentado por Macedo no qual "*forma, identifica-se com figura, espacial e temporal, em movimento ondulatório*"⁷.

Esse entendimento da forma, essa "identificação," essa "figura espacial e temporal em movimento ondulatório" parece corroborar para a escolha de um fragmento da trama, que é a realidade, materialização de uma forma que sumariamente apresentaremos a seguir, como um método de apreensão, para posteriormente aplicá-lo à gravura.

3. A obra, o autor e o "idealtypus".

"A DECADÊNCIA DO OCIDENTE", teve a pretensão de traçar um esboço da morfologia da História Universal, nela, Oswald Spengler divide a história em dois grandes momentos - *Cultura* e *Civilização* - por razões determinadas e defendidas por ele, traça uma análise morfológica da história do ocidente, cujo objetivo é apresentar o curso que a evolução dessa história tomará no futuro através de um método de abordagem que elege um aspecto da forma, como um fragmento possível, para tornar viável o estudo do objeto como um todo.

O objeto de Spengler é a passagem da cultura à civilização e o "destino" desta; o fragmento por ele escolhido é a *extensão*, a *distância*, o *afastamento*, enfim, o "idealtypus" dicotomizado em "almas", *antiga* e *faustiana*, delineado pelo seu método que explicita uma estrutura metafísica que "permanece independente das conhecidas e manifestas formações político-espirituais"; tal estrutura sustenta as grandes linhas da história universal.

São fundamentais, portanto, no método de Spengler a intuição, assim como o entendimento da história como natureza; manter-se vigilante às impressões simbólicas que o cosmo nos causa, é primeiro em seu método, e esteira para nossa análise.

Por essa vigilância e pelo fato de Spengler ter eleito as artes plásticas como a *expressão simbólica mais nítida do sentimento cósmico da humanidade superior*, é que apresentamos esta pesquisa, isto é, aplicamos a teoria de Spengler à gravura tendo por base as características levantadas na obra citada, seguindo a evolução da gravura no mesmo período trabalhado por ela.

Justamente pelo fato de, somente numa parte de seu texto, Spengler tecer um pequeno comentário sobre a gravura, já que destina capítulos especiais para a pintura, escultura e arquitetura incluindo a música nas artes plástica, é que torna-se importante outros comentários, como estes, desejosos em conhecer mais em profundidade a gravura. Apoiados no conceito de conhecimento do mundo como *fabulação*, de Weber, nos valeremos da percepção, pensamento, imaginação e, como Spengler, procuraremos descobrir na gravura os traços da alma do ocidente, que contribuirão para que se projete, no futuro, este apreender à pós-modernidade, aumentando a "tempestade" que faz-se no caminho, quem sabe, de um quadro homogêneo que nos ajude a compreender o nosso tempo.

4. Em síntese o que diz Spengler ?

O símbolo da alma antiga é *o corpo material singular*; e o símbolo primordial da alma ocidental é *o espaço puro, infinito*. Portanto, para ele, a alma do ocidente tem dois gêneros:

vida puntiforme, não-histórica,
somática, impessoal (Grego);

na arquitetura é o exterior
o períptero o templo;

na escultura o corpo nu;

na geometria é euclidiana

na matemática é medida;

na música, instrumentos
isolados (escultura para
ouvidos);

na história vai de 650 a 350 a.C.

antigüidade

o nu - falta o destino e o
elemento biográfico; há
somente máscaras; cabeça
não é o símbolo do eu;

o presente;

a terra

corpo

plena consciência do devir, olhar
fixo no passado e no futuro,
histórica, pessoal, (Occidental);

na arquitetura é o interior a fachada
a catedral;

na escultura a porcelana;

na geometria é analítica

na matemática dependência;

o contraponto e a composição
musical de varias vozes (arq. os
vocal pictórica e instrumental);

de 1500 a 1800

gótico e barroco

o retrato - corpo irreal em
si, invólucro expressivo do "eu";

o futuro;

o infinito;

espaço.

5. O Apolíneo e o Faustiano na gravura até 1800.

"Bois Protat", 1377/1380 é uma gravura com fortes características góticas. A linha de contorno é a responsável pela definição da imagem. Mesmo sendo um fragmento, podemos perceber que não há uma preocupação do autor em representar qualquer elemento que conduza à idéia de distância e espacialidade.

A perspectiva é substituída pela disposição hierática das figuras, assim sobrepostas, reafirmando o grau de importância dos personagens segundo suas posições, mais à frente ou mais recuada. Pode-se, dizer que a imagem

foi gravada segundo um esquema de afresco, no qual a modelação e os valores não possibilitavam o anelo faustiano.

Na gravura anônima, **"São Cristóvão"**, do mesmo período da **"Bois Protat"**, aparecem mais alguns detalhes dos quais traçamos algumas considerações a partir das observações de O. Silva⁸: "Durante todo o século XV a xilografia apresenta esse aspecto anguloso e ingênuo da arte primitiva, sofrendo a concorrência do manuscrito tradicional e a má vontade da beatice conventual; (. . .) Havia constante preocupação de inúteis minudências, faltando, em compensação, outros elementos preciosos: composição e perspectiva".

Estas observações, de um autor situado em outro tempo, em outra cultura, portanto, impregnado totalmente da alma faustiana, deseja encontrar os elementos da extensão e não a corporeidade, o puntiforme e o plano característicos da cultura apolínea.

Porém, é interessante acompanhar o restante das observações de O. Silva que tentam explicar o resultado apolíneo das gravuras desse período, ou seja, como o gravador resolvia o problema do espaço numa alma não histórica e impessoal. Vejamos o que diz O. Silva: "Abusava-se do simbolismo gráfico, por faltar a necessária habilidade para bem representar a natureza; assim, os mares, os lagos e os rios eram representados por linhas onduladas e paralelas e, freqüentemente, mostravam peixes e patos, cisnes e outras coisas que lembrassem o elemento líquido; as árvores levavam, além das folhas, os frutos, as flores e, muitas vezes, passarinhos e ninhos, com os indispensáveis habitantes".

Além de alguns desses aspectos que trata O. Silva, percebermos nessa gravura de 1423, a preocupação de representar o simbólico e não a espacialidade. A arte ainda não é a natureza vista por uma "janela", mas um resultado de uma relação com a imagem⁹ orientada por cânones apolíneos, certamente. Por isso em **"São Cristóvão"** não existe o horizonte, o encontro da água com o céu não é representado por uma linha reta ou por uma massa de vegetação; tudo acontece no nível topológico. O rio é representado pelas linhas paralelas curvas com um peixe em sua superfície. As curvas paralelas simbolizam o movimento, o peixe simboliza a água. O centro de interesse da imagem encontra-se na figura do santo, agigantada, carregando o menino Jesus. Todos os outros elementos pormenorizados e distribuídos também topologicamente, são fortemente conceituais. A terra projeta-se sobre a área que poderia ser o céu, dando uma idéia de montanha, mas no seu topo a árvore é maior do que as árvores dos primeiros planos. As figuras secundárias devem possuir um significado na história do santo, ajudando na narrativa. Afinal, essas imagens faziam parte de um projeto de catequização para os não letrados.

"Jeová aparece a Moisés", de 1480 também de autor desconhecido, apresenta uma linha mista separando terra e céu. Notar a representação das nuvens e da luz de onde surge Jeová - é uma representação nada faustiana, c simbolismo das nuvens, nessas gravuras, não é de espacialidade nem de distância.

A prancha cinco da suite "Apocalipse" publicada em 1511, "Os quatro cavalheiros" distancia-se da antiga gravura, apresenta a linha não somente como linha de contorno mas sim numa preocupação com a luz e a sombra, o que a aproxima mais do pictórico. De fato havia uma corrida, nessa época, para se alcançar graficamente os valores tal como se fazia na pintura. Isto poderia ser traduzido pelas xilogravuras resultantes das várias impressões, que usavam uma matriz para cada cor, Ugo da Carpi fez isso. Mas Dürer solucionou o problema "tradução" que, segundo Spengler, não era um problema de ordem técnica, mas um problema de alma, de visão de mundo, forma de representação da alma faustiana, já prenunciada em Dürer.

As nuvens surgem quase naturais, mas não ainda plenamente distantes, a perspectiva ainda não está explícita, o simbólico e o decorativo ainda permeiam toda a imagem.

No buril de 1514 "A melancolia", de Dürer, vemos que a matriz de metal, de fato, oferece mais possibilidades para a linguagem do claro escuro. Dürer levou essa lição para a xilogravura. As texturas dos pêlos, do cabelo, da pena, da pedra e da madeira podem ser representadas melhor no metal do que na xilo de então.

A perspectiva não é ainda tão presente, a não ser pela deformação da roda de madeira (matriz de xilo de topo?), pela pedra de forma irregular e pela edícula situada na parte superior a direita. A gravura, de uma inegável força alegórica, entendemos como o início do desabrochar da alma faustiana em Dürer. A figura alada no primeiro plano e o seu olhar distante do que está prestes a acontecer no horizonte, são marcas de uma alma já consciente do devir. É o esperado (ampulheta) que será medido (compasso), pesado (balança) e anunciado (sino).

As gravuras italianas dos períodos veneziano e florentino são exemplos do que seja a passagem de um estilo desenhista para um estilo pictórico. Respeitando-se os condicionantes da gravura em madeira, podemos dizer que a ilustração veneziana traz uma contribuição para a gravura tanto quanto trouxe à pintura a óleo para a arte faustiana ainda no período do renascimento, cuja alma só irá se mostrar plenamente na gravura dos séculos seguintes.

Mantegna, no buril "Madona com o menino", ilustra o começo da alma faustiana na gravura e, conseqüentemente, anuncia o caráter do barroco. O fundo, tratado de formas a ressaltar o relevo do panejamento e do corpo das figuras, não apresenta o horizonte ou elementos perspectivados, no entanto Mantegna utiliza recursos gráficos na própria textura do drapeado, resultado do trabalho do buril, para dar a impressão de afastamento e destaque do primeiro plano dominado ainda por formas que lembram o relevo. Percebemos que o estilo desenhista quase não existe nessa gravura, é o pictórico que pulsa através do rico tratamento da luz e da sombra.

Claude Lorrain é, segundo Spengler, o artista que mais encarna o espírito faustiano na pintura. A água-forte, "Dança a margem de um lago", confirma na gravura a análise de Spengler.

Não tendo os mesmos recursos da pintura, Lorrain, nessa gravura, utiliza os vários tempos para a corrosão do metal e consegue obter várias intensidades de cinzas para alcançar o seu objetivo que é representar o afastamento, a infinitude, a distância. Nesse caso não são as cores que se convertem em sons, mas os valores e o tema explorado que corrobora no que tange ao aspecto musical da arte faustiana. O primeiro plano - escuro; o infinito o horizonte - os mais delicados cinzas.

A água-forte de 1760, "*La promenade des remparts de Paris*", de Courtois, é um exemplo desse mesmo sentido da alma faustiana. A perspectiva é bastante acentuada pela posição do observador diante das árvores e pelo alinhamento das casas. Não há a presença da cor "pardo atelier" para imprimir na gravura àquele toque especial de que fala Spengler, porém o uso dos vários cinzas a substitui muito bem nessa função.

"*Luis XIV*" (1672), "*Portrait de l'artiste*" (s/d) "*Auto retrato de Rembrandt*" (s/d) são três gravuras que representam o significado do retrato, segundo Spengler, para a alma faustiana ocidental - o invólucro do "eu" - profenômeno que ocorre em grande frequência no barroco até o rococó. "*Luis XIV*" é uma gravura a buril, técnica que apesar de ser difícil e trabalhosa, apresenta riqueza de detalhes na sua execução. Note-se os fios de cabelos e toda a ornamentação, concorre para o fisionômico e não para a "mascara" inexpressiva característica da arte apolínea.

O autor de "*Portrait de l'artiste*", Valentine Green, (1739-1813) executa essa gravura com todo o espírito característico da retratística faustiana. Nessa maneira negra, o artista buscou extrair dos valores claro escuro, o que de melhor o processo permite, o máximo de profundidade numa busca de expressividade do "eu", isto é, não há nenhum sinal de caricatura nessa gravura, ao fundo um horizonte em réstia de luz, plasticamente, "são os últimos sons de um conjunto de cordas".

O "*Auto retrato de Rembrandt*" fala, por si, deste grande profenômeno que é o retrato na arte ocidental do período barroco.

6. A História Da Gravura e a estrutura metafísica de Spengler.

A evolução da gravura geralmente leva o leitor mais desavisado a entender a história desta arte, como uma busca incessante de aprimoramento da técnica na obtenção de imagens. Na História da Xilografia de Costella¹⁰, por exemplo, percebemos que uma técnica, em um determinado momento, sobrepõem-se a outra, devido aos novos recursos trazidos num sentido de melhor representar a realidade.

O que temos, diante dessa história, é a impressão de que a forma evolui independentemente do contexto; claro que não podemos esquecer que os avanços técnicos, tecnológicos e industriais, exerceram e exercem um papel

fundamental no modo de como é produzida a imagem; parece que realmente há alguma coisa que se move de dentro para fora da forma, num objetivo sempre (até pelo menos 1800), constante de aprimorar a representação. Mas atenção; é a este pensamento que conduz a história tradicional, por exemplo, quando o metal substitui a xilo ao fio, e a xilo de topo substitui o metal na ilustração. Também percebemos que o mesmo acontece com a litografia, quando surge em 1789, possibilitando mais liberdade ao artista e permitindo que ele desenhe livremente sobre a pedra como se estivesse desenhando com um lápis, daí ao Off-set, a imagem está a um passo. Tudo parece possuir uma seqüência lógica.

Porém, a partir de Spengler, percebemos que há uma estrutura metafísica que sustenta todo esse processo, e não é somente o surgimento de uma nova possibilidade ou material que muda a imagem e faz com que o espaço seja tratado de outra maneira. Na teoria de Spengler verificamos que há uma alma que move todos os acontecimentos.

Diante destes fatos nos perguntamos: - Por que o homem antigo não se preocupava com os valores claro-escuro e só definia as imagem com a linha de contorno? Certamente a resposta não seria: porque ele era menos capacitado, ou porque não fazia pesquisa. Ou ainda. Por que o homem pós-moderno não representa mais paisagens como os antigos? Certamente não é porque ele não gosta mais daquela estética ou porque ele busca a "vogue". Não, o que de fato ocorre, é que o artista como "ser" parte da humanidade está situado num determinado tempo e assim representa a "alma" desse seu tempo na sua feitura de imagens. Pelo menos é o que tentamos verificar até o momento.

busca a "vogue"

7. Por um "continuum"

O que ocorre daqui para frente com a gravura, analisada a partir desse "idealtypus", é assunto para um outro momento que pode dar conta do moderno e do pós-moderno e, cujo "linck", está contido em Spengler quando diz que: "...ao contemplarmos o horizonte, como se ele fosse o futuro, sentimos imediatamente que o tempo é idêntico à terceira dimensão do espaço vivido, da dilatação vivente".

Ora, o problema do espaço no moderno não é uma conseqüência do que ocorreu no período anterior ?

Para Spengler não. Na sua teoria não há continuidade de um estudo sobre o moderno, porque Spengler considera o moderno, após o impressionismo, somente do ponto de vista da técnica quando diz: - "Hoje em dia, esses artistas precisam almejar o que já não sabem fazer. Trabalham com o intelecto, calculando e combinando, porquanto se extinguiu o instinto instruído".

Mas... o que é o *instinto instruído* para Spengler? É algo que somente a cultura pode ter e a civilização não?

Bom, fica a questão, afinal essa continuidade epistêmica, faz parte do nosso processo. Para Spengler, somente até meados de 1800 o homem ocidental foi movido pelo desejo do infinito, do afastamento através de uma forma toda específica de experiência com espaço, que foi cristalizado nas várias instâncias de suas ações. A tarefa de continuidade a essa "tempestade" em direção à construção de uma "rede de conexões" certamente virá do entendimento, não mais somente do espaço em si, mas do espaço-tempo - constructo fundamental para outras viagens.

Bibliografia

- ADHÉMAR, Jean et alii. **Les estampes** - Paris: GRÜND, 1973.
- COSTELLA, Antônio. **Introdução à Gravura e História da Xilografia** - Campos do Jordão : Mantiqueira, 1984.
- DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem** - São Paulo: Loyola, 1993.
- HARVEY, D. **Condição Pós-moderna** - São Paulo: Loyola, 1992.
- KREJCA, Ales. **Las Técnicas del Grabado** - Madrid: LIBSA, 1990.
- LEMINSKI, Paulo. **Arte = reflexo ?** Polímica (revista semestral de crítica e criação, nov. 1979).
- LEVY, Hannah. **A propósito de três Teorias sobre o Barroco**. In: Pintura e Escultura I - FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978.
- MACEDO, Silvio. **Curso de Filosofia da Arte** - Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- SILVA, Oswaldi P. da. **Gravuras e Gravadores em Madeira** - Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.
- SPENGLER, Oswald. **A Decadência do Ocidente** - Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- WAJNMAN, Solange. **Pós-modernidade e Análise Formista** - São Paulo Texto (Inédito), 1996.

Notas

1 Esta pesquisa é parte da monografia "Noese" apresentada ao final do Seminário Avançado: Leitura Social das

Formas Plásticas, como parte do programa de Pós-Graduação da ECA-USP.

2 Escrita em 1914, "A Decadência do Ocidente" só foi publicada, completa, em 1924 e traduzida para o português

em 1964, porém incompleta.

3 O tema, neste sentido, é tratado no texto inédito de Solange WAJMAN, intitulado Pós-Modernidade e Análise

Formista.

4 Silvo de MACEDO, Curso de Filosofia da Arte, p. 21.

5 Ibid.

6 Ibid., pp. 21-22.

7 Silvo de MACEDO, Curso de Filosofia da Arte, p. 23.

8 Oswaldo SILVA, "Gravura e Gravadores em Madeira", pp. 40-41.

9 Há uma oportuna relação entre a teoria Spengleriana e a teoria Midiológica de Régis Debray. Na obra "Vida e Morte da imagem" podemos ter esse fato mais esclarecido.

10 Antonio COSTELLA, "Introdução à Gravura e História da Xilografia", 1984.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

27 03 97

MORAYNGAVA, o desenho das coisas.

Regina Polo Müller

A pesquisa realizada situa-se na articulação entre Antropologia e História , tratando do contexto inter-étnico e inter-cultural nos processos de produção de sentido na sociedade Asuriní do Xingu. Aborda, por outro lado , representações sensíveis e sistemas expressivos da cultura na transmissão de conhecimento e aprendizagem.

Teoricamente , vimos aliando a Antropologia Interpretativa (Geertz) à Antropologia da Experiência (Turner) e no caso da pesquisa que resultou no vídeo "Saforai" , utilizamos a Análise do Discurso para descrever e interpretar o movimento na dança Asuriní.

O âmbito deste estudo são as discussões que nas áreas de Antropologia , Sociologia e Artes vêm se desenvolvendo na tradição da teoria de Turner , segundo a qual , do drama social , especialmente da fase liminar , derivam as artes da performance. O caráter processual e experiencial destes fenômenos pode articular este enfoque ao da pesquisa sobre transmissão de conhecimento através das práticas rituais.

O uso da imagem em movimento e o estudo das noções de representação e imagem na arte Asuriní orientaram a pesquisa de campo realizada em janeiro de 1997.

O roteiro do vídeo constituiu o plano de atividades desenvolvidas na aldeia:

- 1- sessões de projeção de vídeos
- 2- entrevistas com mulheres sobre desempenho de funções rituais e política demográfica atual do grupo

3- entrevistas com homens e mulheres sobre transmissão de conhecimento na aprendizagem de práticas rituais e artísticas

4- entrevistas com homens e mulheres sobre compreensão e conceituação da televisão e do vídeo e o interesse no mesmo como veículo de informação e registro da cultura.

Foram exibidos os vídeos "Ritual das Flautas" e "Saforal" bem como vídeos de outros grupos indígenas e filmes de ficção.

As entrevistas foram realizadas a partir destas exposições sobre os temas acima mencionados e outros depoimentos compreenderam narrativas de sonhos e mitos suscitadas pelo ritual xamanístico executado durante a pesquisa de campo. (ver anexo)

A exibição de vídeos de outros grupos indígenas que tratam de temas como identidade ,defesa de direitos , política indigenista e manifestações expressivas (rituais em particular) despertou o interesse nos Asuriní em ter suas próprias manifestações registradas . No terceiro dia de nossa estadia na aldeia , fomos comunicados que dar-se-ia início a um ritual (*maraká*) para iniciação de um xamã , a "festa do veado ".

A narrativa de um sonho feita por um dos xamãs responsáveis pela iniciação , durante o rito *petymojob* , constituiu um dos materiais utilizados na edição do vídeo o qual , ao lado do sonho do próprio xamã iniciando , acrescentaram juntamente com o registro da "festa do veado" temas e conteúdos ao roteiro inicial.

As imagens deste ritual de iniciação , das sessões de exibição dos vídeos e dos depoimentos dos entrevistados compreendem o material utilizado na elaboração de "Morayngava" , complementadas por imagens de filme super 8 e fotografias das décadas de 70 e 80.

Os depoimentos , fio condutor do roteiro , tratam dos seguintes assuntos:

1-relação entre os sonhos do xamã e a imagem em movimento (imagem videográfica) , ambos narrativas que fazem existir realidades virtuais - as que se encontram no espaço e tempo mítico ou as que estão no passado histórico e deverão integrar o futuro das novas gerações.

2-conceituação da televisão , vídeo e câmera a partir da noção de imagem (réplica , representação) ,isto é ,*ayngava* e de princípio vital, *ynga* .(1)

3-transformações no desempenho ritual das mulheres

4-interesse em registrar em imagem o processo de aprendizagem (iniciação) para transmissão à gerações futuras.

O vídeo "Morayngava", o desenho das coisas, aborda, portanto, como resultado da pesquisa, os seguintes temas:

-transmissão de conhecimento : iniciação xamanística e aprendizado do canto e dança através de processos de transmissão entre gerações

-tradição e transformação : a reelaboração de conteúdos cosmológicos

-produção de discurso no contexto inter-étnico e inter-cultural

-uso da imagem em movimento na pesquisa etnológica sobre manifestações expressivas da cultura e sua compreensão pelos Asuriní

Nota

(1) Müller, R.P.- ASURINÍ DO XINGU, HISTÓRIA E ARTE, Editora da UNICAMP, Série Teses, Campinas, 1990

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

A Organização das Academias de Artes: A Questão Portuguesa e Brasileira

Cybele Vidal Neto Fernandes

O século XVIII assistiu à implantação de diversas academias na Europa, denominadas reais ou imperiais, caso estivessem sob o patrocínio do Estado, como a *Academia Imperial de São Petesburgo*, fundada em 1724 por Pedro, O Grande, e a *Real Academia de São Fernando*, fundada em 1744, em Madrid. A fundação das academias européias ligava-se, de modo geral, a um processo semelhante ao da experiência italiana, onde círculos privados, pessoas notáveis ou o soberano davam o passo inicial, movidos pelos interesses do Estado absolutista e pelas necessidades do mercantilismo, fato que estimulou o aperfeiçoamento da mão-de-obra especializada para a produção. O sistema medieval corporativista da formação do artista, ou mesmo o sistema de *aulas* tomadas a um mestre isoladamente, sem o necessário suporte de conhecimentos técnicos, já não satisfazia mais às exigências da sociedade. Nesse contexto, insere-se a criação da já citada *Academia de São Fernando* em Madrid, cujo projeto resultou da necessidade de formar adequadamente artistas para trabalharem ao lado dos mestres italianos nas obras do novo palácio real, substituto do antigo alcázar que se incendiara em 1734.

Os novos conceitos relativos à arte e à formação do artista derivavam, portanto, das academias, que promoviam o ensino das artes através das regras firmes que direcionavam com clareza e gosto a produção artística do Estado. Das diversas experiências artísticas européias destaca-se a criação da *Academia Real de Paris* em 1648 onde, mais do que em outro país, tal organização colocou o artista sob o jugo do Estado, definindo esse caminho como o único possível para a sua consagração. À Academia cabia o ensino da arte

oficial, em todas as suas manifestações, segundo preceitos firmados por Colbert e Lebrun, mais tarde adotados em outras academias européias. Sob condições diferentes surgiu a *Real Academia da Londres*, que resultou de experiências promovidas por iniciativa privada.

As transformações relativas aos conceitos de arte, artista e ensino artístico repercutiram em toda a Europa transformando aos poucos a concepção medieval de subordinação do artista, alçando-o a uma nova posição dentre as artes liberais. Em Portugal no entanto, até o século XVIII, a posição do artista ainda se confundia com a do artífice, persistindo assim a forma de organização e aprendizado particular nas oficinas licenciadas. Desde o século XVI eram às *corporações de ofício*, com sua estrutura medieval, que cabia a formação dos homens dedicados aos ofícios mecânicos e às artes em geral. Essas organizações congregavam os *mesterais* e lhes impunham o cumprimento de normas rígidas sob a forma de regimentos, que regulavam o ensino e a produção em suas tendas ou lojas. Desse modo, o ensino artístico era realizado por um mestre e os artistas eram reunidos indistintamente com os ofícios mecânicos. Para fiscalizar a classe dos mesterais fora criada desde 1383 por D. João I em Lisboa a *Casa dos Vinte e Quatro*, formada por dois representantes de cada uma das doze *Bandeiras de Ofício*. Com o terremoto de 1755 essa instituição passou por necessárias transformações, mas só foi instinta em 1834. Além dessas instituições, as *Confrarias ou Irmandades* congregavam indistintamente, pela sua filosofia de ação, artistas e artífices. A Confraria era uma organização de caráter religioso, estabelecida com a finalidade de defesa dos interesses dos associados, reunidos sob a invocação de um santo. Esse sistema corporativista se estendeu até o século XIX em Portugal e no Brasil, carregando ao longo desse tempo questões complexas relativamente à indefinição dos ofícios específicos de cada classe, e à atividade profissional dos artistas. 1

A condição material para que ocorressem alternativas nesse sistema de formação do artista e da prática de seus ofícios, era a transformação na relação do homem com o mundo, a partir dos ideais renascentistas. Se a descoberta de novos valores intelectuais e morais impulsionara as grandes mudanças impostas pelos florentinos no século XV, em Portugal, no final do século XVII e ao longo do XVIII, começaram a surgir os primeiros núcleos de eruditos reunidos com o objetivo de aperfeiçoamento intelectual, nas chamadas *academias*, inicialmente voltadas para as questões literárias e científicas. Nessas organizações se reuniam literatos, médicos, religiosos, pessoas de "notório saber", confundindo-se as áreas das ciências e das artes. O maior impulso para o aperfeiçoamento dessas organizações foi dado por D. João V, cuja visão e erudição possibilitou o surgimento da *Academia dos Arcades*, em 1690 em Portugal, com sede em Roma, em 1716, assim como a criação, em 1720, da *Academia Real de História Portuguesa*, inspirada no modelo das academias francesas. Em 1783 surgia também a *Academia de Ciências de Lisboa*, onde foram discutidos trabalhos importantes realizados por pessoas ligadas às primeiras academias do Brasil. 2

No que se refere ao desenvolvimento do ensino das artes, de forma mais específica, a primeira experiência significativa remonta à fundação, em 1602, da *Irmandade de São Lucas de Lisboa*, primeira associação de pintores em Portugal, que reuniu pintores a óleo, a têmpera, desenhistas, escultores, arquitetos. Ao longo do século XVIII começaram a surgir em Portugal as *Aulas Régias* de Desenho, Pintura, Gravura, ligadas às necessidades da indústria, que também contribuíram para formar e aperfeiçoar o fazer e o gosto. Outras *Aulas* surgiram a partir da contratação da mão-de-obra voltada para determinado projeto, como aconteceu no caso das *Obras de Mafra* e mais tarde do *Real Palácio da Ajuda*, em Lisboa.

A *Academia de São Lucas* realizou tentativas de sistematizar o ensino artístico através da criação de uma academia e de uma escola de belas- artes, mas o projeto proposto em 1791 nunca foi posto em prática. Em 1789 Cirilo Volkmar Machado concretizou o projeto anteriormente encabeçado por Vieira Lusitano e André Gonçalves e criou a *Academia do Nu* unida à *Aula de Desenho da Casa Pia* do Castelo de São Jorge. Essas *Aulas e Academias* criadas em Portugal foram tentativas que não frutificaram num modelo definitivo de estabelecimento, capaz de determinar os rumos do ensino das belas- artes no país. No início do século XIX uma experiência pode ser citada no sentido do amadurecimento do projeto para a academia e escola de belas- artes que se desejava fundar. Trata-se do ensino das belas- artes surgido junto às obras do *Real Palácio da Ajuda*, no período entre 1802 e 1833. Verdadeiro polo aglutinador das artes no período, atraiu arquitetos, pintores, escultores e vários outros profissionais, propiciando o ensino das artes e dos ofícios mecânicos, então sob a influência das escolas francesa e italiana. Luís Xavier Fabri, em seu livro *O, Ensino das belas- artes no Real Palácio da Ajuda-1802/1833*, faz um alentado estudo sobre o tema. O *Palácio da Ajuda* foi construído no local onde anteriormente se situava o *Paço de Madeira*, destruído por um incêndio em 1794. A pedra fundamental do edifício foi colocada em 1795, mas somente após o Decreto do Príncipe Regente D. João VI, em 1802, é que a construção se desenvolveu realmente. O edifício seguiu um projeto neo-clássico, assinado pelos arquitetos José da Costa e Silva e Francisco Xavier Fabri, que até hoje não foi totalmente concluído, e não o primitivo projeto assinado por Manuel Caetano de Souza. Com a vinda da Família Real para o Brasil, alguns dos artistas admitidos para trabalhar no Palácio foram chamados por D. João VI, como o pintor Manuel da Costa, ativo em Belém em 1808, decorador de tetos em Queluz, que chegou ao Brasil em 1811 e se dedicou à Cenografia; o *Primeiro Arquiteto do Palácio*, José da Costa e Silva, que chegou também ao Brasil em 1812.

O Decreto de 28 de Junho de 1802 deu início às *Obras do Palácio* e regulamentou as atividades de formação de mão-de-obra, surgindo então as seguintes aulas ou atividades:

- Desenho Técnico* (para as belas- artes e os ofícios)
- Pintura Histórica, Pintura de Paisagens, Pintura de Ornatos*
- Escultura de Estatuária, Escultura de Ornato*
- Casa do Risco das Obras do Palácio da Ajuda.* (Arquitetura)

A *Casa do Risco* era dirigida pelo Primeiro Arquiteto do Rei e os demais setores pelos dois Primeiros Pintores da Câmara da Corte.

Foi criada uma *Biblioteca Especializada* e utilizados os *Gessos e Apetrechos* trazidos da antiga *Academia Portuguesa de Roma*. Ali trabalharam artistas portugueses e alguns italianos: Domingos Antonio de Sequeira e Francisco Vieira Portuense, Primeiros Pintores da Câmara da Corte; José Vialli, pintor miniaturista genovês; Joaquim Machado de Castro, Primeiro Escultor; Carlos Amatucci, escultor italiano; João José Aguiar, formado em Roma no ateliê de Canova; Manuel Piolti, encarregado da decoração dos tetos do Palácio, dentre outros. O ingresso dos alunos era permitido a partir dos doze anos, sendo grande a procura de uma vaga devido à existência de um corpo de professores muito qualificado, à concessão de um auxílio financeiro em forma de salário, e à possibilidade de aproveitamento profissional nos trabalhos da instituição. As *Obras do Palácio da Ajuda* previram a necessidade de demonstrar o ensino técnico de Desenho como base preparatória, aperfeiçoamento e aplicação às *Artes e Ofícios*. Assim sendo, não fora previsto um ensino nos moldes acadêmicos, o que talvez justifique as diferentes denominações do referido "centro de ensino": *Casa do Risco; Academia de Desenho; Academia Lisbonense; Real Obra*.

Em 22 de Abril de 1826 a Regente Isabel Maria ordenou que se fundasse uma academia e escola de belas-artes junto às obras do *Palácio da Ajuda*, para formar artistas nas artes da Pintura, Escultura, Arquitetura, Paisagem, Ornatos e Flores, e dos Ofícios Mecânicos, para se aplicarem nas obras do Palácio. Até o ano de 1833, quando funcionou, a instituição formou cinquenta e oito artistas.³ Não podemos deixar de lembrar que em 12 de Agosto de 1816 fora criada a *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios no Brasil*, que com dez anos de atraso via seu prédio semi-pronto para inaugurar a Academia também em 1826. Em 18 de Setembro de 1826 um outro decreto da Infanta determinava que se concentrassem os estudos das belas-artes, reunindo-se as *Aulas de Arquitetura Civil, Desenho, Escultura e Gravura* existentes na Corte. Pelo sistema criado os alunos foram classificados em primeira, segunda e terceira classes, recebendo vencimentos de 120 a 600 réis diários. Em 8 de Abril de 1829 foi instituído o Regulamento da instituição, que criava *Prêmios de Medalhas de Ouro, Prêmio de Medalha de Prata*, em três categorias, e dois *Concursos Anuais*. A instituição, batizada com o nome do governante, buscava de modo direto a sua proteção e voltava-se para um sistema mais moderno de ensino, instituindo uma bolsa de estudos mais elevada e um sistema de premiações. No entanto, os *estudantes* considerados *Praticantes ou Ajudantes*, em sua estreita relação com os mestres, mantinham de certa forma as práticas tradicionais de ensino das artes em Portugal.

O sistema adotado na *Academia de São Miguel* atraiu muitos alunos admitidos por admissão ou transferência, mas também incitou a crítica severa por parte de alguns professores, no tocante ao grande aumento de despesa em discrepância com o mau aproveitamento de muitos alunos do estabelecimento. Paralelamente a esses fatos, convém lembrar que as *Aulas*

Régias continuaram a funcionar em Portugal até 1834, apesar do Decreto que determinou a centralização do ensino, em 1829. Com base nesse fato foi sugerida a extinção da *Academia de São Miguel*, sendo alegado que "havia estudantes em grande quantidade para aprenderem desde os primeiros Elementos a Arquitetura e o Desenho, havendo *Aulas Régias* nas quais essas Artes se ensinavam". 4 Alegava-se ainda que "o objeto da *Obra do Real Palácio da Ajuda* não era formar artistas, mas sim aproveitar os que, tendo estudado nas *Aulas Régias*, estivessem já habilitados para deles se tirar o proveito desejado". 5 Dessa maneira, se impunha um retrocesso no sistema de ensino então adotado na *Academia de São Miguel*, voltado prioritariamente para a prática, nas obras do Palácio. Decidiu-se manter na Academia apenas os alunos mais adiantados, principalmente aqueles ligados à *Pintura Histórica e de Ornatos*, e aqueles que fossem recomendados pelos professores, sendo os demais encaminhados para as *Aulas Régias de Desenho e de Arquitetura* para se prepararem e se candidatarem a uma vaga na *Real Obra*, no futuro. Os últimos documentos de registros referentes às atividades nas Obras do Palácio datam de Agosto e Setembro de 1833. 6

Três anos após a extinção da *Academia de São Miguel*, em 25 de Outubro de 1836, por iniciativa de Joaquim José Freire e Manuel da Silva Passos, era fundada a *Academia de Belas Artes de Lisboa*, a partir de três decretos que a regulamentaram e definiram o seu pessoal e suas categorias: *Professores Proprietários, Professores Substitutos, Artistas Agregados* de várias classes. A instituição absorveu os serviços de alguns artistas que haviam trabalhado na *Real Obra* durante a experiência anterior, mas criou também outras áreas de ação, como o ensino da Gravura, nas modalidades *Gravura Histórica, Gravura de Paisagem, Gravura de Cunhos e de Medalhas*. As atividades de decoração do Palácio prosseguiram até 1844, quando o mesmo passou a um plano secundário sendo apenas utilizado para algumas cerimônias da Corte.

No seu livro *O ensino das belas artes nas obras do Real Palácio da Ajuda, 1802/1833*, Luis Xavier Fabri defende a tese de que a origem da *Academia de Belas Artes de Lisboa* se liga ao Decreto de D. João VI, em 1802, tendo o ensino artístico e as obras do Palácio sofrido várias interrupções e mudanças de regulamentos. Nesse sentido, o autor não considera também o decreto de criação da *Academia de São Miguel*, em 1826, pela Infanta Isabel Maria, que funcionou até 1833, entendendo esse período apenas como uma outra fase da implantação do ensino sistematizado, que beneficiaria a formação da mão-de-obra especializada para a construção do Palácio. Assim sendo, a criação da *Academia de Belas Artes de Lisboa* teria se dado a partir das experiências anteriores, a partir de uma necessidade específica e imediata. Sendo assim, o autor considera que as atividades de ensino junto às *Obras do Palácio da Ajuda* foram, de certo modo, organizadas como "ensino acadêmico sistematizado", nos moldes europeus então vigentes. Na verdade, a tentativa de amadurecimento desse projeto teve lugar no momento da criação da *Academia de São Miguel*, instituição de vida efêmera, que começou a declinar por volta de 1829, tendo seus últimos e esporços

registros de atividade em 1833., três anos antes da criação da *Academia de Belas Artes de Lisboa*.

A sistematização do ensino artístico no Brasil, nos moldes acadêmicos, deu-se de forma diferente do caso português. Antes do século XIX o sistema adotado no Brasil era semelhante ao modelo da Metrópole, com algumas adaptações. O passo definitivo para a sistematização do ensino artístico foi dado por D. João VI, com a criação em 12/08/1816 da *Escola Real de Ciências Artes e Ofícios*, futura *Academia Imperial de Belas Artes*. A instituição nascia por iniciativa do Estado, com o auxílio do povo, através da verba doada a D. João VI pelo *Corpo de Comércio do Rio de Janeiro*, em reconhecimento pela elevação do Brasil à categoria de *Reino Unido ao de Portugal e Algarves*, em 16/12/1815. D. João contratou a Missão Artística Francesa, a quem coube delinear o primeiro Regimento da Academia, liderados por Debret, Montigny e os irmãos Ferrez.

A criação da Academia de Belas Artes no Brasil fora impulsionada pela necessidade de modernização do país o qual, seja na pessoa do artífice ou do artista, precisava preparar-se para os desafios mercantilistas e para os ideais das nações em desenvolvimento. Mais cedo que Portugal extinguiu as *Aulas Régias* (1824) e inaugurou o ensino acadêmico (1816/1826). Já no seu primeiro Regimento colocou-se sob a proteção do Estado, instituiu a figura dos Membros Honorários, estabeleceu-se como *Escola* e como *Academia*. O segundo Regimento (1831/1855) consolidou os mecanismos de controle e disciplina de Ouro acadêmicos com a criação dos *Prêmios de Viagem* (1845), *Prêmios de Medalha e Prata* (1834/1836), das *Exposições Gerais* (1840). O terceiro Regimento (1855), implantado por Porto-Alegre, colocava a Academia frente as questões do delineamento simbólico da Nação, a quem a mesma deveria servir no seu papel de produtora de uma arte que identificasse a realidade brasileira da forma mais pura. Seus melhores artistas iriam se aperfeiçoar na Europa e, segundo portaria de Porto-Alegre, deveria se matricular no ateliê de um mestre pertencente ao *Institut de France* e também Professor da *École des Beaux Arts*, o que lhe facilitaria o encaminhamento nos concursos e nos estabelecimentos públicos mais representativos.

Desde o primeiro momento de sua criação a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro voltou-se para o modelo das academias européias, optando pelo sistema mais avançado de então, a escola francesa, que nela se fez presente no corpo de professores e profissionais do mais alto nível, aqui diferindo mais uma vez da experiência portuguesa, que voltou-se mais para a escola italiana, na pessoa de uns poucos mestres e alunos com formação naquele país.

Notas

1-MARTINS,Judith.Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.Rio de Janeiro, MEC/SPHAN, Rev. número 27, 2V.

2-MARTINS, Wilson.História da inteligência Brasileira.S.P.,Cultrix,1977, 2V.

3-COSTA, Luís Xavier da. O ensino das belas -artes nas obras do Real Palácio da Ajuda(1802/1833).Lisboa, Imprensa Moderna, 1936, p.51 e 54.

4-_____. O ensino das belas-artes... Obra citada, p.72

5-_____. O ensino das belas-artes... Obra citada, p.73

6-_____. O ensino das belas-artes... Obra citada, p.76

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

A ANCESTRALIDADE JAPONESA E A CONTEMPORANEIDADE DA PINTURA DE TOMIE OHTAKE

A vivência Wabi ¹, esteve sempre presente na obra de Tomie Ohtake, caracterizando-se pela eliminação dos elementos supérfluos, pela procura da simplicidade formal e pelo despojamento da composição pictórica.

A artista, a partir de 1952, assimilou valores e técnicas ocidentais como o claro-escuro, a pintura a óleo, a geometria euclidiana e a perspectiva, sem jamais eliminar os primordiais valores orientais da harmonia, do respeito, da pureza e da tranquilidade; praticados e vivenciados pela filosofia Zen-Budista ² e inerentes a todas as artes tradicionais japonesas (cerâmica, arquitetura, pintura, gravura, teatro, ikebana, chanoyou e paisagismo).

A concepção artística da pintora é paralela à concepção do tradicional jardim japonês, preparado e criado racionalmente, antes da própria execução. A areia branca do jardim Zen, de rochas e pedras ³, tem o mesmo papel dos espaços brancos da pintura da artista da década de 1960, que procuram o sunya ⁴ e expressam um vazio infinito, aliado a uma profundidade e sugestividade de simplificado simbolismo formal.

Assim como a essência do jardim Zen pode ser melhor percebida pela economia de elementos, o uso dos fundos brancos na pintura da artista facilita a visualização das formas essenciais da sua obra, devido a integração da forma com o fundo, do positivo com o negativo e da perfeita unidade formal fundo/figura. O branco em contraponto com as formas pictóricas, muitas vezes se transforma na própria forma.

A beleza da pintura de Tomie Ohtake como a do Jardim Zen-Budista repousa na serenidade, na harmonia e na simplicidade formal. No jardim não existem flores coloridas, colocadas em surpreendentes composições geométricas, características dos jardins regulares e simétricos de gosto europeu, mas o prazer estético e o plano simbólico, estão ocultos atrás da esmerada criação de gosto singelo e na vivência do espírito Wabi.

Da mesma forma a beleza da pintura desta artista é experiencial, mais espiritual que material e exige do espectador, uma recriação constante de cada obra de arte.

Para a artista o ideal estético está ligado ao essencial, ao despojamento e à eliminação do supérfluo, porém desligado e distante da facilidade decorativa. A simplicidade formal, do espírito Wabi, levará o fruidor da obra de arte a alcançar a emoção, o *Fuzei*⁵. Uma sugestão formal, uma obra aberta; o espectador é quem completa a obra, a artista a concebe, como um estado d'alma e como pretexto para despertar no espectador o *Fuzei*.

A arte ocidental (anterior ao modernismo) se oferece ao contemplador através de uma leitura sistematizada e dedutiva. O volume, o claro-escuro e os pontos fixos de observação da perspectiva, guiam logicamente o espectador, induzindo-o a uma única leitura da obra; enquanto que a arte tradicional japonesa precisa ser conquistada, sentida pelo próprio contemplador.

Tomie Ohtake, captou muito bem a importância da "obra inacabada" e da sugestão formal. Ao deixar, em aberto, algo sugerido, mas não explicitado, possibilita ao espectador, uma oportunidade para completar a ação e assim captar a emoção.

A pintora assimilou influências ocidentais, segundo um prisma particular, transformando-as em algo próprio, adaptando a pintura tradicional japonesa NIHON-GA à pintura ocidental YO-GA, com a técnica de pintura a óleo ABURA-E e, substituindo os materiais e suportes japoneses: a seda e o papel Washi, pela tela.

Além das diferenças de suportes, substituiu também os pigmentos naturais, fabricados pelos próprios pintores japoneses, pelas tintas a óleo já industrializadas, trocando assim a cola⁶, o principal aglutinante da pintura NIHON-GA pelos azeites da pintura a óleo.

A pintora adaptou para a sua obra, a técnica de pintura monocromática SUIBUKU-GA ou SUMI-E: substituiu a barrinha Sumi⁷, umedecida e esfregada sobre o Suzuri⁸, pelas tintas, aglutinantes e secantes da pintura a óleo, assim como trocou os pincéis redondos, de pontas afiladas, usados na caligrafia SHODO-O, por pincéis planos e achatados da pintura de cavalete.

A pintura NIHON-GA, tem como prioridade a linha, a simbologia e a sugestibilidade formal, enquanto a pintura européia YO-GA tem como prioridade o volume, a perspectiva e o realismo pictórico. A artista conseguiu uma integração destas duas pinturas, através da adaptação da inspiração temática oriental às técnicas pictóricas ocidentais.

Tomie Ohtake assimilou, para a sua pintura, o realismo volumétrico e tridimensional da pintura européia, fundindo-o à tradição linear e simbólica da pintura japonesa, em direção a uma composição bidimensional.

Assim como o povo japonês, a artista também aceitou, assimilou e transformou a arte ocidental, mais especificamente a pintura, recriando um universo formal particular, todavia associado à soma dos conceitos estéticos orientais da simplicidade, do despojamento, da simbologia e sugestibilidade formal, aos conceitos estéticos ocidentais do claro-escuro, do volume e das texturas pictóricas.

A artista, não teve como meta, repetir hieraticamente as fórmulas tradicionais de composição e pintura, mas desenvolvê-las e pesquisá-las sem cessar;

mais uma vez, uma postura mental típica da sua origem e ancestralidade japonesa.

Até os dias atuais, o aspecto formal e a representação de uma idéia ou uma ação é no Japão considerado mais importante, que a própria idéia. O povo japonês, antigamente, esteve sempre ligado a modelos coreanos e chineses e atualmente a europeus e norte-americanos.

No Japão o hábito é transfigurado em ritual e a idéia de um modelo para pesquisar, desenvolver e recriar, mantém ainda hoje toda a sua força.

Pensar na arte japonesa ou pensar na pintura de Tomie Ohtake é quase pensar através da linha, da cor e da sugestão formal. Em toda a sua obra, as linhas e as cores retornam continuamente a um ideal, muitas vezes mais sugerido que revelado, todavia muito próximo do bem resolvido formalmente.

Para a artista as propriedades naturais da matéria, da cor, da composição são inalteráveis na sua estrutura, enquanto variam, através de permutações e combinações em inúmeros resultados plásticos.

O desenho em sua obra, como a arte tradicional japonesa, apresenta uma economia de formas e detalhes; é o encontro da intrínseca natureza do material com o mínimo esforço possível.

Para Tomie Ohtake, nunca existiu, o conceito de formas, cores ou estruturas compositivas ultrapassadas, antiquadas, anacrônicas. A preocupação maior, da autora, foi agrupá-las harmoniosamente e adaptá-las no tempo e no espaço. O desenho e a pintura de Tomie Ohtake obedece em tudo à norma de Confúcio: "Uniformidade e autoridade", permitindo uma forte unidade estilística, imanente ligada ao raciocínio e à razão: é portanto, parafraseando Leonardo da Vinci, "Uma coisa mental".

A MATURIDADE ARTÍSTICA-SÍNTESE FORMAL

A soma das conquistas formais das outras fases pictóricas, leva a artista a criar sua mais recente linguagem plástica, pessoal e única. Não se percebe mais, de imediato, o que é oriental ou ocidental na sua obra.

Os grafismos, a caligrafia e os símbolos japoneses não aparecem mais diretamente, e percebe-se uma nova simbologia, ligada somente às imagens interiores da artista.

A síntese das conquistas formais e cromáticas, acumuladas em toda a sua carreira, somadas às experiências plásticas realizadas fora da pintura, como a serigrafia, a litografia, a escultura e a cenografia interferem nas cores, nas formas, nas técnicas e na perspectiva desta fase, levando a artista a criar um repertório colorístico e formal único em toda a arte contemporânea. Grandes formas recortadas, desgeometrizadas, mágicas, sensuais, orgânicas, plenas de cor, inseridas numa pintura elaborada, perfeccionista: o perfeito equilíbrio da razão com a emoção.

A composição se transforma numa amarração suave, levemente sugerida. As formas perderam o suporte e passaram a dominar toda a superfície da pintura.

As linhas soltas no quadro, como em constante movimento, obrigam o espectador a se movimentar sucessivas vezes à procura de sucessivos pontos

de fuga, não apenas os vários pontos de fuga, da antiga pintura NIHON-GA, mas inúmeros pontos de observação, criados pela artista em cada quadro, e que exigem do fruidor da obra, uma maior contemplação, que o levará a penetrar no espaço irreal, imaginado pela autora, e através desta visão alcançar o FUZEL ou a emoção. Uma nova geometria, isenta de linha do horizonte, de pontos fixos de observação, e que cobra do espectador, um olhar mais atento, para captá-la e entendê-la.

O fundo é eliminado e se transforma na própria obra, pela perfeita integração dos planos coloridos em "degradés" com o intenso movimento das linhas circulares e elípticas, que fogem do quadrilátero convencional da pintura. A artista, não coloca mais, como na fase anterior, as formas delimitadas e contidas, dentro do suporte da tela, mas as expande "ad infinitum".

A tela representa, neste momento, como na cultura oriental, um pedacinho da obra, numa relação MICRO/MACRO COSMO. A obra é maior que as próprias dimensões do quadro.

A forma e o fundo, passam a coexistir pacificamente, e na maioria das vezes, questiona-se qual é a parte do quadro que é forma e qual é a parte da obra que é fundo, devido à total integração existente entre estes dois elementos estruturais básicos de toda composição bidimensional.

Simultaneamente, ao equilíbrio compositivo, a artista usa de um jogo sutil de cores, formas e luzes que levam o contemplador à visão e à ilusão de novos espaços pictóricos, alcançados pela autora, através da pesquisa e da exploração dos princípios técnicos e artísticos do ofício de pintar.

As formas, neste período são suavemente sugeridas, em oposição às cores fortes, violentas e dramáticas. Os vermelhos e os pretos são usados sem nenhuma economia, em composições dinâmicas, grandiosas e matéricamente luminosas.

Além do vermelho e do preto usados em maior quantidade, a pintora utiliza-se também dos azuis, dos marrons ou da soma, no mesmo quadro, da combinação entre si destas cores.

Em contrapartida aos tons dramáticos, a artista mistura uma quantidade de branco às cores fortes, para criar tonalidades suaves e delicadas nas veladura e "glacis". O branco não é usado como valor cromático, mas como valor luminoso, que amplia e dá profundidade às obras.

A partir de 1984 a pintora volta a usar diversas texturas, com aplicações de camadas de tintas lisas e delgadas, obtidas pela movimentação irregular dos pincéis, de tamanhos e espessuras diferentes, sobre a superfície da tela, em planos opacos contra planos brilhantes, pelo uso desigual de técnicas de pintura a óleo.

A autora, em plena maturidade artística, continua seu desenvolvimento e alcança com a sua pintura o estado poético da percepção, do equilíbrio, da harmonia e da beleza, pela união perfeita do profissionalismo com a emoção. **"NO COMEÇO, PINTEI AQUILO QUE VIA. SÓ DEPOIS O QUE SENTIA"**. (Tomie Ohtake)

Nota

1. Soshitsu Sen XV. "Vivência e sabedoria do chá". São Paulo: T.A. Queiroz editor, 1981.
2. O princípio do Zen, que permanece, no fundo de toda pedagogia nipônica está em repetir até que o aprendizado seja esquecido, incorporado, transformando-o em uma segunda natureza, até se tornar parte integrante (e inconsciente) do comportamento e do espírito da pessoa.
3. Elementos básicos de um jardim Zen-Budista.
4. Sunya (vazio, vago o nada) a procura do nada, para alcançar, através da meditação, a iluminação.
5. Fuzei: alcançar a emoção e o prazer estético.
6. A qualidade da cola era tão importante para a pintura tradicional japonesa, que cada pintor guardava como segredo pessoal sua maneira de dissolve-la na água quente, dentro de uma pequena panela e na hora exata da fabricação da sua própria tinta.
7. Sumi: barrinha de tinta preta, fabricada com árvores de pinho queimadas, coaguladas com cola, e utilizadas para a fabricação de tinta para a pintura sumi-e.
8. Suzuri: pedra plana especial para dissolver a barrinha Sumi, utilizada na fabricação de tinta da pintura sumi-e.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

26 Dez 97

A Memória Construída Importância da Atuação de Frederico Trebbi (1837-1928) em Pelotas na Transição do Século XIX para o século XX.

Neiva Maria Fonseca Bohns

Frederico Alberto Crispim Francisco Arnoldi Trebbi nasceu em Roma em 22 de maio de 1837 e faleceu em Pelotas no dia 5 de abril de 1928. Estudou na Academia de Belas Artes da capital italiana, especializando-se em desenho e pintura. Em 1858, quando tinha apenas 21 anos, partiu em viagem para a América do Sul. Durante a Guerra do Paraguai (1865-1870), trabalhou como fotógrafo e topógrafo. Sua intenção era a de regressar à Itália, mas acabou por radicar-se no Brasil. Em 1870, já casado, estabeleceu-se em Pelotas, instalando ateliê e passando a ministrar aulas de desenho e pintura. Sua principal fonte de renda era proveniente das encomendas de retratos de pessoas importantes no panorama político local. Sua produção pictórica de cunho alegórico foi bastante reduzida e de difícil comercialização.¹

Trebbi executou numerosos retratos tanto para particulares como para instituições pias e outras associações, que constituem importantes fontes documentais sobre as relações internas de poder entre autoridades e principais dignatários da cidade.

Sabe-se que a prosperidade econômica vivida por Pelotas no final do século XIX teve como base a indústria da carne e do couro bovinos, mantida pelo trabalho escravo. Assim, as sucessivas gerações de herdeiros do poder econômico tiveram possibilidade de obter boa formação, nos grandes centros do país ou na Europa. São os retratados por Trebbi os insígnies fundadores da nova tradição que se instaurava. As mesmas pessoas mandariam construir casas com belas

fachadas inspiradas nos padrões da civilização européia, e de lá mandariam vir roupas e objetos decorativos.

Frederico Trebbi consagrou à Pelotas mais de cinquenta anos de trabalho, sem, no entanto, perder totalmente os vínculos com a terra natal. Além do importante trabalho em seu ateliê, ocupou, até sua aposentadoria, a cadeira de desenho na Academia do Comércio de Pelotas e no Ginásio Pelotense, e exerceu, até a morte, o cargo de vice-cônsul da Itália.

O acervo de obras de Trebbi encontra-se disperso pelas galerias de honra das instituições de caridade (Santa Casa de Misericórdia, asilos de órfãos e de mendigos), que, na falta de museus, acabam funcionando como espaços museológicos.

O hábito de encomendar retratos pintados a artistas de considerável reconhecimento foi freqüente sempre que alguém sentiu necessidade de eternizar sua imagem de benemérito diante de seus pares ou subalternos. Sabe-se, no entanto, que esta prática nitidamente burguesa desenvolveu-se por uma série de fatores que nem sempre se justificam por razões econômicas.

Cria o conjunto de retratos de Trebbi uma convincente população de imortais. A maneira que as instituições encontraram de preservar esta memória, em salas grandes e especiais, denominadas "de honra", reforça ainda mais a idéia de reverência aos insígnies que legaram à cidade o patrimônio e a tradição. Sua produção mais antiga situa-se exatamente no período em que a fotografia (nova tecnologia de apreensão instantânea de imagens) começava a se disseminar, mas que, no entanto, ainda não alcançara o status já adquirido pela pintura na representação solene de pessoas e episódios.

O pioneirismo de Frederico Trebbi como pintor em Pelotas deu origem a um processo contínuo e ainda não totalmente disperso, que, sem dúvida, permite aos estudiosos deste século a melhor compreensão das bases sobre as quais se estabeleceram o gosto estético e o incentivo às atividades artísticas que redundaram na criação de uma Escola de Belas Artes no final nos anos quarenta. Embora não tenha sido o único a desenvolver esta atividade no final do século XIX na cidade, foi o preferido pela elite local.

Na atualidade ainda encontra-se um número significativo de obras de Frederico Trebbi na cidade de Pelotas. Na sua maioria são retratos de pessoas ligadas à importante oligarquia rural da região, em alguns casos nobiliárquica, que se estabeleceu ainda no período imperial, mas manteve suas formas de manifestação de poder mesmo após a Proclamação da República (1889).

O pioneirismo de Trebbi no ensino de pintura em Pelotas deu origem a um processo contínuo e ainda não totalmente disperso, que permite aos contemporâneos deste século a melhor compreensão dos parâmetros estabelecidos para o campo da arte. A concepção de arte que aqui se toma como referência é, portanto, a de indissociabilidade com a história: todo fato artístico digno de ser assim chamado é também um fato histórico.

Esta pesquisa, que se desenvolve junto à Universidade Federal de Pelotas desde 1996, deseja contribuir para a compreensão histórica do processo de aproximação cultural de certo grupo de habitantes da cidade de Pelotas no final do século XIX com a de seus correspondentes europeus. Igualmente pretende-se identificar métodos de ensino de pintura em Pelotas no final do século XIX e início do século XX, documentar e analisar a produção retratística de Trebbi, assim como detectar a clientela de sua escola de pintura e a repercussão de sua obra frente ao público da época.

A experiência de um artista italiano, de consistente formação acadêmica, numa cidade quase sem tradição pictórica, e a receptividade que obteve dentro o meio social mais privilegiado, acabou por permitir o desenvolvimento de uma educação estética que perdurou por longas décadas. Nossa curiosidade aponta justamente para esta situação insólita de uma cultura transplantada do solo europeu para o sul-brasileiro, no final do século XIX, num ambiente aparentemente inóspito. Qualquer tentativa de conciliar a imagem dos trabalhadores das charqueadas em seus afazeres mais cotidianos com as aulas de pintura dos freqüentadores do ateliê de Trebbi, revela uma clara polaridade de mundos, que, não obstante, partilharam de uma mesma existência temporal.

Sem dúvida Trebbi, que conhecia e usava as técnicas fotográficas para, a partir delas, realizar suas obras, estava fortemente ligado à tradição dos mestres retratistas europeus, e não demonstrava conhecer ou ter pretendido aderir às novas formas de representação pictórica que já se desenvolviam na França e na Inglaterra. Manteve sua tradição italiana, embora provavelmente tenha recebido sua formação artística sob influência da escola neoclássica francesa instalada em Roma.

A função de enaltecimento social exercida fundamentalmente pela pintura de retratos, até que o advento da fotografia viesse quebrar este monopólio, está patente no estudo da produção pictórica de Frederico Trebbi. Os retratos pintados pelo artista agem como fortes índices da relevância exercida pelos retratados no meio em que estavam inseridos. Neles, pode-se ler os signos de uma "sóbria ostentação". São uma maneira de preservar intata a memória dos patriarcas, através de imagens capturadas e cristalizadas temporalmente. Ou seja: de garantir, por um processo que não está muito longe das representações fúnebres, a inserção do presente no futuro.

Assim, vemos claramente como as formas de estabelecimento e manutenção do poder podem estar relacionadas com a visualidade. Se, por um lado, o desejo de se fazer retratar revela o temor da morte e do esquecimento, por outro garante aos descendentes daqueles que mereceram tal honraria um passado de glória e nobreza.

Exímio na fidelidade ao modelo e na representação de detalhes, Trebbi jamais usou recursos retóricos exagerados, e tampouco pretendia evidenciar traços muito distintivos das personalidades de seus modelos. Muito menos foi um

“moderno” romântico, pré-impressionista ou impressionista. Como um dos únicos pintores atuantes num emergente centro urbano — desejoso de criar sua própria aristocracia —, não poderia o artista de fato ter apresentado retratos dissolventes, tal como já o haviam feito seus contemporâneos europeus.

O jogo praticado entre instituição e retratado é de mútua vantagem. A primeira recebe contribuição financeira e material, e, em contrapartida, aceita o segundo como participante de um grupo seletivo. Na maioria das vezes é o próprio doador que oferece seu retrato para fazer parte desta galeria de honra. Assim, cria-se a perpetuação da imagem de benemérito.

Terceiro elemento nesta combinação, e inscrito na tela através de sua assinatura, o pintor é o que, com habilidade técnica, consegue executar a obra encomendada da maneira mais fiel possível. Afinal, o retrato está no lugar da pessoa. É um signo indicial. E o momento fixado, seguindo os cânones da pintura tradicional, precisa estar carregado de uma beleza “sublime”. Provavelmente por isso a expressão de indiferença das feições pareça fazer parte de um código comum, que coloca os personagens em situações propositalmente sobre-humanas, acima das vaidades, dos ódios e das paixões.

Bibliografia

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro : Rocco/Lapa, 1996.

Artes no Brasil no século XIX. São Paulo : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/ Pinacoteca do Estado, 1977.

BALESTEROS, E. *História universal del arte y la cultura*. Madrid: Domenech-Madrid, 1970.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca; GONÇALO, Joaquim; PELLEGRIN, José Luiz de; PIEROBON, Jacqueline Correa; RASSIER, Ana Lúcia. *Origens do ensino de arte em Pelotas: do século XIX às primeiras décadas do século XX*. Pelotas : 1992. [Relatório de pesquisa — ILA/UFPEL]

CALDAS, Pedro Henrique. *História do Conservatório de Música de Pelotas*. Pelotas : Semeador, 1992.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Rio Grande do Sul e Santa Catarina*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo : Difel, 1967. (Tomo II, vol. 2)

DACANAL, José Hildebrando & GONZAGA, Sergius. *RS: cultura e ideologia*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1980. (Série Documenta, 3)

DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre : Globo, 1971.

FRANÇA, José-Augusto. *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa : Livros Horizonte, s/d.

FRANCASTEL, P; FRANCASTEL, G. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.

HORMEYER, Joseph. *O Rio Grande do Sul de 1850: descrição da Província do Rio Grande do Sul no Brasil Meridional*. Porto Alegre : D.C. Luzzato/ EDUNI-SUL, 1986.

- ISABELLE, Arsène. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul : Martins Livreiro Editor, 1983.
- LOPES NETO, João Simões. *História de Pelotas*. Pelotas : Armazém Literário, 1994.
- MAESTRI FILHO, Mário José. *O escravo no Rio Grande do Sul. A charqueada e a gênese do escravismo gaúcho*. Caxias do Sul : EDUCS, 1984.
- MAGALHÃES, Mário Osório. *Opulência e cultura na província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. Pelotas : Ed. da Universidade Federal de Pelotas/Liv. Mundial, 1993.
- _____. *Pelotas: século XIX*. Pelotas : Liv. Mundial, 1994.
- MARQUES, Alvarino da Fontoura. *A economia do charque. O charque nas Artes*. Porto Alegre : Martins Livreiro, 1992.
- _____. *Episódios do ciclo do charque*. Porto Alegre : Edigal, 1987.
- MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira, 1920/50*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996
- NASCIMENTO, Heloisa Assumpção. *A pintura em Pelotas no século XIX — Contribuição para a história das artes no Rio Grande do Sul*. Pelotas : Instituto de Menores, 1962.
- _____. *Nossa cidade era assim*. Pelotas : Livraria Mundial, 1989.
- OSÓRIO, Fernando. *A cidade de Pelotas*. 2ª edição. Porto Alegre : Globo, 1962.
- PAIXÃO, Antonina Zuleima D'Avila. *Análise estética da pintura de Aldo Locatelli: técnica e arte, do embasamento clássico ao expressionismo figurativo*. Dissertação de Livre-docência. Mimeo, Pelotas, 1977.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. *A burguesia gaúcha: dominação do capital e disciplina do trabalho (RS 1889-1930)*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1988.
- _____. *A revolução Farroupilha*. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- _____. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1984.
- _____. *Pecuária e indústria: formas de realização do capitalismo na sociedade gaúcha no século XIX*. Porto Alegre : Movimento, 1986.
- Projeto Arte brasileira. Academicismo*. Rio de Janeiro : FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1986
- REAL, Antônio Corte. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre : UFRGS/ IEL, s/d.
- REIS, Luciano Araújo Renck; PRESTES, Rogério Prestes de. *Frederico Trebbi e Guilherme Litran*. Pelotas : Fundapel/ Depto. de Cultura, 1991. (Catálogo)
- SILVA, Ursula Rosa da; LORETO, Mari Lúcia da Silva. *História da arte em Pelotas. A pintura de 1870 a 1980*. Pelotas : EDUCAT, 1996.
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo : Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. I e II.
- ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre : LPM Editores, 1985. (Coleção Universidade Livre)
- _____. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1980. (Série Revisão, 2)

Nota

1 *Alegoria à abolição da escravatura* e *A descoberta da América* foram, respectivamente, doadas ao Clube Comercial e à Societá Christóforo Colombo. A primeira tela foi perdida em um incêndio.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

Transculturalidade e a Narrativa dos Contos de Fadas nas Artes

Katia Canton

Introdução

A Ligação dos contos de fadas com a "escritura" das culturas

O texto que se segue articula uma discussão interdisciplinar entre o universo das artes em relação a um paradigma da narrativa ocidental: os contos de fadas. Essas populares estruturas narrativas tornaram-se ao longo da história verdadeiros "leitmotiv" da literatura, do balé e da arte, espelhando-se e refletindo valores sociais, políticos e morais.

Os contos de fadas são versões escritas - relativamente recentes, ao contrário do que se costuma pensar - de contos folclóricos de magia derivados de antigas tradições orais. Começaram a ganhar forma literária na Europa do século XVII, principalmente a partir do contexto da França barroca, quando "la mode des contes-de-fées" instituiu como passatempo da corte, a adaptação de contos que ouviam na cama, antes de deitar, de seus serventes, em histórias escritas, rebuscadas, cheias de lições de moral e regras de comportamento do universo aristocrático.

Um dos primeiros escritores a moldar essas histórias especificamente para crianças foi Charles Perrault, que, em 1697, publicou "Histoires ou Contes du temps passé", também conhecido como "Histoires de ma mère l'oyale" (Histórias de mamãe ganoso), seguido, em 1715, por "Péau d'âne" (Pele de asno). Burguês protegido de Luis XIV, Perrault transformou contos que pertenciam à oralidade do povo, em cartilhas literárias do bom comportamento.

No século XIX, na Alemanha, os contos de fadas foram elevados à categoria de pesquisa acadêmica. "Os Kinder-und-

hausmarchen gesammelt durch die Bruder Grimm" (Contos infantis e familiares coletados pelos irmãos Grimm), publicados em sete edições diferentes, entre 1812 e 1857, por Jacob e Wilhelm Grimm, buscavam dar um status culturalista às narrativas originárias do povo alemão num momento em que a Alemanha se unificava e necessitava de um material "autenticamente teuto" para se legitimar.

Nas coleções dos Grimm, as histórias ganhavam uma linguagem e um estilo mais próximos aos das narrativas orais, carimbadas por cenas de violência, canibalismo, exploração social, estupros. Esses ingredientes, presentes nos contos transmitidos oralmente pelos compositores pré-medievais, eram uma forma de utilizar dados tirados diretamente da realidade e, ao mesmo tempo, transmutá-los poeticamente. Se não na vida real, ao menos nas histórias, uma gata borralheira, explorada no trabalho diário, poderia se transformar em princesa. E um pobre compositores, depois de passar por vários obstáculos e sofrimentos, poderia ser, enfim, recompensado e enriquecer com a ajuda de poderes mágicos.

Não se sabe ao certo quando os contos folclóricos começaram a ser transmitidos oralmente, mas estudos recentes mostram que a necessidade de abstrair a realidade através da transmissão de contos é concomitante à invenção da linguagem. Os contos mudavam de configuração à medida em que, em grupos, ouvintes interagiam com os contadores, sugerindo novos encadeamentos às histórias. O pensador norte-americano Fredric Jamenson alude aos contos como narrativas pré-individualistas, função suprema da mente humana (1).

Através dos séculos, os contos de fadas se tornaram não apenas modelos exemplares de histórias literárias, mas também temas coreográficos ideais para balés clássicos. De modo similar ao ocorrido com a adaptação de textos orais para literários, a transposição de textos literários para peças de dança também foi influenciada pelas condições sócio-históricas e estéticas. Esses balés baseados em contos de fadas estão especialmente associados à Rússia czarista do final do século XIX, onde o maître francês, Marius Petipa começou a criar peças monumentais para a aristocracia. Suas obras clássicas incluem "A Bela Adormecida" (1890), "O Quebra-nozes" (com Lev Ivanov, 1892), "Cinderela" (com Checchetti e Ivanov, 1893), "Barba Azul" (1892) e o "Espelho Mágico" (1903).

O balé tem perfeita associação com os contos de fadas. Oferecendo libretos bem conhecidos, as narrativas permitiam que os coreógrafos se concentrassem nos aspectos formais, espetaculares da dança. Os movimentos leves e rápidos da bailarina em sua sapatilha de pontas e seu tutu traçam um paralelo ideal com a imagem da fada e da princesa.

Com a crise dos Romanov, numa época que antecede a revolução russa, o anseio da corte czarista era transparecer uma falsa pompa e luxo, simbolizado, por exemplo, nos espetáculos de dança compostos por enormes corps-de-

ballets, construídos com mise-en-scènes que imitavam a grandiosidade da corte francesa de Luis XIV.

Há um amplo universo de definições e estudo dos contos de fadas, de acordo com as perspectivas as mais variadas, tais como a freudiana, a junguiana, marxista, feminista, estruturalista. Particularmente, a abordagem freudiana, emblematicada em A Psicanálise dos Contos de Fadas de Bruno Bettelheim (2), tornou-se um best-seller na análise dos contos-de-fadas. Por mais interessantes e sugestivas que sejam as interpretações bettelheimianas, elas desconsideram a questão da autoria e da consequente diferença entre as várias versões existentes para uma mesma história.

Esse artigo tem outro foco. Parte justamente da questão de autoria, considerando versões dessas narrativas, aplicadas a diversas formas de expressão - literatura, balé, dança-teatro - para chegar à criação contemporânea, onde reinterpretações radicais dos contos-de-fadas deslocam visões congeladas e descontextualizadas dessas histórias.

Embora os contos de fadas sejam, em sua maioria, baseados em antigo material folclórico oral, não podem ser encarados como relíquias da tradição. Através da adaptação de histórias orais para textos literários, esses contos foram revisitados, reescritos e modificados segundo o espírito da época de seus autores. São trabalhos artísticos, autorais, projetados em contextos sócio-históricos e culturais particulares. Perrault escreveu seus contos segundo os códigos barrocos da corte de Luis XIV, ao passo que os Grimm imprimiram valores do protestantismo burguês às suas histórias.

Essas particularidades contextuais fazem com que cada versão de um mesmo conto tenha um sentido e uma moral particulares. Isso ocorre, por exemplo, em "Cinderela", um dos contos mais populares em todo o mundo, possuindo mais de 400 versões registradas pelo folclorista Alan Dundes (3).

Na versão de Perrault, Cinderela é uma donzela trabalhadora, doce e recatada, que só depois de se vestir corretamente - no caso, com um vestido brocado de ouro e jóias - recebe o amor do príncipe e é redimida do trabalho junto às cinzas. Cinderela é tão bem educada e altruísta que, ao final da história, perdoa a maldade das irmãs e as casam com cavalheiros da corte.

Os irmãos Grimm adaptam a história de Perrault tingindo-lhe com tonalidades mais ligadas à mentalidade teuto-protestante e popular, ligada a um senso de justiça que pune e recompensa de acordo com as ações praticadas. O luxo do baile e das roupas de Cinderela e seu refinamento de modos é substituído por outra lição de moral: quem faz o bem, é pago com o bem; quem faz o mal, recebe o mal. Assim, ao final da história, Cinderela casa com o príncipe. Em compensação, as irmãs más, que vão à cerimônia para conferir o destino de cinderela, têm ali seus olhos picados por pássaros, que as cegam.

Transculturalidade e o Conto de Fadas como Mito

Textos considerados universais, atemporais, adequados para todas as idades e grandes moldes de conduta moral e educacional para crianças e adolescentes, os contos-de-fadas tornaram-se, no decorrer da história ocidental, mitos. Para o pensador Roland Barthes, autor de "Mitologias", escrito entre 1954 e 1956, mito é uma representação coletiva, socialmente determinadas e então invertida, para que não pareça um artefato cultural (4). A mitificação ocorre quando um certo objeto ou evento é esvaziado de seus aspectos morais, culturais, sociais, estéticos, sendo assim apresentado como algo "neutro" ou "natural". O que Barthes chama de inversão mítica refere-se ao congelamento de um evento sócio-histórico que, dessa forma, perde suas implicações contextuais.

O conto de fadas pertence à categoria dos mitos contemporâneos que foram mitificados ideologicamente, desistoricizados e despolitizados para representar a manter os interesses das classes dominantes. Isso se aplica tanto à corte francesa do século XVII, da época de Charles Perrault, quanto a seu uso contemporâneo na indústria do entretenimento. Histórias como "Cinderela", "A Bela Adormecida", "Chapeuzinho Vermelho" são versões eurocêtricas de narrativas orais do povo pré-medieval, apropriadas pela burguesia e aristocracia.

Ao longo dos anos, esses contos perderam sua autoria e o contexto em que foram escritos. Eternas histórias de princesas medievais salvas por príncipes foram popularizadas em coleções publicadas no mundo todo, transformadas em "clássicos" dos cartoons de Walt Disney. Assumiram diferentes formas na publicidade e nos comerciais de televisão.

Serviram para sustentar uma estética do balé clássico, onde repertórios como a "Bela Adormecida", "Cinderela", "O Quebra-Nozes" eternizaram o ideal da bailarina magérrima, etérea, passiva, manipulada pelo parceiro em virtuosos pas-de-deux (5). Na literatura, no balé, no cinema, os contos de fadas sempre foram apresentados como "textos" anônimos, universais, atemporais. Serviram impecavelmente para espelhar modelos anacrônicos de comportamento feminino, de valores morais que continuaram tendo como centro princesas belas, boas e submissas, príncipes corajosos e vitoriosos.

Mas os contos de fadas têm uma história. Suas diferentes versões literárias, fontes geradoras das outras formas de expressão, têm autores que, por sua vez, criaram sob a influência de específicos valores sociais, políticos e culturais vigentes em seus meios. Em outras palavras, o conto de fadas possui uma ideologia. E o processo de mitificação a que Barthes se refere consiste justamente no ocultamento dessa ideologia.

No livro O Inconsciente Político, Fredric Jameson reflete de forma mais profunda sobre a mitificação da indústria do entretenimento. O autor afirma que é dentro dessa categoria que as ideologias são mais perigosas, porque permanecem ocultas e, assim, parecem não ideológicas e apolíticas.

Jamenson encara narrativas como artefatos culturais que precisam ser desmascarados como atos políticos e socialmente simbólicos.

O conto de fadas é mito na medida em que recolhe um material que já tem uma significação e o reforma de modo parasitário para torná-lo mais adequado à comunicação num modo ideológico que parece não ideológico.

Parece natural a nossos olhos que todas as Cinderelas sejam moças boas, simples que se tornem grandes damas ao simples anúncio de um baile real; que Belas Adormecidas aguardem 99 anos em coma para serem acordadas com um simples beijo salvador de um príncipe.

Um forma de libertar os contos de fadas de seu status mitificado, congelado, é restaurar a historicidade dos textos e levar em conta revisões pessoais e reinterpretções das histórias. Nesse sentido, um corpo de obras de autoria de escritoras, artistas e coreógrafas mulheres têm sido criado atualmente em várias partes do mundo.

Há uma abundante literatura feminina que relê e reescreve essas histórias convencionais (6). Coreógrafas como Pina Bauch, o grupo norte-americano Kinematic e a francesa Maguy Marin recompõem as narrativas de contos-de-fadas imprimindo-lhes significados inéditos (7). Artistas plásticas como Cindy Sherman, Barbara Kruger, Lorna Simpson, Jenny Holzer criam obras que deslocam clichês narrativos e estereótipos femininos ligados à questão prototípica dos contos de fadas.

Moral da História: Não Aposte no Príncipe

A poeta norte-americana Anne Sexton, que se suicidou no auge da sua carreira, em 1974, criou uma coletânea de poemas baseados em contos-de-fadas. Exorcizando a relação de opressão que sentia em relação ao papel feminino das protagonistas dessas narrativas, Sexton compôs um poderoso corpo de textos, a que deu o nome de Transformações (1971).

Segue-se a transcrição (tradução minha) do poema "Cinderela":

*Você sempre lê aquilo:
o encanador com doze filhos
que ganha na Loteria Irlandesa.
Da privada à riqueza.
Aquela história.*

*Ou a babá,
algum lascivo doce dinamarquês
que captura o coração do filho mais velho.
Das fraldas para Dior.
Aquela história.*

*Ou um leiteiro que serve aos ricos,
ovos, creme, manteiga, iogurte, leite,
o caminhão branco como uma ambulância
que vai para o mercado imobiliário
e constrói uma pilha.
Do pasterizado aos Martinis no almoço.*

*Ou a faxineira
que está no ônuibus quando há o acidente
E ganha o bastante do seguro
Das vassouras à caixa automática*

*Era uma vez
a esposa de um homem rico estava no leito da morte
e diz par a sua filha Cinderela:
Seja devota. Seja boa. Assim eu sorrirei
de cima, do céu, através do vapor de uma nuvem.
O homem casou-se de novo com uma mulher que tinha
duas filhas. Bonitas o suficiente, mas com corações de
feijão preto.
Cinderela era empregada delas.*

Com uma crueza poética que lhe é peculiar, Sexton descreve o baile, à volta de Cinderela às cinzas, as provas do sapato, que fazem com as irmãs amputem seus pés. Ao final, o sapatinho serve no pé de Cinderela, “como uma carta de amor escorrega envelope adentro”.

*Na cerimônia do casamento
as duas irmãs aparecem para pedir favores
Duas pombas arrancam seus olhos
Dois spots redondos que parecem colheres de sopa.*

*Cinderela e o príncipe
viveram, eles dizem, felizes para sempre.
como dois bonecos numa vitrine de museu.
Nunca brigaram por causa de fraldas ou de poeira,
nunca contaram a mesma história duas vezes,
nunca tiveram a crise da meia idade. seus sorrisos ternos grudados na
eternidade.
Bonecos gêmeos comuns.
Aquele história.*

Construindo a narrativa a partir de textos cotidianos, Anne sexton denuncia a história de Cinderela como um caso de ascensão social e econômica e não

de uma pura paixão. Além disso, ao final do poema, trivializa e aponta o artificialismo da relação entre "dois bonecos numa vitrine de museus".

De maneira similar, a coreógrafa francesa Maguy Marin cria a dança "Cinderela" (1985) como uma batalha de bonecos. Ali, com a ajuda de máscaras e enchimentos de estofados pelos corpos, os bailarinos transformam-se em desengonçados bonecos de pano. toda a ação se passa numa gigante "casa de bonecas" contruída em três andares no palco. O amor entre a Cinderela e o príncipe é selado com uma troca de pirulitos e um jogo de amarelinhas. As duas irmãs se apresentam como crianças mimadas e mal criadas. Ao final do espetáculo, Cinderela e o príncipe desfilam pelo palco puxando por corda, sua "prole", composta de uma série de bonecos de plástico.

Tratando a narrativa como algo infantil, Marin esvazia "Cinderela" de seu conteúdo romântico, ironizando a questão das garotas que esperam passivamente que príncipes venham salvá-las. Como uma brincadeira de bonecas, o mito de Cinderela fica trivializado, infantilizado, domesticado e, por isso, destituído de poder.

A coreógrafa de dança-teatro alemã, Pina Bauch, por sua vez, utiliza-se da linguagem neo-expressionista do "tanztheater", carimbadas por violentas vinhetas cumulativas de movimentos, fragmentos de sons e imagens e recursos cênicos interdisciplinares, para compor uma visão original do conto "Barba Azul". Em sua peça, Barba Azul deixa de ser o esteriótipo do carrasco que mata suas mulheres para tornar-se vítima de si mesmo. Com um patchwork de repetições gestuais que tiram a força de um certo movimento e, pelo cansaço, revelam seu revés, Bauch vai demonstrando o sofrimento de Barba Azul na sua necessidade compulsiva de matar suas mulheres.

Assim como escritoras e coreógrafas, artistas plásticas têm trabalhado a imagem estereotipada da mulher e dos contos de fadas de maneira inovadora, denunciando convenções e propondo releituras.

A artista-fotógrafa-performática Cindy Sherman, por exemplo, lida com o grande "conto de fadas" da projeção feminina: tornar-se estrela de cinema. Em sua série de mulheres do cinema B, feitas entre 1977 e 1980, Sherman posa para suas fotos, usando seu próprio corpo travestido, transformado com a ajuda de cortes de cabelo, roupas, gestos e poses, maquiagem e até mudanças físicas (8).

Sherman clica suas auto-imagens transformadas em esteriótipos femininos de glamour. Com suas múltiplas imagens de si mesma, a artista ironiza o mito feminino do estrelato, as poses estudadas. Sobrepondo uma crítica ácida a um olhar por vezes compadecido, ela desmistifica o estrelato feminino.

O álbum de bebê, a foto de formatura, de casamento, Cindy Sherman usa a si mesma para compor uma miríada de imagens do clichê da vida humana. Quem de nós, mulheres, já não posou frente ao espelho fazendo caras e bocas de artistas de cinema?

As "garotas" de Cindy Sherman são alegorias da consciência mítica, da realização da mulher como personagem de contos de fadas. Como uma heroína dos contos, a mulher está sempre em perigo, sempre tentando sobreviver, com armas de graciosidade e sedução, num mundo cheio de assombros.

É interessante notar, ao final, que essa manifestação de volta ao interesse pela narrativa e, em particular, pelos contos-de-fadas, diagnosticadas em várias mídias de expressão, estão diretamente conectadas com a filosofia pós-estruturalista e o fascínio pós-moderno pelas convenções, o clichê, a reprodução crítica. Após uma era, que dura aproximadamente até o início dos anos 80, marcada pela valorização da abstração, vivemos hoje em um momento "neo-historicista". O termo liga-se a questões sócio-políticas, como a insegurança gerada pelo final do milênio, as mudanças políticas radicais que deram novos contornos ao planeta nos últimos anos, a uma crise econômica generalizada.

Esse quadro reflete-se no universo das artes, que troca a pureza utópica da abstração em favor de uma busca de significados, de narrativas, de conteúdos. Nas artes plásticas, atesta-se uma nova tendência ao figurativismo; na dança, o movimento puro é substituído pela teatralidade; na literatura, proliferam publicações de contos folclóricos; na música, crescem justaposições de pesquisas multi-étnicas (9).

Notas

- (1) Frederic Jameson - O Inconsciente Político - a narrativa como ato sócio-simbólico. São Paulo: Ática, 1992
- (2) Bruno Bettelheim. A psicanálise dos contos-de-fadas. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 1979.
- (3) Alan Dundes. Cinderela: a casebook. New York: Garland, 1952
- (4) Roland Barthes. Mitologias (4-ed) São Paulo: Difel, 1980.
- (5) Ann Daly - "Classical Ballet: a discourse of difference" em Women and Performance, Nova York (3): 57-66, Spring 1987.
- (6) Angela Carter. The Bloody Chamber. New York: Harper & Row, 1979.
Tanith Lee - Red as Blood. New York: Daw books, 1983.
Anne Sexton - "Transformations" in The Complete Poems. Boston: Houghton Mifflin, 1981.
Jack Zipes, ed. Don't Bet on the Prince. New York: Meuthen, 1986.
- (7) Maguy Marin coreografou "Cinderela" em 1985 para o Balé de Lyon; Pina Bauch fez "Barba Azul" em 1977 para seu Wuppertal Tanztheater; o grupo de coreógrafas norte-americanas Kinematic (tamar Kotoske, Mary Richter e Maria Lakis) criou uma trilogia de contos-de-fadas entre 1985 e 1990.
- (8) o filósofo norte-americano Arthur Danto comenta as mulheres de Cindy Sherman no livro Untitled Film Stills: Cindy Sherman. New York: Rizzoli, 1990.
- (9) leia mais sobre o assunto em:
Harold Rosenberg. The tradition of the new. Chicago: Un. of Chicago Press, 1982.
Rosalind Krauss. The originality of the avant-garde and other modernist myths. Cambridge: MIT Press, 1985
Hal Foster. Recordings - art, spectacle, cultural politics. Seattle: Bay Press, 1985
Charles Jencks. Post-modernism - the new classicism in art and architecture. New York: Rizzoli, 1987.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

25/11/92

Um curioso incidente perspético na literatura chinesa : Vovózinha Liu dá uma cabeçada na perspectiva ocidental

Alfredo Grieco

Alguns "optical themes" (1) trazidos da China pela pesquisa histórica interdisciplinar às artes plásticas podem complementar a análise de reações a códigos de representação desconhecidos. Em seu controvertido livro-tese (2) sobre arte e ciência nas vésperas da revolução científica, Samuel Edgerton examina em um dos capítulos finais alguns dos trabalhos empreendidos no oriente pelas primeiras missões dos jesuítas. Desde o ano de 1601, quando Mateo Ricci consegue a permissão do imperador chinês para abrir em Beijing uma sala de leitura, vai efetivamente aumentar o fluxo de livros (impressos e ilustrados) para a missão religiosa. A coleção, aumentada constantemente, e mantida atualizada pelos sucessores de Ricci após a sua morte em 1610, formou uma biblioteca com milhares de títulos, representantes do "magnificent new medium of the large-scale printed volume" (3) que era então impresso na Europa graças às "twin revolutions of fifteenth-century Europe - linear perspective and the block print." (4).

"This institution", esclarece Edgerton, "later known as the Bei Tang or North Church Library, was intended not only for the intellectual and spiritual reinforcement of the far-from-home Jesuits but also for the enlightenment of Chinese scholars, who there might acquaint themselves with Western ideas." ; o acervo continha, além da literatura cristã, as primeiras compilações européias sobre ciência e tecnologia, "including the latest ... works then being published in Europe." Sobre perspectiva, a coleção possuía 19 títulos, entre os quais figuravam as obras de Daniel Barbaro, Sebastiano Serlio, Vredeman de Vries, e G. P. Lomazzo, por exemplo.

O imponente conjunto bibliográfico reunido cumpria bem a sua função de causar impacto. Edgerton revela que "In truth, Chinese visitors to the library were fascinated by these technical treatises, particularly the ones with engraved illustrations, which 'they took to be sculpture, not believing these images were only *paintings*' ". Esta incredulidade inicial dos visitantes chineses, que pode ser compreendida em função da dificuldade que deviam encontrar ao tentar conciliar, intelectualmente, a percepção simultânea, nas folhas impressas, da presença de duas e tres dimensões, e que os fazia ver as imagens como se fôsem sólidas, logo estimulou um interesse pelo conhecimento do texto europeu que acompanhava as ilustrações, o que motivou inúmeras traduções chinesa a serem feitas e publicadas (Edgerton considera que a maior contribuição de Ricci à ciência chinesa foi a tradução que fez dos primeiros livros de Euclides). "Western technology was a calling card for the Jesuits, a means to attract the interest of (the) Chinese" (5).

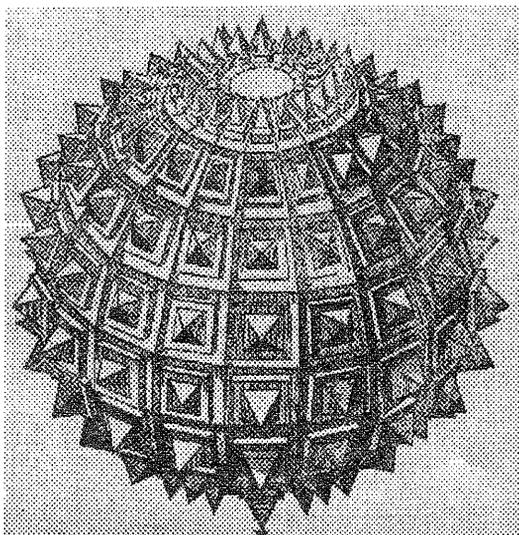


Ilustração do livro
*Pratica della
perspettiva* de
Daniel Barbaro

Ricci também presenteou o imperador com algumas imagens sagradas, entre as quais uma " ... enhanced chiaroscuro copy of the ninth-century Byzantine-style *Virgin and Child* (believed to have been painted by St. Luke) in the Basilica of Santa Maria Maggiore in Rome" , acrescenta Edgerton, opinando que possivelmente as feições dessa cópia, pintadas à maneira grega, e os olhos amendoados das figuras, fariam a imagem mais aceitável ao gosto oriental. Tantos investimentos no império do meio talvez expliquem porque os jesuítas conseguiram atravessar as turbulências ocorridas na derrubada da dinastia Ming, para logo reconquistar, junto aos novos líderes manchus, a sua privilegiada

posição. Em 1692 o imperador Kangxi (6) outorgará um edito de plena tolerância religiosa, abrangendo as várias outras ordens monásticas que, tendo seguido o exemplo dos jesuítas, haviam também instalado suas missões na China.

É nesse período inicial da dinastia manchu, durante o reinado de Kangxi, que se passam as cômicas aventuras de Vovózinha Liu, personagem que, no romance chinês "A história da pedra", é "vítima" da perspectiva européia. A reação de Vovózinha Liu ao efeito ilusionístico de um quadro funciona como campônio complemento às dificuldades que os ilustres visitantes da biblioteca Bei Tang vivenciavam ao examinar as ilustrações dos livros, desenhadas em perspectiva e gravadas e impressas por técnicas já bastante sofisticadas. A história de Liu, narrada por um autor que costuma ser comparado a Marcel Proust, é uma das incontáveis histórias, casos, e incidentes, que recheiam os 120 capítulos de uma narrativa fleuve manchu.



Xilogravura, circa 1884, d'après matrice de madeira, possivelmente Ming, do *Hung Lou Meng Tu Yung: Ilustrações e poemas para acompanhar O Sonho do Quarto Vermelho*.

Mais conhecido pelo título "Sonho do quarto vermelho" (7), a "história da pedra" ainda não tinha sido integralmente traduzida para inglês até 1973, ano em que, na Inglaterra, David Hawkes iniciou a sua tradução, que será terminada por John Minford somente em 1986. O autor, sobre quem infelizmente se sabe muito pouco, é Cao Xueqin (1715?-1763), um dos netos de Cao Yin,

imponente figura da época, que fôra amigo pessoal do imperador Kangxi, e que ocupara o enriquecedor posto de Comissário Têxtil, base de sua grande fortuna: " Under Cao Yin the Cao family attained the peak of its prosperity", elucidada Hawkes.

Até aos 13 anos, momento em que a família caiu em desgraça, calcula-se que Cao Xueqin tenha vivido no palácio do avô, em cujo dia-a-dia foi observando a rica e complexa vida familiar e profissional do dignitário manchu. Há muita controvérsia em volta de "história da pedra", mas existe também algum consenso sobre as características autobiográficas do romance; em última análise a extensa narrativa pode ser vista como um registro, como um documentário da época, o que garante ao acidente perspético sofrido por Vovózinha Liu uma boa probabilidade de ter sido inspirado em alguma situação que tenha efetivamente acontecido, como é mesmo o caso de grande parte dos incidentes contados, que, quando lidos (ou quando transcritos) por um amigo ou parente do autor que também tinha conhecido a vida no palácio, foram anotados, com comentários do tipo "Ah sim, eu me lembro dela", ou "Sim, essa pessoa existiu", e "Realmente, isso aconteceu".

Vovózinha Liu é uma velha camponesa que, por parentesco com uma das gerentes do palácio, leva o neto à grande cidade, para apresentá-lo à família Cao (no livro, aos duques de Ning-guo e Rong-guo). No palácio Liu vai sendo transformada aos poucos em palhaço. Mocinhas brincam com ela, ensinam-lhe bobagens que ela não entende. Todos riem em sua volta. Em determinado momento, as meninas obrigam Liu a tomar grande quantidade de vinho, e é assim, completamente embriagada, que a velhinha se perde pelos corredores da mansão. Abrindo uma porta que lhe parecera conhecida, Liu enfim dá de cara com uma mulher:

" The first thing she saw on entering it was a young woman smiling at her in welcome. Grannie Liu smiled back.

' I'm lost, miss. The young ladies have left me to find my own way and I've wandered in here by mistake.'

Surprised that the girl did not reply, Grannie Liu stepped forward to take her hand and - bang! - hit her head a most painful thump on the wooden wall. The girl was a painting, as she found on closer inspection.

' Strange!' she thought. ' How can they paint a picture so that it sticks out like that ?'

Grannie Liu was ignorant of the foreign mode of light-and-shadow painting and was sorely puzzled to discover, on touching the picture, that it did not in fact 'stick out' but was flat all over. " (8)

Vovózinha Liu pode ter dado uma boa cabeçada na cópia da virgem bizantina, pintada com o Menino por São Lucas, e oferecida ao imperador por Mateo Ricci ? Efetivamente, o "enhanced chiroscuro" do quadro, aliado aos olhos amendoados da *maniera greca*, não podem ter feito Liu confundir a imagem

pintada com uma chinesa de verdade ? Como o imperador Kangxi era amigo do avô do escritor, tendo se hospedado por quatro vezes no seu palácio, a virgem bizantina - ou uma cópia dela - pode ter sido, mais uma vez, dada de presente, desta vez a um fiel feudatário; no caso, é claro, do quadro ter sobrevivido aos estertores finais da dinastia Ming. Sabe-se que Cao Xueqin é que não sobreviveu muito bem à “queda” da sua família: a mudança de fortuna dos Caos levou-o eventualmente a uma vida miserável (“in considerable poverty...”) nos subúrbios de Beijing. Segundo Hawkes, que a examinou, existe uma pintura que supostamente retrata o autor, mostrando-o com “large, fat, swarthy, rather heavy face ... it is an ugly face, but kindly and humorous” , escreve o tradutor, no prefácio ao primeiro dos cinco livros que compõem “A história da pedra” , esclarecendo entretanto que “ Selling paintings was his one source of income that we know about “. No fim da vida, Cao Xueqin tinha se especializado na pintura de rochas, o que para Hawkes era bastante apropriado, já que “ ‘rock’ and ‘stone’ are the same word in Chinese” . /// Rio de Janeiro, agosto de 1997



Xilogravura, circa 1884, d'après gravura do período Ming, do *Hung Lou Meng* Tu Yung.

Notas

- (1) Retomando a expressão consagrada por Martin Kemp em "The Science of Art", Yale University Press, 1990.
- (2) Samuel Edgerton, "The heritage of Giotto's geometry", Cornell University Press, 1991.
- (3) Em Martin Kemp, "Temples of the Body and Temples of the Cosmos: Vision and Visualization in the Vesalian and Copernican Revolutions", apud "Picturing Knowledge - Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science", org. Brian S. Baigrie, University of Toronto Press, 1996.
- (4) Em Bert S. Hall, "The Didactic and the Elegant: Some Thoughts on Scientific and Technological Illustrations in the Middle Ages and Renaissance", apud "Picturing Knowledge".
- (5) Hall, op. cit., p. 22.
- (6) Cf. Lion-Goldschmidt: "Ce prince lettré et tolérant ... protégea particulièrement les Jésuites, contribuant pour une large part à la pénétration en Chine de la science et de la culture européennes ... (e propiciando) une atmosphère favorable à l'éclosion des talents ..."; em "L'Art en Chine du XIVe siècle à nos jours", apud "Histoire Générale de l'Art", org. Georges Huisman, editora Aristide Quillet, Paris, 1947.
- (7) A tradução ("The dream of the red chamber") feita por Florence e Isabel McHugh em 1958, para Pantheon Books de Nova York, baseou-se na tradução de Franz Kuhn para o alemão ("Der Traum der Roten Kammer"). Hawkes acha essa linha de tradução para o título original chinês "Hong lou meng" enganosa, pois omite um significado intencional, em que "A Dream of Red Mansions can mean both a dream of ... young ladies in luxurious apartments and a dream of vanished splendour".
- (8) Do volume 2 ("The Crab-Flower Club") de "The Story of the Stone", tradução de David Hawkes, Penguin Books, Londres 1977.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

Arte e Espaço-Mundo

Maria Lúcia Bueno C. de Paula.

A globalização da produção artística, que se efetiva plenamente no mundo da arte cada vez mais desterritorializado dos anos 90, torna-se um fenômeno visível a partir do início dos anos 80. Artistas habitando diferentes regiões do planeta elaboram uma linguagem plástica sintonizada e que se desenvolve independente dos preceitos da arte formalista e conceitual, que predominou no reduto internacional que dava o tom no universo estético dos anos 70. Nascidos principalmente nas décadas de 1950 e 1960, cresceram num contexto interligado pelos meios de comunicação de massa e povoado por referências flutuantes, que circulam pelo globo num fluxo visual cada vez mais acelerado. Produzem portanto fundados num solo comum, o espaço mundo.

Numa cultura permeada pela alta tecnologia, a globalização, curiosamente, vem à tona através do resgate de antigos suportes e linguagens marginalizadas pelas rupturas promovidas pela arte moderna e contemporânea no decorrer do século XX: a pintura e a figuração, que se materializam em obras que misturam elementos da cultura de massa com referências retiradas da história da arte. A origem social e cultural dos autores, também é muito diversificada. Ao lado da elite saída das universidades, e afinada com ela, estão artistas de formação escolar precária que despontam diretamente dos bairros pobres das grandes cidades para partilhar com eles o mesmo espaço na mídia, nas galerias e nas salas de museu. Muitos destes artistas - como o norte-americano Jean-Michel Basquiat (1960-1986) - trazem para produção contemporânea um novo elemento, suas especificidades culturais, que embora desterritorializadas, transubstanciadas, não perdem o seu vigor.

A AMPLIAÇÃO DO MUNDO DA ARTE.

Com a globalização as fronteiras do mundo da arte se expandiram e desde então, como observa o filósofo norte-americano Arthur Danto¹, mergulharam num processo de reorganização permanente. Embora recorram a uma pluralidade de expressões, a nova geração foi identificada inicialmente com a pintura e a figuração. Mas sua marca característica, além do caráter globalizado, é a espontaneidade, a liberdade com que trabalham com as referências, consolidando a atitude de desprezo às regras², de autonomização do olhar³, de institucionalização da anomia⁴ que se encontra na origem do projeto da modernidade nas artes visuais.

O primeiro texto que revela internacionalmente a nova arte, que já nasce consagrada, foi o artigo do historiador e crítico de arte italiano Achile Bonito Oliva, publicado em 1981 na revista *Flash Art*, sob o título de "Transvanguarda Internacional". No ano anterior na Bienal de Veneza, da qual foi o curador, trouxe a público pela primeira vez a obra da nova geração numa mostra organizada num galpão de barcos e intitulada "Aperto 80". Para Oliva um dos traços dos artistas da transvanguarda era uma atitude nômade frente aos limites impostos pelo mundo da arte.

A desmaterialização do trabalho e o impessoalismo da execução que caracterizou a arte dos anos 70 cederam espaço para a artesanania manual e a um prazer de execução que reintroduz a tradição da pintura na arte. A transvanguarda rejeita a idéia de um processo artístico voltado inteiramente para a abstração conceitual. ... optando por atitudes que levam em conta linguagens que tinham sido anteriormente abandonadas. (Achile Bonito Oliva, 1981)

No Brasil as transformações foram anunciadas em 1984 através de uma exposição que reunia 123 jovens artistas de todo país, na Escola de Artes Visuais do Parque Laje no Rio de Janeiro, sob o título "Como vai você, Geração 80?". O grupo foi saudado pelos curadores da mostra, que enfatizavam a liberdade no fazer da geração 80, com humor e descontração.

Gostem ou não, queiram ou não, está tudo aí, todas as cores, todas as formas, quadrados, transparências, matéria, massa pintada, massa humana, suor, aviãozinho, geração serrrote, radicais e liberais, transvanguarda, punks e panquecas, pós-modernos e pré-modernos, neo-expressionistas e neo-caretas, velhos conhecidos, tímidos, agressivos, apaixonados, despreparados e ejaculadores precoces. Todos, enfim, iguais a qualquer um de vocês. Talvez um pouco mais alegres e corajosos, um pouco mais... Afinal, trata-se de uma nova geração, novas cabeças. E, se hoje, ninguém alimenta o pedantismo de se "entrar para a História", de ser o tal, o que todos esperam é poder fazer alguma coisa, sem os pavores conceituais. Trata-se, enfim, de tirar a arte, donzela, de seu castelo, cobrir os seus lábios com batom bem vermelho e com ela rolar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos precisos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos. ("Como vai você, Geração 80?", Módulo, 1984)

Apesar de marcado pelo clima de desbunde, aliado a uma certa ingenuidade, o discurso dos curadores (Paulo Roberto Leal, Sandra Mager e Marcus Lontra Costa) é revelador da produção globalizada que desponta. Como Oliva, destacam a ruptura com o universo conceitual dos anos 70 e o resgate de linguagens abandonadas. Percebem que no mundo artístico que se constitui o lugar da grande arte ficou definitivamente comprometido. Se a transvanguarda emerge identificada com a pintura, a figuração e a expressão, a Geração 80, fruto de um olhar mais cuidadoso, aparece como um processo mais amplo onde a produção se desenvolve altamente segmentada.

ROMPENDO COM A COMUNIDADE DO GOSTO.

Em meados dos anos 80 vários rótulos circulavam numa tentativa de classificar o trabalho dos novos artistas. Além de transvanguarda e geração 80 falava-se também em neo-expressionismo, pós-modernismo, novo fauvismo, arte selvagem, entre outros. Na virada dos anos 90 o fenômeno já é percebido como um processo de globalização da produção artística, que expandiu as fronteiras do mundo da arte, colocando em cheque o seu antigo modo de organização, assim como a hegemonia do circuito restrito nova-iorquino, que dominava este universo. A bomba explodiu em Nova York no início dos anos 80. Começou com os garotos pobres do subúrbio, que até então utilizavam a superfície dos vagões do metro para fazer circular suas imensas pinturas gestuais, ocupando as galerias e museus, reduto da elite formada nas universidades. Prosseguiu com hordas de artistas, de outros cantos do mundo, invadindo literalmente a cidade. A reação da crítica estabelecida, que fornecia suporte ao mercado de vanguarda foi imediata. Não apenas as revistas especializadas, mas também os críticos da grande imprensa como a Time, o New York Times e até o alternativo Village Voice, protestaram contra o sucesso fácil dos novos artistas, porém sem conseguir deter a sua consagração comercial⁵. As regras no mundo da arte estavam mudando. Em 1981 o crítico Kim Levin, num artigo para o Village Voice, descrevia a atmosfera:

Você está sentado no topo do mundo, mas ele gira a cada 24 horas, dizia meu biscoito da sorte em Chinatown, nas vésperas da invasão da arte alemã. No ano passado, a toscamente amaneirada transvanguarda italiana animou-nos com obras tão elegantemente desestruturadas quanto um terno Armani. Neste ano, pinceladas germânicas pesadas e sem humor - e xilogravuras, gravuras em linóleo e formas esculturais grosseiramente entalhadas - trazem nossos próprios esgotamentos modernistas de volta com um ruído surdo. Novos Fauvistas, estão sendo chamados na Europa. Selvagens. Pintura Violenta. apesar dos rótulos fortes, essas bestas selvagens importadas parecem sem dentes em Nova York. Mas neste exato momento, os alemães estão no topo, e eu estou tentando descobrir o porque disso. (Kim Levin, Rhine Whine, 1981)⁶

Atualmente, em 1996, fundados numa análise beneficiada pelo recuo do tempo e a consolidação deste processo, podemos sugerir que a crise que detonou

em Nova York, revolucionou o mundo artístico em escala planetária, tendo o efeito de um renascimento, particularmente para regiões marginalizadas do circuito internacional como a América Latina, e mais especificamente o Brasil. No Brasil, apesar da aparência de terra arrasada, identificamos claramente um ressurgimento entre os escombros, que se manifesta em vários níveis, sendo mais evidente no âmbito da produção. A partir dos anos 80 a produção das novas gerações de artistas brasileiros sofreu uma revitalização, ao mesmo tempo que mudou o eixo de suas referências, deixando de evoluir pautada pelas tendências dominantes no campo artístico internacional. Desde então cada artista ancorado no seu eixo interior constrói uma leitura particular do mundo, esse mar de indícios flutuantes no qual está inserido.

FLUXO VISUAL GLOBALIZADO.

Com a globalização a realidade visual se converteu num fluxo desterritorializado que circula em escala planetária. O conceito de fluxo, desenvolvido por Raymond Williams⁷ a partir da experiência de assistir televisão nos Estados Unidos na década de 1970, remete a um sucessão contínua de imagens que se articulam sem nenhuma lógica ou relação de causa efeito, implicando numa abertura textual. No fluxo que se desenvolve num estado de continuidade infinita, não existe começo e nem fim. O desenvolvimento dos meios de comunicação e da informática, acentuando a desterritorialização e a interligação das referências, converteram o universo visual cotidiano num fluxo globalizado. Habitamos uma Babel visual que envolve a todos, num imenso arquivo de imagens em circulação que encarnam espacialidades e temporalidades distintas. Cada artista constrói sua obra fundado numa visão diferenciada do fluxo, reunindo as referências que lhe parecerem mais significativas, articulando-as segundo sua concepção pessoal. Assim a globalização ao mesmo tempo que produz um solo comum, ao gerar uma pluralidade de visões fortalece as identidades e a diversidade.

As artes plásticas são ilustrativas deste processo. No Brasil a geração que desponta a partir dos anos 80 construiu suas referências a partir do fluxo globalizado, onde o domínio de uma tendência ou de um sistema normativo tornou-se impossível. Um dos sinais da transformação tem sido a ampliação crescente da população de artistas. Outro é a forte aproximação entre a arte e a vida cotidiana, e conseqüentemente com a cultura de massa. Como em outras partes do mundo, um dos prenúncios foi o resgate da pintura, da figuração e da expressão, responsáveis por um aumento de temperatura na atmosfera das artes visuais. O toque quente se manifesta através da retomada da sensualidade, do humor, das referências culturais diferenciadas, do rústico, do grotesco e do exagero. No entanto toda essa produção é assimilada pelo fluxo, onde nada se perde, intensificando as trocas e gerando uma segmentação cada vez mais profunda das linguagens.

COMO ANDA VOCÊ GERAÇÃO 80?

Atualmente, na segunda metade da década de 1990, identificamos nas artes plásticas brasileiras uma ampla gama de tendências globalizadas, todas já bastante segmentadas. Para trabalhar as transformações que apontamos a partir das produções em curso, escolhemos alguns artistas sintonizados com algumas das referências que circulam entre nós. Um de nossos critérios foi construir uma reflexão fundada em trajetórias e obras distintas para a partir das diferenças apreender o que existe de comum, assim como a a ação do fluxo sobre elas. privilegiamos artistas que vem trabalhando com regularidade e circulando no universo globalizado. Muitos se enquadram nos nossos critérios e apesar de todo respeito pelos artistas que enfocamos, salientamos que nossa seleção não envolve nenhum juízo de valor. Não é esse o nosso objetivo. Estamos interessados em penetrar nos meandros do processo criativo de cada um, identificando as matrizes de suas obras. O fato de dispormos de mais informações sobre alguns artistas contribuiu para as escolhas que fizemos.

Uma das tendências que desponta no início dos anos 80, e ocupa um lugar de destaque na mostra organizada pela Escola do Parque Laje em 1984, é a vertente que opera incorporando referências étnicas, regionais e populares, revelando que o fluxo visual contemporâneo também é um espaço de revitalização multicultural. Adir Sodré (1962, Rondonópolis, MT) e Leda Catunda (1961, São Paulo) são dois exemplos de artistas globalizados que trabalham de forma diferenciada nesta direção.

Adir Sodré, filho de nordestinos, começou a pintar aos quinze anos quando mudou-se de Rondonópolis para Cuiabá⁹. Em 1984 participava da exposição "Como vai você Geração 80?" e em 1988 realizava individuais em São Paulo, Nova York e Tóquio. Portanto um artista globalizado. Sua inclinação para as artes plásticas desenvolveu-se na infância mobilizada pelo universo das revistas em quadrinhos. Em Cuiabá se iniciou na pintura através Ateliê Livre sustentado pela Fundação Cultural do Estado. Seus primeiros trabalhos foram construídos a partir do seu cotidiano num bairro novo e sem infraestrutura de uma Cuiabá em modernização. Discorriam sobre o desconforto, as filas nos pontos de ônibus e as pessoas amontoadas em torno da televisão. Desde o início o grotesco e o erotismo se misturavam numa pintura exuberante, que evoluiu combinando cultura popular, cultura pop e história da arte. Sodré desterritorializou suas referências populares e regionais transubstanciando-as numa espécie de pop-kitsch, que se globaliza sem perder a sua identidade.

A paulistana Leda Catunda se formou em artes plásticas FAAP em São Paulo, e em 1984 fez parte da exposição organizada pela Escola do Parque Laje. Atualmente é uma das artistas plásticas brasileiras de maior circulação no espaço globalizado, sendo que apenas em 1995 participou de cinco mostras fora do país. Constrói sua obra - pinturas e instalações - a partir de materiais de uso corrente no cotidiano popular urbano: tapetes, colchas, tules, colchões, toalhas, plásticos. Trabalhando com estes objetos em função de sua carga

plástica - texturas, volumes - transforma-os em obras que terminam recriando a atmosfera do universo popular urbano, que de uma forma diferente de Adir Sodré, frequentemente acabam resvalando para o pop-kitsh.

Outro segmento de artistas produzindo a partir do seu cotidiano, realiza um novo tipo de aproximação com a cultura de massas. Geralmente caminhando na contra-mão das linguagens tradicionais como a pintura e a escultura, tomam como ponto de partida espaços e referências globalizadas. Segundo o crítico e historiador norte-americano, Adam Gopnik⁸, eles são responsáveis por uma mudança radical de temperatura no universo da arte pop, provocando "uma sensação de ter entrado numa nova Idade Glacial do imaginário pop." Gopnik se refere a artistas como Jenny Holzer, que recria a linguagem das publicidades em neon, ou Barbara Krugger, que faz a mesma operação com o outdoor. A paulistana Jac Leirner (1962) - globalizada até no nome - constrói a sua obra a partir de objetos coletados em espaços desterritorializados como os aviões, os aeroportos, os free-shops, os bancos. A primeira etapa da construção de suas obras muitas vezes pode acontecer em pleno vôo, quando começa a mostrar os catálogos de suas exposições para os comissários de bordo, afim de cooptá-los na sua coleta de objetos. antes do almoço ou do jantar eu começo mostrando as fotos. Depois eu tento explicar - este é o meu trabalho, e o tempo que levo para conseguir os materiais, e o tipo de material que utilizo. E dependendo do que acontece eu realmente saio do avião com um monte de presentes - cinco ou sete talheres da prataria, até mesmo bandejas, travesseiros, cobertores, cinzeiros. (Jac Leirner, Art News, summer 1993)

O produto são delicadas instalações, como "Corpus Delicti", exposta na IX Documenta de Kassel, que parecia um imenso bracelete envolvendo cinzeiros de avião e bilhetes de bordo ensanduichados em vidro. Foram necessários cinco anos e muitas viagens para reunir todo o material. O processo é parecido com o de Leda Catunda, mas o resultado é muito diverso, refletindo a diversidade do espaço de trabalho de cada uma.

Um outro segmento de artistas, em vez de passear pelas culturas e pelo espaço mundo, prefere se encerrar no ateliê para, retomando uma atitude que havia ficado anacrônica, mergulhar nos meandros da pintura. O pintor Marco Giannotti é um destes; acredita que a arte tenha um lugar na sociedade contemporânea, ajudando "a instaurar uma nova ordem no plano sensível", e defende a liberdade de cada artista para empreender esta tarefa a sua maneira. Para ele esta ordem cósmica pode estar nas pequenas coisas, nos microcosmos, entre as garrafas de Morandi, entre as ameixas de Chardin, nas janelas de Matisse ou nas bandeirinhas de Volpi. Pode estar também nas esponjas de Yves Klein e nas instalações de Beuys. O importante ao meu ver é desanuviar a visão, desviar a atenção das imagens vazias rotuladas. Acredito que a arte é ainda capaz de habitar o mundo com novas imagens, sejam elas completamente novas, sejam reinterpretações de imagens já feitas. (Marco Giannotti, O Estado de São Paulo, 11/08/1996)

FLUXO GLOBALIZADO, DESTERRITORIALIZAÇÃO E REVITALIZAÇÃO DAS TRADIÇÕES.

O desprezo às regras no fazer artístico, que possibilitou a retomada de linguagens e suportes abandonados, e a desterritorialização das referências é uma das características da produção que se desenvolve a partir do fluxo globalizado. Até o final dos anos 70 o trabalho dos artistas plásticos brasileiros evoluiu marcado pela oposição entre o segmento internacionalizado - que dialogava com Nova York, Londres e Paris - e os segmentos que lidavam com elementos regionais e locais, marginalizados pelos primeiros, mas que encontravam um espaço nas instituições estatais no período da repressão política. A mesma dicotomia se reproduzia entre a vertente internacionalizada e as tradições plásticas brasileiras anteriores aos anos 50, ignorada pelos artistas. A globalização da indústria cultural no final da década de 1970 rompe esta compartimentação, misturando as referências.

Na virada dos anos 80 a globalização vai coincidir com a abertura política dando um vigor maior à produção que emerge. A ampliação do mundo da arte aliada à intensificação do fluxo globalizado implode a autoridade das comunidades do gosto que dominavam o universo da arte contemporânea até então. A nova geração, liberada do compromisso de ser artisticamente correta para se legitimar no exterior, permite pela primeira vez que todas as tradições plásticas brasileiras circulem no novo imaginário visual que se constitui. Por esta razão o espaço globalizado, por ser um espaço de descolamento, termina desenquistando identidades e tradições, promovendo seu renascimento no interior do fluxo que se exerce em escala planetária. Assim pela primeira vez as imagens de Tarsila (Adir Sodré) e as bandeirinhas de Volpi (Marco Giannotti) podem habitar a obra dos artistas brasileiros, juntamente com Matisse, Spielberg, Coca-Cola, Punks, Funks e toda sorte de indícios desterritorializados.

Notas

- 1 Este artigo é um ensaio preliminar que está ligado a um projeto de pesquisa de pós-doutorado, sobre os artistas plásticos brasileiros e a globalização, que estou desenvolvendo financiada pela FAPESP.
- 2 Arthur Danto, "El final del arte", El Paseante no. 23-25, 1995.
- 3 Kirk Varnedoe, A fine disregard: what makes modern art modern?, New York/London, Thames and Hudson, 1990.
- 4 Ver Maria Lúcia Bueno C. de Paula, "A modernidade do olhar nas artes plásticas", Cultura Vozes, vol. 89, no. 1, jan/fev. 1995.
- 5 Pierre Bourdieu, "A institucionalização da anomia", O Poder Simbólico, Lisboa, Difel, 1989.
- 6 Ver Howard Becker, "La distribution de l'art moderne", Sociologie de L' Art, Paris, La Documentation Française, 1987.
- 8 Kim Levin, Beyond modernism - essays on art from the 70s and 80s, New York, Harper and Row, 1988.
- 9 Raymond Williams, Television -Technology and Cultural Form, Nova York, Schocken Books, 1975.
- 10 Ver Laudenir Antonio Gonsalves, "Arte na Universidade Federal de Mato Grosso", mimeo, PUC-SP, 1996.
- 11 Ver Kirk Varnedoe e Adam Gopnik, High and Low -Modern Art and Popular Culture, N.Y., MoMA/Thames and Hudson, 1991.

Comunicações

História, Teoria e Crítica de Arte

A Fotografia De Mapplethorpe: A Construção De Um Olhar.

Fernando Antônio Gonçalves de Azevedo

Através deste trabalho de pesquisa percebemos Mapplethorpe como um artista que não se preocupou com rótulos. Embora sua biógrafa Patrícia Morrisroe o classifique como contemporâneo, consideramos essa denominação é muito abrangente, preferimos, por isso, situar nossa reflexão entre os contornos da modernidade e pós-modernidade¹.

Em um certo sentido, Mapplethorpe é bastante pós-moderno pelo fato de se colocar como modelo-personagem de suas próprias obras, chamando atenção sobre sua vida pessoal: seus amores, seus desejos, seus amigos. Com tal atitude, Mapplethorpe, de alguma forma, esboça em sua obra seu universo mais particular, confundindo-se como signo de sua fotografia.

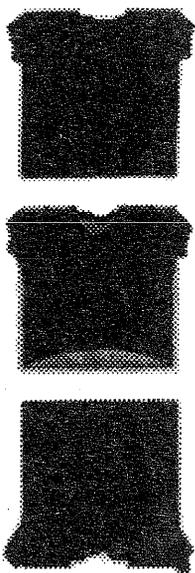
Um outro aspecto, que denota a tendência pós-modernista de sua obra, é a questão da dessacralização da arte que ele promove via fotografia, pois ela foi durante muito tempo considerada pela pintura tradicional como, no máximo, arte de segunda categoria, por apresentar historicamente sua natureza de arte mecânica.

Há uma afirmação de Lichtenstein que reforça bem a atitude pós-modernista de Mapplethorpe. Ele diz que: *"O que caracteriza o pop é, antes de mais nada, o uso que se faz de tudo o que é desprezado."* (1980:181). Assim, podemos dizer que Mapplethorpe foi extremamente pós-moderno se considerarmos tal característica, pois seus temas não se escondem atrás de tabus ou preconceitos; ao contrário, ele não teve o menor pudor de exibir as feridas da moral pequeno burguesa de seu tempo ao expor toda sua pesquisa das íntimas possibilidades sexuais e sensuais questões que restringem-se, normalmente, ao âmbito do pornô ou ao divã dos psicanalistas.

Porém, em outro sentido, a obra de Mapplethorpe busca uma certa originalidade através da exacerbação de seus sentimentos, parecendo reabilitar esta ênfase modernista. Para confirmar nossa colocação recorreremos a uma afirmação de sua autoria citada no capítulo um por sua biógrafa como uma epígrafe. Diz Mapplethorpe:

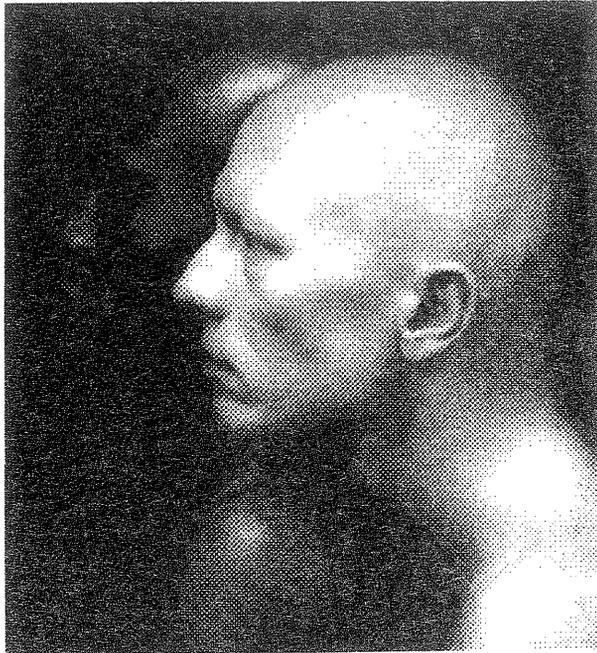
"Tinha aquela sensação em meu estômago, não uma coisa objetivamente sexual, é algo mais potente do que isso. Pensei que se pudesse de alguma forma preservar aquele sentimento, eu estaria fazendo algo que era unicamente meu." (1986:27)

Mapplethorpe brincava com os códigos tradicionais da arte quando resolvia tirar as camisetas que estava vestindo e fotografá-las ou transformá-las em esculturas suscitando a questão: isto é arte ou não é arte?

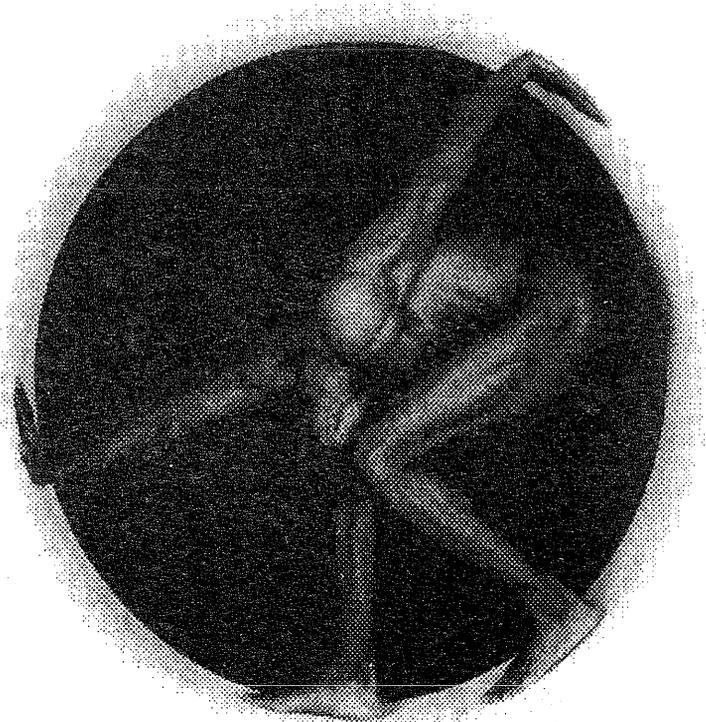


Na obra de Mapplethorpe a proposta de articulação entre estética e ética, foge ao modelo difundido pelo padrão burguês, pois ela não é oferta generosa de respostas, de catarse. Sua capacidade de reinvenção artística extrapola tal modelo, oferecendo-se como denúncia ao preconceito, expondo as feridas de nossa trama social, trazendo à tona as contradições da psicologia e da moral burguesa. Basta um olhar mais aguçado à foto (Ken Moody/Robert Sherman, 1984), para percebermos a interface do multiculturalismo em sua

obra. Ressaltar o contraste entre o homem branco e o homem negro (Mapplethorpe comparou a pele dos dois a bronze e mármore) pode ser traduzido como contraposição entre os códigos estéticos, artísticos e éticos desses dois grupos étnicos. A fotografia organiza, esteticamente, pelo contraste do claro e escuro, o perfil de dois homens, dando a idéia do ponto de vista social, de que existe diferenças tão marcantes quanto o contorno entre um perfil e outro.



No conjunto da obra ele destaca o homem negro, parecendo apontar para a questão multicultural, apesar do que diz sua biógrafa - Patrícia Morrisroe - "Ele cultuava homens negros, mas os denegria com epítetos raciais" (1996:16). Pensamos que a questão do multiculturalismo, em sua obra, se acentua quando ele traz para sua fotografia o universo homossexual, criando quase que personagens da uma mitologia, pelo culto ao corpo de formas clássicas, quase sempre imobilizado em um movimento sensual ou sexual. Exemplificamos pela foto de Thomas Williams (1987).



Quando identificamos, em sua obra, uma fuga aos padrões burgueses isto não se dá simplesmente por um desejo individualista, alienado do coletivo; pelo contrário, ela parece refletir um caráter político à medida em que a imagem criada por Mapplethorpe quer dizer mais do que o simples gesto fotográfico, ela oferece interfaces que devem ser desveladas. Desse modo, podemos dizer que sua obra traz um sentido de "jogo duplo" de que nos fala Maffesoli em seu texto *Liberdades Intersticiais*.

(...) jogando o jogo duplo, asseguramo-nos em relação aos diversos poderes aos quais prestamos lealdade. Ao não concedermos fé total a qualquer um dele em particular, evitamos sucumbir à pressão mortífera que nenhum monopólio deixa de induzir. É nesse sentido que a duplicidade pode ser considerada instinto vital, um resíduo, (...) que além ou aquém das diversas derivações, que são as legitimações e racionalizações a posteriori, assegura coerência e a permanência do ser. Assim, frente a diversas imposições sócio-político-econômicas, podemos dobrar sem quebrar, podemos aceitar as ideologias da boca para fora e acionar o mecanismo de restrições mentais, podemos fazer de conta que aceitamos as morais estabelecidas, as religiões dominantes e as diversas injunções sociais, sempre guardando "distância". (1993:58)

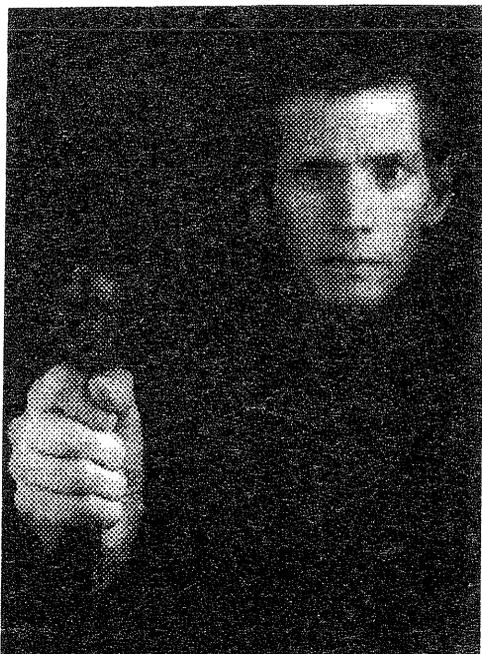
Partindo do princípio do jogo duplo de Maffesoli podemos afirmar que a obra de Mapplethorpe constitui um complexo de forte cunho dialético. Por um lado, sua estética é marcada por uma busca de harmonia entre os contrastes de luz e sombra, tom e textura, com uma composição cênica que evoca em seus personagens uma sacralização quase que icônica, idealizada. Por outro lado, essa mesma imagem expõe, provoca, desnuda, exacerba, altera o foco, realça os aspectos parecendo provocar quem a olha.

Desse modo, percebemos que sua fotografia provoca um estado de estranhamento (distanciamento ou jogo duplo), que lembra em muito o que Brecht propôs. Ousamos dizer que Mapplethorpe busca intensificar em sua fotografia o sentido de "fria inquietação" presente na estética e na arte pós-moderna que vai, de alguma forma, classificar o estranhamento brechtiano como ingênuo, enquanto que a imagem criada por ele, muitas vezes, registra um certo toque de crueldade, mesmo quando aos olhos menos críticos a imagem pareça singela.

Pensamos, que na primeira foto, há uma citação a São Francisco, até porque ele teve educação católica, um São Francisco mulher com um olhar desafiador; na segunda foto (um auto retrato) ele cita Hamlet como metáfora da morte que o ronda (mais ou menos um ano depois Mapplethorpe morreu vítima de AIDS).

Tomando como referencial o sentido de fria inquietação somos levados a pensar na questão da cisão entre a estética e a ética na pós-modernidade para compreender melhor a dimensão da obra de Mapplethorpe.





Consideramos que esse sentimento ou sensação de fria inquietação na arte advém do fato de possuir, o ser humano pós-moderno, inculcido no plano do pessoal e no plano do coletivo, uma angústia ao lidar com as incertezas, com a provisoriidade da vida, com as intensas transformações que podem ser traduzidas nas grandes questões que nos rondam: "De onde viemos?", "Para onde vamos?" , "O que fazemos, aqui e agora, neste planeta? Diante de tais questões, toda a certeza modernista de "fé" na ciência rompe-se dando lugar à gélida inquietação, ao medo, a solidão. Mapplethorpe através de sua obra recria, às vésperas do terceiro milênio em que viveu, o imaginário do ser humano que vivência (até as últimas conseqüências) a inquietação de viver o provisório, o descartável, o rumo incerto. Assim o texto *Esta Coisa Antiga, A Arte...*, chama atenção:

"Fecha-se o círculo: não apenas a pop é uma arte, não apenas essa arte é antológica, mas, além disso, sua referência é, afinal - como nos bons tempos da arte clássica: a natureza, evidentemente, não mais a natureza vegetal, paisagística, ou humana, psicológica: a natureza, hoje, é o social absoluto, ou, dizendo melhor (pois não se trata diretamente de político), o gregário. A pop assume essa nova Natureza, e, mais do que isso, querendo ou não, ou antes dizendo ou não, a arte pop a critica. Como? Ao impor a seu olhar (e, por conseguinte, ao nosso) uma distância. Mesmo que todos os artistas pop não tenham tido uma relação privilegiada com Brecht (como foi o caso de

Warhol, nos anos sessenta), todos têm, com relação ao objeto - depositário da relação social - uma espécie de "distanciamento" que tem um valor crítico. Todavia, menos ingênua ou menos otimista do que Brecht, a pop não formula nem resolve sua crítica: coloca o objeto à plat (horizontalmente, em sua posição normal), é colocá-lo a distância, mas é também recusar-se a dizer como essa distância poderia ser corrigida. Uma fria inquietação instala-se na consistência do mundo gregário (mundo 'de massa') a comoção do olhar é tão sem brilho quanto a coisa representada - e talvez por isso mais terrível (...)." (1980:188)

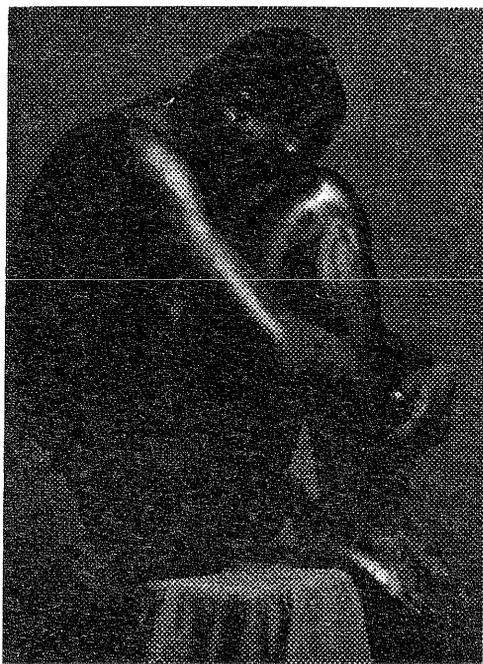
Mapplethorpe parece querer provocar no seu leitor esta espécie de fria inquietação, uma insatisfação, uma angústia, um desconforto, na medida em que sua obra não favorece um olhar-se no espelho - não favorece a catarse. Ao contrário, sua obra pode ser traduzida como instante de mobilização do complexo sentir-pensar humano em um esforço de desvelamento da multiplicidade que compõe a textura estética, artística e social. Sua fotografia vista por este ângulo pode ser também interpretada como crítica ferrenha à textura social (pensamento e ação) de seu - nosso - tempo. Seguindo tal raciocínio pode-se afirmar que sua obra possibilita uma espécie de ruptura entre a concepção de arte que acomoda, desenforma e aliena com a concepção de arte que transforma, transgride e provoca dialeticamente novos conhecimentos em seu leitor, por se opor aos padrões estéticos e éticos vigentes de consumo e moralismo exacerbados. Falamos de padrões que idealizam o ser humano ajustando-o aos modelos burgueses de ordem estética e mecânica acomodação social. Tais padrões buscam sufocar, cada vez mais, os rasgos de pensamento e sensibilidade transformadoras procurando incutir no ser humano o desejo de ajustar-se a vida banal cotidiana da cultura de massa alienada e alienante de nossos dias.

De alguma forma, pode-se dizer que a obra de Mapplethorpe não deixa impune quem a olha, pois ele lança sobre a realidade de seu (nosso) tempo um olhar subjetivo mas que de maneira nenhuma tende ao individualismo exacerbado, pois sua obra oferece múltiplas possibilidades de diálogo com uma diversidade de greis, tribos ou minorias excluídas.

Diante da fotografia criada por Mapplethorpe não cabe simplesmente dizer "isto é x ou y". Nesse sentido Rosalind Krauss chama atenção em seu texto *A Fotografia como Simulacro*, comentando como a maioria das pessoas reage com relação à leitura (apreciação) da fotografia, por apresentar um primitivismo estético em suas abordagens da obra de arte. Pensamos que esta atitude decorre da falta de alfabetização para a leitura da imagem que é um dos papéis do ensino de arte.

Partindo da tendência pós-modernista pretendemos levantar a discussão sobre a importância de artistas como Mapplethorpe e a própria linguagem da fotografia - linguagem artística, ainda estranha no espaço da educação escolar, mas que possibilita a ampliação dos modos de conhecer, perceber (olhar), ler, interpretar e reinterpretar a arte considerando educadores e alunos.

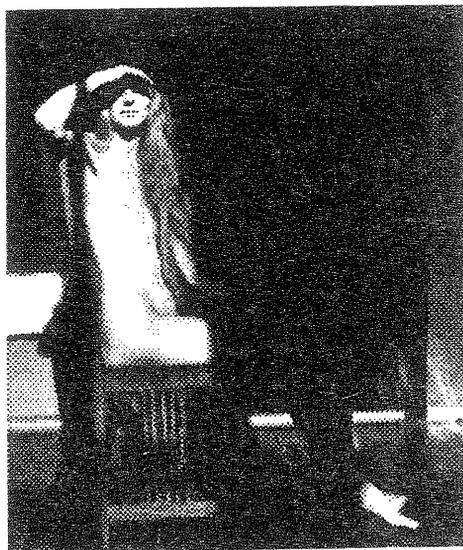
Deste modo é importante salientar que o sistema educacional brasileiro é de certo modo fechado e avesso ao papel que a arte pode representar na educação, pois nosso sistema educacional é de forte cunho positivista e idealista: priorizando a acomodação e enfatizando a lógica burguesa do moralismo exacerbado. Este sistema tem dificuldade de lidar com o corpo como um fenômeno inteligente e sensual que tem múltiplos desejos e guarda peculiaridades infinitas. Por isso, ao estudarmos nosso sistema educacional e seus fundamentos moralizantes somos levados a intuir que de um modo geral a exposição e a obra em questão podem ser percebidas como foi nos Estados Unidos - como um grande perigo para a formação das novas gerações. Mapplethorpe parece não ter medo do corpo como fenômeno inteligente pois sua obra oferece um vasto repertório neste sentido, escolhemos como exemplo (Ajitto, 1981).



O ensino da arte pode ser pensado, diante deste contexto, como fomentador das possibilidades de discussão das dimensões estética, ética, afetiva e sensual do ser humano de uma maneira dialética contra a lógica linear que predomina na escola. A arte, seu ensino e sua história poderiam, então, ser uma forma de aliados na construção de corações e mentes mais críticos e

criativos, rompendo com o paradoxo entre a concepção de arte voltada para moldar e ajustar aos padrões estabelecidos as novas gerações. Pensamos que não é interessante colocar a questão desta forma porque poderíamos cair no erro de idealizar negativamente o sistema educacional brasileiro que por sua vez é encarnado, possuindo, portanto, retrocessos e avanços como qualquer produção humana. A arte nesta perspectiva poderia também ser pensada como possibilidade libertadora (messiânica) de tal sistema, o que seria uma ilusão.

Portanto se faz necessário compreendermos a tendência pós-modernista do ensino de arte a partir de seu contexto histórico, para colocarmos a importância da fotografia como linguagem artística e a própria exposição de Mapplethorpe, no Brasil, como significativas possibilidades de trazer para o âmbito do cotidiano da escola a arte - dessacralizando-a. Vejamos como exemplo a foto (Carol Averby, 1979).



Nota

1 A designação pós-moderno é usada neste trabalho para conceituar o tempo/espço histórico-social em que vivemos, por considerar que contemporâneo é uma designação muito abrangente e moderno reflete a idéia de originalidade. Em que no Ensino de Arte, pós-moderno reflete um novo tom no discurso modernista, com ênfase na "elaboração", na citação e na releitura (intertextual) do e no contato com a obra de arte reconhecida historicamente. A expressão pós-moderno se opõe ao apelo da emoção na concepção e na abordagem da obra de arte e, essa acepção, está fundamentada na obra *A Imagem no Ensino da Arte* de Ana Mae Barbosa.

Comunicações

Linguagens Visuais

ÍNCUBOS e SÚCUBOS

Bia Medeiros*

*Íncubos e Súcubos (incubare e sucubare).
Demônios masculinos e femininos que vêm
copular com mulheres e homens durante o sono.*

Longe do equilíbrio se produzem fenômenos coerentes, o não equilíbrio é a via mais extraordinária que a natureza encontrou para tornar fenômenos complexos possíveis. A vida humana, reações químicas, relações sociológicas, econômicas,... só são possíveis porque estão longe do equilíbrio. As inúmeras interações, as bifurcações da evolução, a não linearidade dão a complexidade necessária à existência destes sistemas instáveis

"Campos de possibilidades", diria Umberto Eco

Trata-se da teoria de Ilya Prigogine—, explanada em conferência pronunciada em 1993 no Museu da Civilização, Quebec. Teoria que confronta à posição de Stephen Hawking. Ainda segundo Ilya Prigogine, a mistura de eventos e de regularidades é característica do universo. Existem regras mas estas não são suficientes. É necessário eventos inesperados. E aqui, sempre construindo uma defesa da flecha do tempo, Prigogine toma a liberdade de citar a obra de arte para fundamentar seu pensamento sobre o universo.

Sabemos hoje que as redes de comunicação são um espaço virtual que multiplica as possibilidades de "vida". Um lugar de comunicações, criações e interações: textos, imagens, imagens em movimento, hipertexto, e sobretudo interatividade.

A consciência é, apenas, presente.

O rádio e a televisão fizeram muitos pensarem os meios de comunicação, no entanto estes meios são apenas meios de difusão, meios de comunicação unidirecional, meios de informação com significante reduzido pelo próprio in-forma estabelecido pelo difusor. As redes de comunicação estão longe do equilíbrio, são complexas, logo são um espaço que torna o ser, o fazer, o pensar, e a flecha do tempo possíveis.

Participar das redes de comunicação implica em participar deste espaço-universo nascido do longe do equilíbrio. Tomar consciência destas reflexões é imprescindível, no entanto só a consciência não basta para tornar possível. Faz-se necessário fundamentar esta consciência na prática quotidiana para que possam surgir linguagens artísticas do século XXI.

Neste sentido o trabalho em grupo, não só nas redes, mas no quotidiano, corpo à corpo, é imprescindível. Trabalhos desenvolvidos em grupo, apenas via rede, criam vácuos no universo das comunicações. Em um trabalho em grupo o que se passa é o encontro com o outro, com os outros.

“Nul ne peut imaginer la part de responsabilité que nous avons tous deux dans chaque phrase de cet ouvrage. Nous avons dicté de grands passages en commun: l'élément vital de cette Dialectique est la tension de deux tempéraments intellectuels.” ADORNO e HORKHEIMER, *La dialectique de la raison*, trad. Kaufholz, Gallimard, Paris, 1974, 283 pp., p.9.

O monólogo também é comunicação, comunicação consigo mesmo. O pensador é emissor e receptor. Muitas vezes o monólogo tende “à tourner en rond”, mesmo se o sujeito está em contínua transformação. A confrontação com o outro é o que nos põe em questão. A confrontação com outros: universo.

Em um trabalho efetuado em grupo, o artista é espectador do outro, do outro membro do grupo, da criação, e do público.

Trezentas, quatrocentas vezes por dia encontramos o outro. O vazio, o desprezo. Ignorância ou tolerância. Nenhum olhar, neblina. Minha individualidade só e orgulhosa. Nenhuma troca, nenhum desafio. Onde estão os outros?

Muitos autores referem-se ao outro, ou ao encontro do outro. Nenhuma discordância foi assinalada no que se refere à intensidade deste encontro com o outro, um outro ser humano, por oposição ao encontro com coisas. Mikel Dufrenne fala de convite à uma resposta, convite à uma compreensão. Espera. Respeito pelo outro que nos ensina nossa própria interioridade. Jean-Paul Sartre nos fala do outro que nos torna objeto. Feitizaria. “O inferno são os outros” Christian Delacampagne vê no outro a ignorância, a impenetrabilidade.

Qual destas frases você já disse?

Não é rentável
Meu tempo está sobrecarregado
É um questão que nos vem toda hora
A família é sagrada

Cada autor tem um diferente sentimento do encontro com o outro. Esta diferença nos parece insuperável na medida em que cada pessoa é uma individualidade, individualidade em contínua transformação. Cada indivíduo, uma sensibilidade, nos proporcionará inúmeras degustações inéditas. Cada olhar é único e pode provocar uma infinidade de (descer o dicionário).

Nas redes de comunicação não há olhar mas textos e imagens.
O outro do texto e o outro da imagem (Barthes)

No entanto, a experiência do outro é mascarada pela experiência do social. Tudo no outro é signo para interpretações estereotipadas: do cabelo ao sapato, do carro ao..., a linguagem, o sotaque, os gestos...

Nas redes o outro é incorpóreo
e consequentemente desvinculado destes signos
repletos de interpretações preconcebidas.

O olhar nos olhos é um primeiro contato. O segundo seria o tato que permitiria depassar o social: encontro com o real. O cheiro é em geral melado pela marca de um perfume. O ouvido é em um primeiro momento apenas discurso. O encontro com o outro, olhar no outro são relações mágicas como supôs Sartre. mágicas porque imprevistas, indefiníveis.

Em um trabalho em grupo a confrontação e o improviso escapam a todo controle preliminar. O outro é interioridade, sempre, de novo, desconhecida e aberta.

A intensidade do vivido, em um trabalho em grupo, para o espectador e para os artistas, é diretamente proporcional à profundidade da troca estabelecida. (leia-se troca em diversos níveis e não só à nível econômico, leia-se transferência, permuta, alteração, modificação, abandono). Funda-se um ecossistema com elementos em ritmos descompassados, mistura de eventos: longe do equilíbrio.

O Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, do qual sou coordenadora, formado na Universidade de Brasília em 1992, tem como uma de suas linhas de pesquisa a reflexão sobre a presença das novas tecnologias no mundo atual e as modificações que estas implicam na ecologia simbólica do indivíduo.(1) É no seio de um trabalho em grupo, ou melhor, nos diversos seios de um grupo, de um trabalho translíngüístico e pluri-assinado que a arte é possível.(2)

Enquanto grupo, o Corpos Informáticos tem como centro Brasília, atualmente com membros estendidos de Campinas (SP) à Philadelphia (USA), e pesquisa

desejando o longe do equilíbrio, inúmeras interações, bifurcações da evolução, não-linearidade. Fotografias, instalações, performances, vídeo-performances, trabalhos nas redes de comunicação, vídeos-arte, em ações pronóicas (em oposição às paranóicas), em co-autorias promíscuas evolui a pesquisa.

Notas

*bia medeiros

professora Doutora Universidade de Brasília
Coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos

Equipe de pesquisa:

Alice Stefânia, Cila Mac Dowell, Carla Rocha,
Frederick Sidou, Gisele Alvarenga, Katiana Donna,
Maria Luiza Taunay, Milton Marques, Pedro Augusto.

(1) Edmond Couchot refere-se à "economia simbólica do indivíduo", acreditamos que o simbólico é mais complexo e dinâmico do que um sistema econômico, por isso preferimos a expressão "ecologia simbólica"

(2) O IN-SITU da arte (dos críticos aos curadores, das instituições aos próprios artistas) não é ainda capaz de perceber esta nova concepção do artista, e consequentemente da arte, do objeto da arte, e da parte do público.

Comunicações

Linguagens Visuais

A imagem fotográfica obtida através de uma tela de tv

Deborah Rosenfeld

Devido a grande quantidade e diversidade de meios para a produção de imagens visuais, podemos observar um trânsito da imagem entre os diversos meios. Nesse trânsito, nessa migração, a imagem vai sofrendo diversas transformações e começa a incorporar características de outras linguagens, que não são necessariamente características da linguagem onde ela nasceu. Forma-se uma linguagem visual que é híbrida e capaz de dar origem a novas poéticas visuais. É neste contexto que se dá o meu trabalho de criação de imagens fotográficas. Na interface entre vídeo, televisão e fotografia, em algum lugar entre os espaços implicados por estas mídias.

Na abertura do programa *A Arte do Vídeo*¹, Paul Virilio diz que acredita que todas as imagens são cosangúneas, que não existem imagens autônomas; a imagem mental não pode ser separada da imagem dos olhos, tampouco da imagem corrigida opticamente, como a que ele vê através de seus óculos. Também não pode ser separada da imagem gráfica, desenhada ou da imagem fotográfica. Ele diz que acredita num bloco de imagens, ou seja, uma névoa que reúne as imagens virtuais e reais. E faz uma lista destas imagens na qual inclui as seguintes imagens: mental, ocular, óptica, gráfica ou pictórica, fotográfica, cinematográfica, videográfica, holográfica e por último a computadorizada. Segundo ele, todas formam uma só e única imagem.

A partir deste pensamento de Virilio, de que todas as imagens formam uma só e única imagem, gostaria de poder considerar que esta imagem é um fluxo de signos que tem sempre a possibilidade de se conectarem gerando novos signos, e de considerar ainda *estados da imagem*, que poderiam corresponder a cada uma das imagens citadas em sua lista.

Assim, a imagem que percebo atualmente seria um fluxo ininterrupto e poderia ser percebida em um determinado estado conforme o meio em que se encontra. A passagem entre meios heterogêneos pressupõe uma mudança do estado da imagem. Desta forma, no fluxo da imagem ela poderia passar, por exemplo, do estado videográfico para o estado fotográfico e nesta passagem ela poderia ainda, se conectar com alguma outra imagem.

Meu objetivo é tecer algumas considerações sobre alguns aspectos que se revelaram com a fotografia criada por mim, a partir do meio televisivo/videográfico, e de discutir esta fotografia enquanto parte de um fluxo contínuo de imagens, imagens estas que sempre tem a possibilidade de se conectarem. Esta minha reflexão está centrada na passagem dos meios televisivo e videográfico para o meio fotográfico isto é, enquanto estou criando uma imagem fotográfica a partir de uma tela de TV, quando a imagem passa do estado televisivo ou videográfico para o estado fotográfico. Dentro de um processo sógnico, esta passagem corresponde a um momento discreto dentro de um fluxo que atualmente, a meu ver, é ininterrupto. O fato de as imagens, como as televisivas, videográficas e fotográficas do meu trabalho, fazerem parte de um fluxo contínuo de imagens e estarem conectadas, pode vir de encontro àquilo que Virilio considera como imagens cosangüneas, não autônomas. Isto em seu processo constitutivo, no sentido de que estas imagens sempre fazem referências a outros signos visuais.

Fotografar a imagem apresentada em uma tela de TV significa fixar uma imagem que em seu próprio meio não se permite fixar. Ou ainda tornar estável uma imagem advinda de um meio instável. O que existe na tela é um ponto luminoso, um pixel, que ao percorrer a tela em um intervalo de tempo formará uma imagem. Isto significa dizer que no meio videográfico, a imagem completa "não existe mais no espaço, mas na varredura completa da tela, portanto no tempo" (Machado,1993:52). O ponto luminoso que percorre a tela é o referente inscrito no espaço de minha fotografia. Um referente que não existe propriamente no espaço, mas sim no tempo. Fotografar uma tela é como dar um espaço fixo a uma imagem que se desenvolve no tempo. No momento da passagem entre os meios videográfico e fotográfico, a imagem toma uma nova forma. Uma nova forma se origina. Esta imagem fotográfica, que é construída pelas formas de um pixel em movimento, não corresponde a um quadro videográfico específico. Ela tem como referente não propriamente uma imagem singular, mas uma imagem/forma em mutação no tempo.

Como no momento da migração da imagem a resolução do tempo em cada um dos meios é diferente, a imagem vai sofrendo transformações que são, antes de mais nada, decorrentes de distintos trabalhos com o tempo que as próprias tecnologias operam. Formas em mutação que, na duração do tempo do obturador da câmara, formam uma imagem fotográfica. É como se a câmara fotográfica, no tempo de seu obturador, tivesse apreendido formas criadas por um ponto luminoso em movimento, formas em constante transformação; e no momento em que se dá a apreensão elas se organizam na película fotográfica, de tal maneira que aí permanecerão estáticas "para sempre" se

organizando em um signo fotográfico. Ocorre, também, que outros signos visuais poderão ser produzidos a partir deste. Esta imagem poderá ainda ser fotografada ou passada a qualquer outro meio visual. Além disto a imagem, antes de ser apresentada em uma tela de TV, pode ter passado por diversos outros meios, inclusive o digital. Ela tem registrada em si características dos meios por onde passou. Esta imagem fotográfica é um momento singular no processo de transformações sógnicas da imagem visual que observo atualmente.

Da passagem da tela de TV para a película fotográfica, características como o movimento, a textura das tramas de linhas da tela e uma qualidade de cor que é própria do monitor, são incorporadas à nova imagem que se formou.

Um movimento se fixa em uma película fotográfica. Para Raymond Bellour (1997:99-100),

... o problema não é mais decompor o movimento, nem compô-lo, mas impressioná-lo. Deixá-lo impressionar-se, deixar-se impressionar por ele. ... com uma paixão pragmática que encontra nas características da arte contemporânea um incentivo favorável a novas misturas.

Quando Bellour fala em decompor o movimento ele está se referindo aos trabalhos de Marey e de Muybridge, e quando ele fala em compor o movimento ele está se referindo a fotografia futurista. Para ele, na arte contemporânea, diferentemente daqueles dois períodos, trata-se de impressionar o movimento. Mas o que seria na minha fotografia esta impressão do movimento?

No meu trabalho, esta impressão do movimento, para mim, significa a velocidade com que as coisas passam, com que acontecem em meu entorno, hoje. Uma velocidade capaz de transformar um ponto luminoso em linha. Uma velocidade, que se constitui em uma relação entre espaço e tempo, capaz de manter a mim e o meu entorno em permanente transformação. Da mesma maneira que as formas em mutação provocadas pelo pixel em movimento. Uma velocidade que tende ao infinito cada vez que a diferença de tempo entre dois pontos tende a zero. E isto depende cada vez menos do espaço percorrido entre dois pontos, do espaço aonde eu estou inserida. A velocidade do movimento que impressiona uma película fotográfica, parece ser aquela que transforma as imagens na passagem entre os meios, quando dois meios heterogêneos se conectam.

Quando as formas que se formam no tempo videográfico migram para a fotografia, elas se superpõe no espaço fotográfico. É um processo onde múltiplas imagens/formas videográficas se superpõe em uma exposição fotográfica de "longa" duração. Imagens/formas que caminham a uma velocidade superior à do tempo de duração do ato fotográfico. Isto produz um efeito de montagem no interior da imagem fotográfica. A fotografia ao manter uma relação indicial com seu referente, também o faz no plano temporal. Esta

relação indicial que se dá no plano temporal, parece indicar um processo de montagem temporal, isto é imagens que em diferentes tempos são associadas por sobreposição ou por superposição, resultantes de múltiplas exposições ou de uma exposição de múltiplas imagens e que, a meu ver, também poderiam ser denominadas de imagens conectadas ou *linking*,

... como aquilo que Godard chama de um linking de imagens: mixagem eletrônica - colagem, wipes ou superposição. Não existem mais para ele imagens simples, apenas imagens múltiplas, dissolvendo-se umas nas outras. (...) A mixagem eletrônica substitui a montagem no interior da imagem. As superposições estabelecem um outro modo de conexão, propriamente visual, não verbal (apud Brissac,1996:206).

Este *linking* de imagens, que para Godard se dá no contexto da imagem eletrônica, mais propriamente da videográfica, a meu ver, pode ser bastante próprio da imagem gerada no espaço da interface da imagem videográfica.

Uma superposição de tempos videográficos no filme fotográfico. A imagem videográfica está em movimento, enquanto que a imagem fotográfica revela o movimento, na medida em que este movimento, de acordo com Bellour, se imprime na película fotográfica. E ao revelar o movimento, revela também uma conexão de signos no fluxo da imagem, revela um *linking* de imagens. O vídeo contém diversos signos fotográficos em estado de possibilidade. O movimento do vídeo seria a conexão destes possíveis signos. Ao fotografar, eu revelo um instante deste fluxo, na medida em que, na duração do tempo fotográfico, eu seleciono algumas possibilidades e realizo a fotografia.

Neste ponto me parece oportuno diferenciar uma imagem no estado televisivo e no estado videográfico, para efeito do meu trabalho. Ambas as imagens, videográfica ou televisiva, podem ser vistas através de um monitor de TV. Desconectado da antena de TV de sinal aberto, a cabo ou transmissão por via satélite, o aparelho de TV se transforma em um monitor. Este monitor conectado a um aparelho reproduzidor de vídeo, se constitui em um monitor de vídeo. Utilizo três possibilidades para a obtenção da imagem fotográfica: a imagem capturada fotograficamente diretamente da programação da TV ou, uma programação de TV que eu gravo em vídeo para depois fotografar ou ainda, uma imagem fotografada do monitor vídeo, onde este vídeo foi obtido de alguma vídeo locadora. Nos dois últimos casos, trata-se de uma imagem que está numa fita de vídeo que eu tenho acesso a qualquer momento ou seja, uma fita de vídeo que eu posso reproduzir no momento em que eu desejar. Neste caso, para a realização das minhas fotografias, isto significa que eu tenho um pouco mais de controle sobre a imagem final ou melhor, sobre a conexão que será estabelecida durante o ato fotográfico. Enquanto que no caso de uma imagem capturada diretamente de uma transmissão de programação de TV, o elemento aleatório está mais fortemente presente.

Em qualquer um dos três casos acima, a fotografia é realizada a partir de uma seleção de possibilidades dentro do fluxo da imagem. No momento em que

a imagem está sendo transmitida pela TV e que eu a estou selecionando para gravar em fita de vídeo ou para fotografar eu estou estabelecendo mais uma ramificação no fluxo. E isto se dá no mesmo momento em que qualquer outra pessoa em qualquer outro ponto do planeta também pode estar estabelecendo outras ramificações neste fluxo.

As experiências que eu tenho, no meu cotidiano, são experiências complexas, não são simples. É difícil vivenciar uma experiência ligada a um único estímulo ou a um único sentido. Isto me parece inerente ao ser humano, mas no momento contemporâneo o número de estímulos ligados a uma única experiência tem se tornado muito grande. A minha fotografia, enquanto reflexo de minha experiência cotidiana, não pode se constituir em uma experiência simples, é híbrida. Ela faz parte de um fluxo de signos que se cruzam e se conectam. Uma rede de signos múltiplos, de meios heterogêneos, que ao se cruzarem tem sempre uma possibilidade de conexão. Ao me apropriar de alguma imagem televisiva me coloco num ponto da rede que pode ser conectável em todas as suas dimensões, montada ou desmontada. O fluxo de signos que transita entre os meios tecnológicos, ainda que rompido, pode ser sempre retomado segundo uma ou outra de suas linhas. A diversidade das tecnologias favorece a contínua circulação das imagens. Caminhando pela cidade, cada um de nós olha uma imagem de modo diferente, sob perspectivas diferentes, afinal uma pessoa nunca ocupa exatamente o mesmo lugar que outra. Já na TV o ponto de vista é o mesmo para todos. Entretanto, cada um, em diferentes lugares, tem a possibilidade de criar signos diferentes à partir de um signo visto na tela de TV, pelo mesmo ponto de vista. No momento em que eu estou me apropriando de uma imagem televisiva, que eu estou conectando esta imagem a um outro signo, em outros locais, outras conexões com esta mesma imagem, também estão se estabelecendo.

Quando me aproprio de uma imagem do meio videográfico e a coloco no meio fotográfico, muitas vezes estou mudando o contexto em que a imagem se dá, e não apenas o meio. O contexto da imagem já não precisa ser o mesmo. Como em *Decifra-me ou Devoro-te*, uma das fotografias da série Rostos na Cidade, em que a imagem de um rosto de um vídeo pornográfico foi sobreposta, na película fotográfica, a uma imagem de um prédio refletido nos vidros de outro prédio, na cidade de São Paulo. Enquanto a imagem estava no meio videográfico, cada quadro que a formava podia ser visto por um período de tempo de 1/30 de segundo. Já no estado fotográfico a imagem pode ser vista pelo tempo que o observador quiser. O quadro videográfico estava associado a outros quadros, de maneira que eram vistos juntos, em sequência, no tempo de duração do vídeo. Isto produzia um determinado sentido à imagem/forma antes de ser apropriada. Sentido este que é diferente daquele produzido pela imagem em estado fotográfico.

Muitas vezes fotografo um monitor onde os canais estão constantemente sendo mudados, como em um efeito zapping. Para mim, é indiferente o contexto em que a imagem televisiva estava colocada no monitor de TV. Com a câmara fotográfica apontada para a tela, onde as imagens passam

ininterruptamente, disparo para capturar alguma forma que possa me interessar. Alguma forma que eu possa sobrepor a outra, em um espaço fotográfico, e produzir algum sentido diferente daquele sentido que se dava quando a imagem estava no meio anterior ao fotográfico. E então qualquer imagem da TV, seja de um concerto musical, de um filme pornográfico ou de um clipe, para o meu trabalho, tem o mesmo valor. Novamente vemos que se trata de um fluxo de imagens/formas que continuamente se desenvolvem no tempo videográfico/televisivo e em um determinado instante pode ser conectado a um outro meio, como o fotográfico, produzindo um novo sentido. Em um certo sentido esta foto, assim produzida, pode, até mesmo, representar um retrato de um instante ou até mesmo de alguns instantes distintos deste fluxo, já que para a produção de uma imagem em um mesmo fotograma o obturador pode ter sido disparado mais de uma vez. No entanto esta imagem apropriada deixa de ser apenas o retrato de um instante singular do fluxo, ou um signo retirado do fluxo, e passa a fazer parte de um fluxo sóico assim que se conecta a outros signos. Isto é, uma outra ramificação do fluxo é gerada. O próprio conjunto de fotos pode ser conectado entre si de diversas maneiras e também com um vídeo, uma pintura ou uma trilha sonora.

Inseridos neste fluxo, signos de meios heterogêneos podem se conectar e produzir um novo signo. Por exemplo a imagem fotográfica capturada do meio videográfico pode ser conectada a um som e dar origem a um novo vídeo.

Um outro aspecto a ser examinado se refere a qualidade da imagem quando esta vai passando de um meio ao outro. Quero tratar especialmente dos meios videográfico e fotográfico. Uma imagem que é gerada a partir de uma imagem anterior pode ser dita imagem de segunda geração e daí para frente podem se dar "n" gerações. A imagem, a cada geração, diferentemente de uma clonagem, sofre as interferências tanto da ligação entre meios quanto dos próprios meios de origem e destino da imagem. As características provenientes da geração de cada imagem se imprimem na própria imagem. Isto, em meu trabalho não se constitui em um aspecto positivo e nem negativo. Simplesmente a qualidade de cada geração de imagem faz parte do sentido daquela imagem. A fotografia da tela de TV tem impressa em si a trama da tela, o conjunto de linhas horizontais e verticais que constituem a tela. Isto produz uma textura na imagem fotográfica, que é própria da imagem videográfica.

O filme fotográfico é calibrado para uma determinada faixa de cores. Esta faixa de cores aliada as cores próprias da tela de TV produz uma qualidade de cor que é própria da fotografia da tela de TV. Uma cor que parece ser pouco realista, no sentido das cores de um rosto observado a luz do dia, sem a mediação de equipamentos tecnológicos.

A qualidade de cada imagem gerada na passagem das imagens entre os meios significa que além daquilo que é comunicado entre os meios, a própria conexão interfere na imagem e acrescenta ou retira algo da imagem no estado inicial.

Retomando o pensamento de Virilio, de que todas as imagens formam uma

só e única imagem, gostaria de concluir que estou trabalhando com o estado desta imagem entre o fotográfico e o videográfico ou televisivo.

Referências bibliográficas:

Bellour, Raymond. "Tributo ao Fantasma" in *Entre-Imagens*. Campinas, Papirus, 1997.

Brissac Peixoto, Nelson. *Paisagens Urbanas*. São Paulo, SENAC & Marca D'Água, 1996.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro, editora 34, 1995, vol1.

Machado, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo, Edusp, 1993.

Santaeilla, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

Nota

1 "A Idade do Vídeo", primeiro episódio de A Arte do Vídeo, exibido na TV Cultura de São Paulo, em 25.03.93. A Arte do Vídeo (El Arte do Vídeo), é uma série que foi dirigida pelo professor José Ramon Orriá, produzida por duas empresas espanholas - Imatco de Barcelona e Atanor de Madri - e financiada pela Televisión Española, TVE (televisão pública estatal da Espanha).

Comunicações

Linguagens Visuais

A Tipografia, os Livros de Arte e os Livros de Artistas em Pernambuco no Século XX

Paulo Bruscky

Traçar um panorama histórico da tipografia, dos livros de arte e os livros de artistas em Pernambuco neste século é tarefa das mais difíceis. Principalmente pela quase completa escassez de fontes primárias e secundárias. Os nossos arquivos e bibliotecas, infelizmente, não dispõem dos poucos originais mencionados esporadicamente nas diversas histórias da tipografia. É fato inconteste que Pernambuco teve iniciativas e tentativas pioneiras nesse campo, mesmo que nem sempre com sucesso.

A referência mais antiga de que temos notícia de tipografia no Brasil parte de Pernambuco. Em 1634, segundo José Gonçalves de Oliveira, em seu Subsídios à História da Imprensa Oficial de Pernambuco (CEPE/1986). Foi apenas uma tentativa frustrada. Sabe-se também que, em 1643, ainda sob o domínio holandês, faleceu o tipógrafo Pietr Janszoon, sem que conseguisse dar uso ao prelo que teria sido trazido da Holanda por Maurício de Nassau.

O Primeiro livro impresso de autor brasileiro (de origem naturalmente portuguesa) foi de um pernambucano, com tema pernambucano: Prosopopéia, de Bento Teixeira, em 1601. E também devemos destacar o papel que teriam as tipografias nas revoluções libertárias de Pernambuco, principalmente na criação de jornais. "Na Revolução Pernambucana de 1817 apareceu a primeira tentativa de libertação da palavra escrita no país", como diz Carlos Rizzini, em O Livro, O Jornal e a Tipografia no Brasil (São Paulo, Imprensa Oficial, 1988). Jornais importantes no processo de independência, como o primeiro jornal impresso em Pernambuco, o Aurora Pernambucana (27 de março de 1821) e o ainda mais importante Jornal Revolucionário, o Typhis Pernambucano (1823), de Frei Caneca e outros intelectuais.

Uma das mais importantes tipografias de Pernambuco foi de Manuel Figueiroa de Faria, fundada em 1831 e a primeira de Olinda, cujo trabalho, que de acordo com Alfredo de Carvalho, se destacou por sua artística composição, boa impressão, cuidadosa revisão e primoroso acabamento, inclui os primeiros livros de Pernambuco. Podemos citar também uma tipografia do Recife, como tendo seguramente produzido bons livros: a União, de Bons Santos e Cia., fundada em 1836 pelo padre Ignácio Francisco dos Santos e que durou algumas décadas.

Mas não é nosso objetivo aprofundar os elementos dessa história, que remonta aos séculos passados. Pretendemos desenvolver um perfil das principais iniciativas editoriais em Pernambuco neste século, destacando os seus melhores resultados e os mais importantes promotores, como José Maria C. de Albuquerque e Mello, à frente da Revista do Norte e suas edições caprichosas de livros, todos hoje raridades bibliográficas, Vicente do Rego Monteiro, e sua revista Renovação e La Presse à Bras (que manteve inclusive em Paris), O Gráfico Amador, João Cabral de Melo Neto e o Livro Inconsútil. Portanto, o que nos interessa são as edições feitas com arte, num tempo já remoto, pois os tipos móveis hoje são peças de museu. E o bom gosto dos artistas e intelectuais, como Luís Jardim, Manoel Bandeira, Nilo Firmino, Petrônio Cunha, Gastão de Holanda, Aloísio Magalhães, Joaquim Cardozo, Orlando da Costa Ferreira, Cecília Jucá, João Condé, Ranulpho e as Edições Guariba, Jadson e Jacy Bezerra, Baccaro e a Casa da Criança de Olinda, Matheus de Lima/Brennand, Ladjane Bandeira e Gilberto Freyre, que no artigo O Livro Belo, publicado no Diário de Pernambuco de 18.10.1925, já demonstrava a sua preocupação com o livro de arte: "Este movimento de reabilitação da estética da tipografia e da impressão e da encadernação – da estética do livro em suma – quase não nos atingiu, aos brasileiros e portugueses, Nós somos os países do livro feio, do livro mal feito. Do livro incaracterístico, principalmente o Brasil. O Sr. Monteiro Lobato conseguiu animar de certa nota de graça o livro brasileiro. Mas ligeiríssima graça. Livro belo, não saiu nenhum de suas mãos ou dos seus prelos". Discordamos da opinião de Gilberto Freyre sobre Lobato. O Recife sempre teve uma excelente tradição em artes gráficas.

A Revista do Norte e suas Edições

Os livros de arte e os livros de artistas em Pernambuco no século XX começam a partir do magnífico trabalho de dois os grandes tipógrafos: José Maria de Albuquerque e Mello e Vicente do Rêgo Monteiro. José Maria começou compondo e imprimindo suas belas edições com um prelo manual e depois com uma Minerva, demonstrando desde os primeiros números da Revista do Norte sua preocupação com o projeto gráfico: composição e equilíbrio gráfico, escolha do papel adequado para os textos e as ilustrações, contrastes de cor e uma ótima impressão, além da execução e impressão do clichê, que ele próprio fazia e muitas vezes o clichê era feito em uma de suas fotografias, arte que também realizava com competência. Pelas poucas edições que ele executou e sem periodicidade certa (hoje raríssimas) demonstra que o seu

grande prazer era compor e tirar uma prova, coisa que se constata quando ele fez apenas um exemplar da Revista do Norte (o terceiro número da Segunda série de 1926) enviou ao poeta Manuel Bandeira, por haverem saído nesse número poemas de Ribeiro do Couto. No final da década de 40, repetiria o exemplar único, o quarto número da terceira série, desta vez dedicada e entregue a família de um outro pernambucano, o pintor e desenhista Manoel Bandeira, que além de colaborador da revista do Norte, foi o artista que mais criou vinhetas, capitulares e ilustrações para livros, jornais e revistas neste século em Pernambuco, como podemos verificar através de um levantamento feito pelo pintor José Cláudio, através do seu livro "Manoel Bandeira" editado pelo Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano, em 1983. A Revista do Norte voltaria a dedicar o terceiro número da terceira série de outubro de 1947 a um outro pernambucano, o poeta Joaquim Cardozo pelos seus 50 anos, a única diferença é que desta vez a tiragem foi feita.

A revista do Norte sempre funcionou no Recife, e circulou em três séries distintas. A primeira (quinzenal) correspondeu ao período de 1923-25; a Segunda, a 1926. Em 1927, apenas circulou um exemplar (vinculado ainda a segunda série). A terceira série começou com a edição de abril e 1942, saindo apenas o segundo número em dezembro de 1944. O terceiro número dessa série, foi editada em outubro de 1947. O quinto e último número, saído em junho de 1952, encerrou a publicação da revista.

Pelas Edições da revista do Norte, foram publicados: Catimbó de Ascenso Ferreira, com capa e ilustrações de Joaquim Cardozo, em 1927; Guia Histórico e Sentimental da Cidade do Recife, de Gilberto Freyre, ilustrado com aquarelas originais de Luís Jardim, com uma tiragem de 105 exemplares, em 1934; Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco, ano I número I, Universidade do Recife, 1957 e Manuel Caetano – Um Jornalista de Pernambuco, de Manuel Caetano Filho, 1968.

Vicente do Rêgo Monteiro: O Tipógrafo Inventor

Este texto não é para o genial artista plástico Vicente do Rêgo Monteiro (1899-1970), tão conhecido e consagrado (em Paris) que, também foi cenógrafo, fabricante de aguardente, corredor de automóvel, fotógrafo, dançarino, professor, cineasta, mas ao brilhante tipógrafo/poeta/tradutor, tão desconhecido e injustiçado pelo público pernambucano/brasileiro, apesar de consagrado na França onde obteve o prêmio O Mandat des Poetes (1955) e o Prix Apollinaire (1960), além de ser incluído no Livre d'Or da Poesia Francesa, editado por Pierre Seghers, o mais importante editor de Poesia da França, em 1969 e citado por Bachelard em La Poétique de L'Espace.

Autor de 18 obras literárias, a sua fonte criadora inesgotável fez com que praticasse, entre outras coisas, as seguintes atividades: 1930: Administrador da revista Montparnasse, Paris; 1932: Edita, junto com Manoel Lubambo, o periódico mensal Fronteiras, que pendura até 1940; 1938: Diretor da Imprensa

Oficial do Estado de Pernambuco, onde faz primorosas edições; 1939: Lança a Revista Renovação junto com Edgar Fernandes, que é editada até 1946; 1941: Realiza, juntamente com João Cabral de Melo Neto, Willy Lewin e José Guimarães de Araújo, o I Congresso de Poesia do Recife; 1944: publica cinco números do caderno de poesia pela editora Renovação; 1946: Cria a sua La Presse à Bras e realiza o 2º Congresso de Poesia do Recife; 1948: Organiza o 1º Mur de la Poesie do Salon di Mai de Paris, que permanece até 1952, quando começou a gravar poesia em discos e fitas e realizou em Paris o 1º Congresso Internacional de Poesia; 1955: Imprime Mário de Andrade e Vinícius de Moraes e em 1856 e nos anos seguintes grava discos com poetas franceses e brasileiros: Vox Poética, Salon de Poesie e Homenagem a Geo-Charles.

Como tradutor, ele nos proporcionou o conhecimento da poesia francesa desde a década de 30, através de suas excelentes traduções. As edições de Vicente do Rêgo Monteiro geralmente eram numeradas e assinadas, além de limitada, variando de 55 a 218 exemplares, chegando inclusive a tiragem de 12 exemplares, como ocorreu com o álbum "Lisboa, 1956". Um belo exemplo de edição é o seu livro poemas de bolso (1941), onde toda produção gráfica é perfeita e enriquecida com vinhetas fantásticas, além da inclusão do seu Poema 100% Nacional, talvez o primeiro poema tipográfico feito no Brasil.

O Livro Inconsútil do poeta João Cabral de Melo Neto

A vocação de tipógrafo de João Cabral vem de sua convivência com Vicente do Rêgo Monteiro no Recife, no início dos anos 40, que o veio desenvolver em Barcelona entre o final dos anos 40 e início da década de 50, através das edições o Livro Inconsútil (cadernos não costurados), impressos em papel de excelente qualidade e as tiragens geralmente não passavam de 110 exemplares, tirados de sua prensa manual Minerva, segundo o poeta, por razões terapêuticas. Saíram do seu prelo 14 livros: E também editou, com Alberto de Serpa, a revista trimestral O Cavallo de Todas as Cores, em 1950 e o livro O Marinheiro e a Noiva, de Joel Silveira, em 1953.

A Engenharia Tipográfica de Joaquim Cardozo

Em primeiro lugar queremos prestar uma homenagem ao centenário do nascimento do poeta e engenheiro Joaquim Cardozo (Recife, 1897-1978), que desenvolveu também outras atividades desconhecidas do grande público. Fez poesia sonora através do Sonétossom e Poema Para Uma Voz e Quatro Microfones, ambos de 1970, e poemas visuais, publicados em seu livro Signo Estrelado (1960), deixando vários outros inéditos.

No período de 1914-15, foi chargista do Diário de Pernambuco e é de sua autoria uma caricatura do poeta modernista pernambucano Benedito Monteiro publicada na Revista do Norte, nº 1, 2ª fase, Recife, 1926, da qual era também diretor juntamente com José Maria de Albuquerque e Melo e João Monteiro.

Para essa revista cardozo criou diversas vinhetas e um alfabeto (capitulares), tendo o caju como tema. O nº 3 da III Série da Revista do Norte (out. 1947), é dedicada aos seus 50 anos, publicando oito dos seus poemas e um artigo onde o poeta analisa a pintura de Teles Júnior.

Editou O Arrabalde – Órgão Litero-Elegante, cuja redação ficava na Rua Barros do Rego nº 9, no bairro de Tejipió. Os outros editores do jornal eram Costa Monteiro, Durval Cerzar, Eduardo Cunha, Monteiro Filho, Oscar Ramos e Benedito Monteiro. O jornal só chegou a circular no período de 01.11 a 17.12.1913, num total de quatro exemplares. Foi no nº 2 de O Arrabalde (15.11.1915), que Joaquim Cardozo, aos 17 anos, publicou o seu primeiro texto literário, o conto Astromia Alegre, até hoje desconhecido dos seus admiradores e pesquisadores.

Como desenhista variava de assinatura e, em alguns trabalhos se assinava Atelier Cardozo, cujo endereço era Avenida Marquês de Olinda, 222, no Bairro do Recife. Como desenhista teve uma atividade intensa, publicando seus trabalhos em diversos jornais e revistas do Recife (década de 20), entre as quais: Revista do Norte, Revista de Pernambuco (1925), capa e ilustração da Revista do Recife (1929), sendo também o autor do desenho do título da revista. Fez a capa e ilustrações do livro Catimbó (1ª edição, Revista do Norte, 1927) de Ascenso Ferreira, ilustrou a Revista Brasil Novo, Recife, 1930, dirigida por Cheophas de Oliveira. Também fez a capa do livro Medalhões e Medalhinhas de Osório Borba (impresso no Rio de Janeiro). Participou ainda no Recife, de uma exposição coletiva de arte moderna, juntamente com Manoel Bandeira, Luís Jardim e Augusto Rodrigues.

No livro Nordeste (comemorativo do Centenário do Diário de Pernambuco/1925). Joaquim Cardozo é citado por Gilberto Freyre na parte de pintura, e apresentado como elemento ligado à renovação do desenho.

O Gráfico Amador

A história do "O Gráfico Amador", que tanto interesse vem despertando, hoje, entre bibliófilos e entendidos em Artes Gráficas, está intimamente ligada ao Teatro de Estudante de Pernambuco e a Faculdade de Direito do Recife. Do Teatro e da Faculdade é que saiu o grupo de intelectuais criativos formados por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda e José Laurêncio de Melo que, juntando-se a outros elementos interessados e igualmente criativos, como é o caso de Orlando da Costa Ferreira, constituiu O Gráfico Amador (dos 18 participantes do Teatro, 10 se tornariam integrantes do grupo editor). Não foram poucos os artistas que, passando pelo Gráfico e nele exercitando o melhor de sua vocação, projetaram-se nacionalmente e até internacionalmente, como o caso de Aloísio Magalhães. Tudo isso contribuiu, de certo modo para obscurecer o papel de Orlando da Costa Ferreira (1915-1975), que se assinava como gráfico e tem uma grande importância na teoria, na investigação e na prática, o desenvolvimento das artes gráficas no País.

Sendo Homem de Oficina e autor de um livro de poesia, ele publicou trabalhos considerados clássicos nas artes gráficas: O livro Imagem e Letra, Melhoramentos/EDUSP, 1977 e os extraordinários textos "Uma Folha de Tipógrafos no Recife: O Echo Artístico (1875-76)", 1959; Solo de Trompeta para um Bibliófilo, 1961; A Serpente e a Lira: 1962 (texto sobre a origem da letra); Para uma Introdução ao estudo Bibliográfico, 1963, tendo realizado também diversas capas de livros/discos e outros projetos gráficos.

No Gráfico, informal e fraternalmente, trocavam idéias. Faziam experimentos. Descobriam os mistérios e segredos das Artes Gráficas. Nesse sentido, O Gráfico Amador, que funcionava na Rua Amélia, 415, no Recife, pode ser considerado como um movimento que depurava vocações e acentuava o gosto pelo livro como objeto artístico. Do livro, também, como suporte de textos valiosamente expressivos. Vale a pena lembrar, como referência cronológica, que o Teatro de Estudantes de Pernambuco surgiu na década de 1940. E sua Editora surgiu no ano de 1950, a partir do livro Palhano, poesia, de José Laurêncio de Melo, ilustrado por Aloísio Magalhães e trazendo um texto do escritor Hermilo Borba Filho que apresentava a editora e relacionava os seus participantes. Posteriormente, vieram a lume os livros Zona de silêncio, contos, de Gastão de Holanda, com ilustrações de Reynaldo Fonseca (1951) e Teatro (Eletra do Circo, João Sem Terra e a Barca de Ouro), de Hermilo Borba Filho (1952). Os três livros foram compostos e impressos nas oficinas da Folha da Manhã. Na Orelha do livro Zona de Silêncio a editora fazia o anúncio de quatro novos títulos: desses, pelo menos um veio a ser editado pelo O Gráfico Amador em 1956, precisamente três anos depois que a Editora do Teatro de Estudantes encerrou suas atividades: o Mãe da Lua, peça para bonecos de José de Moraes Pinho.

O Gráfico Amador teve início em maio de 1954, era uma oficina tipográfica artesanal que iniciou-se com uma velha prensa manual e uma velha fonte de tipos, adquiridos pelos quatro fundadores por 10 mil cruzeiros, cujo objetivo era editar pequenos textos literários. As suas edições, conforme pode ser verificado, revelam uma acentuada preocupação artística quanto a escolha dos tipos, aproveitamento dos espaços em branco, composição, apresentação e experimentos gráficos de maneira geral.

Para manter-se atuante, O Gráfico contava com a colaboração de sócios que contribuíam com uma cota mensal e recebiam alguns livros por ano. Ao longo de sua experiência o grupo conseguiu agrupar cerca de 57 sócios, o que revelava, no mínimo, um profundo interesse e confiança no trabalho por ele realizado. No que diz respeito às suas edições, publicou 24 livros, 3 volumes, 2 boletins, 1 álbum de litografias, um programa teatral, e alguns pequenos impressos (convites, catálogos e cartões de natal), deixando a "boneca" de um livro inédito de João Cabral de Melo Neto, cujo título é Vários Poemas Vários, que hoje pertence ao arquivo de Paulo Bruscky.

A tiragem dessas edições sempre foi limitada, considerando que o papel utilizado na sua confecção era importado. Mas precisamente, a tiragem das

edições, que eram geralmente numeradas e assinadas, dependiam da quantidade de papel disponível. A transferência para o Rio de Janeiro dos quatro fundadores do grupo (Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurêncio de Melo e Orlando da Costa Ferreira), fez com que em 1961 encerrasse suas atividades.

A Poética do Livrobjetobraberta

O que caracteriza o “Livro de Artista” é a sua apresentação como corpo físico, como objetobraberta. Em oposição ao livro comum/industrializado com mera reunião de folhas impressas e cosidas ordenadamente, o livrobjetobraberta gera informações através do seu processo, permitindo novos ângulos de leitura, são criativos e em alguns casos exigem uma participação direta do manipulador, fazendo-o co-autor da obra: livro xerox, livro conceitual, livro comestível, livro processo, livro experimental, livro poema, livro carimbo, não livro, etclivro. De Mallarmé a Mirella Bentivoglio, das cavernas ao sensorial (via papiros). Colocadas estas questões mostramos que existe uma diferença entre o livro de artista e o livro de arte.

O primeiro artista pernambucano a fazer livros de artista foi Vicente do Rêgo Monteiro, com o seu livro *Quelques Visages de Paris*, J. Dura Editor, 300 exemplares, Paris, 1925, e “*Concrétlon*”, Edição do autor, 150 exemplares, Paris, 1952. Em seguida vem o também extraordinário livro de Aloísio Magalhães “*Improvisão Gráfica*”, editado em 1958 pelo “O Gráfico Amador”, com uma tiragem de 70 exemplares numerados e assinados pelo autor. O livro consiste numa série de experiência tipo/gráficas utilizando como suporte diversos tipos de papéis e através dessas folhas soltas, os diversos “leitores” manipulam / interferem na seqüência das mesmas como num jogo de baralho. Aloísio Magalhães também editou em 1953, os livros *Viva I* e *Viva II*, utilizando recursos da máquina Xerox. Em 1968, José Cláudio pública uma série de livros-carimbos, tornando-se pioneiro no Brasil nesse tipo de livro e também um dos primeiros a nível internacional a fazer livros com carimbos. Tenho conhecimento que José Cláudio fez sete desses livros (únicos) e todos são totalmente diferentes, numerados e assinados.

Um ano após, os excelentes artistas gráficos Gastão de Holanda e Cecília Jucá lançam *Inelutável Modalidade do Visível*, onde folhas duplas e diferente de reaproveitamento de outdoors, são utilizados como suporte de textos tipográficos, também uma experiência até então não experiência até então não explorada. No ano de 1971, a Equipe Bruscky & Santiago lança com uma tiragem de 51 exemplares diferentes, o primeiro de uma série de livros de artistas, cuja capa era toda branca com um espelho no centro, de modo que cada uma sempre refletia uma “ilustração” diferente, e o seu conteúdo tinha inúmeras propostas e experiências gráficas/visuais.

A partir da década de 70, Pernambuco começa a ter uma produção mais constante de livros de artistas e, entre seus produtores, podemos destacar

Comunicações

Linguagens Visuais

Mapas Urbanos: Arte Contemporânea, a Cidade e o público

Lilian Amaral

ANTECEDENTES

I. MUSEU ABERTO - A CIDADE COMO MUSEU

Nascido da experiência artística e museológica, Museu Aberto surge na contra-mão ao conceito tradicional de museu. Primeiramente porque não é patrimonialista e tampouco limita-se aos contornos de um edifício. Seu público é o público urbano em meio ao cotidiano e a cidade, o lugar

Conceitualmente Museu Aberto - projeto de ação artístico-cultural e intervenção urbana - configura-se a partir de experiências ocorridas no contato com museus da cidade de São Paulo nos anos 80 e do decorrente sentimento de isolamento, abandono, distanciamento entre *museu e audiência*.

Objetivando criar alternativas de extroversão para a ação artística e museal no campo ampliado da cultura, constitui-se como espaço de pesquisa-intervenção, onde a cidade é o lugar, conteúdo e continente, inventando formas de apreciação emancipadora.

Museu Aberto articula-se a partir de três princípios de ação: Expedições Urbanas - Núcleo de Arte-Educação Ambiental e Patrimonial, Intervenções Artísticas no Espaço Público e Estudos Transdisciplinares tendo arte contemporânea e cidade como foco de reflexão.

Desde 1986, Museu Aberto vem problematizando a presença da arte no meio urbano provocando a intervenção,

participação, apropriação do acervo artístico-cultural da cidade pelo público, colocando em questão as formas de produção e circulação da arte nas sociedades pós-industriais e seu significado no imaginário urbano contemporâneo.

Tendo formação interdisciplinar - arte, educação e museologia -, como artista multimídia desenvolvo uma poética centrada na produção de esculturas públicas e instalações ambientais de caráter efêmero ou permanente, outdoors que visam a provocação da percepção, da memória e do imaginário urbano.

Esculturas em áreas públicas, "artdoors", intervenções na paisagem que operam o limite entre arte e meios de comunicação de massa, instalações temporárias que "explodem" as fronteiras entre museu e audiência, imagens produzidas artisticamente para serem manipuladas e fruídas pelo público anônimo das cidades, vêm ocupando espaços físicos e conceituais inusitados, procurando romper com a anestesia e a amnésia a que o indivíduo, encapsulado é submetido cotidianamente.

Procurando ativar o campo perceptivo e o imaginário individual e coletivo, a participação-intervenção do vedor-ator é estimulada através da apreciação estética associada à prática artística, visando a estimulação de um olhar crítico, urbanístico e antropológico. Transdisciplinarmente, conteúdos são articulados na revitalização e reinvenção do patrimônio artístico-cultural urbano, patrimônio público, ao qual somos, especialmente os brasileiros, indiferentes.

Por intermédio da apropriação criativa, arte-cidade-público operam novas formas de fruição e comunicação urbana, confrontando abordagens, audiências., realidades, lugares e percepções.

Desde 1987 venho produzindo e atuando com arte pública e a partir de 1995 intensifico o trânsito e o questionamento entre arte e meios de comunicação de massa, criando e participando de projetos de intervenção artística no espaço público. Outdoors, banners, painéis artísticos operam com mensagens visuais sintéticas, poéticas e críticas, interferindo, transformando a experiência estética urbana.

O olhar cotidiano, fragmentado, superficial, descontínuo, lacunar, característico da contemporaneidade, prioriza a velocidade, a mobilidade, é seletivo mas não reflexivo. A experiência artística provoca a percepção, a ver em profundidade, estimula o olhar cuidadoso, apreciativo, crítico e criador.

Nas cidades contemporâneas, conforme comenta Freire (1), a crescente necessidade de lazer e a restrição acentuada de locais para os encontros públicos são apenas algumas das razões que possibilitam ao museu um espaço de destaque. Este preserva pouca semelhança com os lugares reservados, no passado, para a fruição artística. Conforme nos aponta Otilia Arantes (2), esses novos museus não se distinguiriam de shopping centers. Em relação aos museus e às cidades contemporâneas, "seria descabido

suspirar pelo retorno de uma relação hoje inviável com a obra de arte armazenada nos museus, intimamente perdida e inviabilizada numa sociedade de massas; pelo contrário, trata-se de compreender no que deu a expectativa abortada quanto às virtualidades progressistas de uma atenção distraída da arte, como imaginava Walter Benjamin”.

Enquanto Arantes observa as discussões recentes concernentes à morte da arte e à sua dissolução na vida cotidiana, Christa Burger (3) aponta para algo mais amplo que se liga à lógica da sociedade capitalista denominada como “*Cultura de Museus*”. A realidade é ofuscada pela ambiguidade da percepção e o museu passa a ser o gerador dessa ambiguidade.

II. MAPAS URBANOS

1. MAPAS URBANOS - CRIAÇÕES COLETIVAS: CIDADE REAL & CIDADE IMAGINÁRIA.

Considerando as fronteiras entre arte-público / museu-cidade, a partir de 1995 “*Mapas Urbanos - Criações Coletivas: Cidade Real & Cidade Imaginária*”, desdobramento do conceito de Museu Aberto, que prescreta as relações da arte no imaginário coletivo, urbano, na contemporaneidade, aponta para uma nova experiência geradora de ação-reflexão-ação, tendo mobilizado a comunidade da cidade de Cruzeiro, no interior do Estado de SP e mais sete cidades do fundo do Vale do Paraíba, na Serra da Mantiqueira, problematizando arte, identidade e patrimônio histórico local. Resultou numa articulação criativa entre artista, comunidade, poder público e iniciativa privada, materializada na construção e conceituação do Centro Cultural da Rotunda, revitalizador da memória e ativador de novas práticas culturais.

Vinte e cinco painéis de grandes dimensões foram projetados e pintados coletivamente a partir da identificação dos elementos artísticos, históricos, urbanísticos, ambientais que definem a paisagem e a identidade cultural local, profundamente marcada pela presença / ausência da ferrovia e de uma intensa relação com o meio ambiente natural - Serra da Mantiqueira.

O mapeamento e a investigação do imaginário coletivo pautado, sobretudo, na relação nostálgica da ferrovia com a região, apontou para a necessidade de repensar os valores históricos contemporaneamente.

Os outdoors coletivos expostos lado a lado delinearão um percurso espaço-temporal, constituindo-se em espelhos monumentais de realidades e virtualidades, cartões-postais ampliados em escala e significado, provocando na comunidade o sentido da criação - intervenção - apropriação e sobretudo, de reinvenção e revalorização dos elementos fundantes da cultura local, resignificando-os.

2. DESLOCAMENTO DE CONTEXTOS

Como desdobramento da experiência "*Mapas Urbanos*", realizada na parceria Fundação Iochpe - Prefeitura Municipal de Cruzeiro e Museu Aberto, com ênfase na questão patrimonial, projeta-se uma nova operação que articula a apreciação da obra de arte, sua interface e inserção na paisagem urbana. A relação entre arte, cidade, cotidiano e meios de comunicação de massas passa a ser estimulada com a criação coletiva de outdoors, resultando na intervenção artística "*Miró, São Paulo, Pincel e Papel*", realizada em Janeiro de 1996, no Atelier do MAM-SP.

A mobilização do público em torno de um projeto de interesse da comunidade é tão importante quanto o resultado por ele desenvolvido, uma vez que problematiza e conscientiza o cidadão-participante em relação à sua realidade cotidiana. "*Ao ver seu "produto artístico" inserido no circuito urbano e fruído por inúmeras pessoas, o artista/público é levado a refletir sobre as formas de circulação e consumo da arte contemporânea, a partir dos mecanismos utilizados pela publicidade e comunicação de massa*".(4)

Tendo reunido mais de 300 pessoas - visitantes do MAM, artistas e comunidade, 32 outdoors foram criados a partir da observação e análise da obra de Miró, exposta naquela ocasião no MAM, levando multidões àquele Museu. Tendo se constituído em um fenômeno de mídia e de massas, optou-se por operar com a criação de imagens ampliadas em outdoors, pinturas sobre papel originais coletivamente elaboradas, utilizando-se a linguagem e os procedimentos de montagem e exposição pública dos outdoors bem como sua estrutura de comunicação, partindo das apreensões individuais geradas na interlocução com a cidade e disponibilizadas, misturadas e sintetizadas em grupo, no atelier.

Revelou diálogos entre a obra do pintor - em especial àquele produzida no período de sua estada no Japão, influenciando sua produção no sentido de uma síntese, uma economia de elementos e meios - e a experiência urbana coletiva, que alimentou-se dos registros, esboços de projetos para murais e obras públicas realizadas pelo artista, resultando na estimulação da memória e imaginário.

Tal gramática determinou uma linguagem coletiva pautada na síntese, na objetividade da mensagem visual associada à expressividade do gesto e da cor, potencializada em pinturas-outdoor de 27 m², cada painel com 32 folhas de papel numeradas, pintadas e remontadas ao ar livre, tendo a obra de Miró, a paisagem urbana e as formas de comunicação de massa como repertório comum entre os cidadãos-artistas participantes.

Subvertendo-se a estrutura do sistema da publicidade e da mídia outdoor, que opera com o impacto, a monumentalidade e repetição da imagem para fixação na memória do público, o que resulta invariavelmente na recepção passiva das mensagens por parte do espectador-consumidor, mais de 30 outdoors originais, diferenciados uns dos outros, foram instalados no entorno

do Museu de Arte Moderna, compondo uma nova trajetória cultural na cidade, provocando deslocamento de contextos, *museu-cidade-audiência*, lançando um outro olhar sobre a paisagem e o cotidiano..

3. MAPAS URBANOS: ARTE CONTEMPORÂNEA, A CIDADE E O PÚBLICO

"BIENAL NA RUA"

Mapas Urbanos - Uma Metáfora da Cidade.

Trabalhos compõem uma narrativa coletiva que problematiza a arte no imaginário urbano contemporâneo.

Durante a 23ª Bienal Internacional de São Paulo o público visitante participou do projeto *Mapas Urbanos*, uma curadoria em Arte Pública da Divisão de Ação Cultural-Educativa da 23ª Bienal, produzindo 120 outdoors em um ateliê de pintura, instalado provisoriamente no Paço das Artes. A permanência temporária desses painéis expostos em São Paulo, na Avenida Água Espraiada, em Janeiro de 1997, propõe uma transformação efêmera e pulsante na paisagem e imaginário urbano, requalificando Arte, Cidade e Público.

Considerando que o olhar do público é contaminado pela experiência urbana, o outdoor é um meio provocador para manifestar a apreensão deste olhar em sua interface com a arte contemporânea.

No interior da Bienal se reproduz a estrutura e a lógica de circulação-apreciação dos shopping centers e museus contemporâneos, tanto pela profusão de imagens, de público, como pela escala e características da arquitetura do "edifício-vitrine", recuperando no visitante mecanismos de assimilação do mundo através de imagens fruídas acelerada, superficial, topográfica e fragmentadamente. Provocando o deslocamento de contextos, a cidade foi o lugar escolhido para exposição dos depoimentos visuais, manifestações expressivas, representações agigantadas de realidades coletivas, interferindo ou problematizando, tanto o cotidiano urbano como a contribuição da Bienal na formação de público para a arte contemporânea..

Entre outubro e dezembro de 1996, durante a 23ª Bienal, portanto, um ônibus *transportava* o público visitante da mostra, de uma situação de apreciação estética da arte contemporânea para outra, de síntese, atribuição de significados para as experiências, reelaboradas no espaço temporariamente apropriado do Paço das Artes, um ateliê de pintura, laboratório de imagens criadas coletivamente. Ambas situações foram mutuamente contaminadas e potencializadas pela interferência da paisagem urbana apontada no trajeto compreendido entre a Bienal, situada no Parque Ibirapuera, zona sul e o Paço das Artes, na Cidade Universitária, zona oeste da cidade.

O público era estimulado a pensar os mecanismos perceptivos reproduzidos no espaço de exposição artística, adotados cotidianamente na apreensão da realidade, da paisagem da cidade, com suas escalas desmedidas, inabarcáveis, intervalos, impactos, fragmentação e esgarçamento do tecido urbano.

As relações entre mecanismos de percepção da arte na contemporaneidade e apreensão das imagens no cotidiano, apresentadas tal qual fachadas, sem profundidade, aceleradas, mobilizadas, se esboçavam já nos registros individuais, desenhos veementemente produzidos pelo público no ônibus, ao longo do trajeto, justapondo à observação da paisagem, a memória das imagens artísticas fruídas na Bienal. Os registros individuais compunham um banco caleidoscópico de imagens, referências para a criação coletiva, construída como uma colagem-síntese de repertórios individuais, compondo uma narrativa poética coletiva.

A aceleração e a mobilidade das imagens altera a percepção e esta aceleração é reproduzida no ateliê, na produção dos outdoors coletivos, o que significava antes, compatibilizar a elaboração de um projeto em conjunto, negociação, argumentação de conteúdos significantes, fruto das percepções individuais compartilhadas no grupo. Todo este processo, da origem - Bienal, ao destino - atelier - Paço das Artes, perpassando pelo trajeto urbano que estimulava o olhar sobre a paisagem resultando na criação e execução da pintura dos outdoors, era desenvolvido em aproximadamente quatro horas, o que inicialmente parecia um tempo não humano, hiper acelerado mas que ao final do trabalho, provocava a reflexão sobre as formas de percepção e intervenção na realidade.

Conforme nos aponta Ana Mae Barsosa, *"Mapas Urbanos traz uma nova visão de interrelacionamento com o público refletindo o conceito contemporâneo de apreciação que vem sendo concebida como um processo de colagem/montagem estética, baseada não apenas na percepção visual mas na percepção de mundo por meio de todos os sensores corporais. Falamos de colagem como transformação de material de um contexto para outro e da montagem como disseminação destes empréstimos em um novo conjunto. Mapas Urbanos é a Bienal na rua, através de fragmentos de experiências individuais provocadas pela Bienal numa montagem coletiva".* (...) Os outdoors em via pública podem vir a ser veículos desmistificadores da arte. (...) A idéia de uma "estética participatória" estabelece os limites entre arte pública e arte do público.. Diferentemente dos trabalhos apresentados em um museu ou galeria, a arte do público acontece na via pública, provoca a percepção, inspira, informa e resulta de ou conclama a uma experiência compartilhada. Joseph Beyus fez arte do público e Christo continua fazendo". (5)

Mapas Urbanos certamente se inspira na linha de conceitos de arte utilizados por Beyus, enriquecidos por aspectos antropológicos. Beyus entendia o próprio pensar humano como escultura - o pensar não em sua função fragmentadora e instrumental, e sim como intuição, inspiração e imaginação.

Mapas Urbanos apresenta a idéia da Bienal de São Paulo como uma *Metáfora da Cidade*, discutindo e confrontando o olhar "urbano" e o olhar "humano".

Associando a fruição à prática artística, a intervenção urbana com 120 outdoors compõe uma narrativa poética coletiva, com a participação de mais de 2.000 pessoas, revelando o olhar do público sobre a Bienal e a cidade.

A Avenida Água Espraiada foi o lugar definido para a intervenção, compondo um "museu-fluxo" temporário de imagens, por estabelecer um novo campo de possibilidades, ser um espaço em transição, caracterizado pelo deslocamento, pela mutação, paisagem metamórfica, um vir a ser, entrecortado por histórias, memórias, ruelas, favelas.

"A utilização de outdoors como suporte dissolve as imagens em informação e comunicação, destruindo a idéia da inacessibilidade do objeto estético e devolve ao público o que ele consumiu".(6)

Mapas Urbanos, interferência/intervenção, problematiza a arte no imaginário urbano e aponta para o sentido dialógico do conceito contemporâneo de apreciação.

Estimulando a apreciação emancipadora, a própria Bienal se repensa, na sua permanência, significado e relação com o público.

Complementando o debate proposto por *Mapas Urbanos*, Mary Jane Jacob - especialista em Arte Pública e curadora independente em Chicago, EUA, convidada a comentar o tema, integrou equipe de especialistas que, ao lado de Karin Stempel - curadora da Alemanha da 23ª Bienal Internacional de SP, Maria Cecília França Lourenço - Historiadora de Arte, professora doutora pela FAU-USP, Ana Mae Barbosa - Presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e Arte Educadora, contribuíram para pensar a Arte Pública na Contemporaneidade, através de um veículo diverso do catálogo convencional de exposições artísticas, ou seja, um encarte jornalístico - *Bienal na Rua* - que, editado pelo Jornal da Tarde e veiculado em Janeiro de 97, compilou e divulgou publicamente as reflexões resultantes do projeto, Comenta Jacob, "*tal obra cooperativa é um processo de troca mútua, um diálogo. O plano de obra do artista deve permitir flexibilidade e mudança. O artista deve constantemente ultrapassar as barreiras que separam arte e vida. (...) estabelecendo uma aliança vigorosa entre arte e vida cultural das comunidades, com a possibilidade de que artistas saiam de museus e galerias e entrem no espaço público e vivo da cidade, de que eles encontrem sua própria voz artística enquanto ajudam a expressar a voz dos outros*".(7)

Notas

1. FREIRE, Maria Cristina Machado. *Além dos Mapas*. Tese doutorado. IPUSP - USP, 1995.
2. ARANTES, Otilia. *Os Novos Museus*. Novos estudos Cebrap, 1991, p.3.
3. BURGER, Christa. *The Disappearance of Art. The Postmodernism. Debate in the U.S.* 1986, p.104
4. MICHELL, W. J. T. *Art and The public Sphere*. Library of Congress Cataloging-in-publication Data, University of Chicago, 1995
5. BARBOSA, Ana Mae T. Bastos. *Bienal na Rua*. Encarte. Jornal da Tarde. São Paulo, 24/01/97, pág. 5.
6. JACOB, Mary Jane. *Idem, Ibidem*, pág. 8.
7. BARBOSA, Ana Mae T. Bastos. *Idem, ibidem*, pág. 5.

Comunicações

Linguagens Visuais

Ex Eroticis, a Intimidade da Arte

Stella Maris de Figueiredo Bertinazzo*

"... Je conclurais volontiers que tout cela ne représente ni une obsession, ni un signe contre le mauvais œil, ni un symbole de la fécondité, car on ne passe pas son temps à engendrer, ni quelque chose de sérieux et pas nécessairement quelque chose de comique, mais que c'est pour chacun l'image provocante d'un rêve: le rêve de la puberté".¹

Num primeiro momento pode parecer que o corte incisivo e anguloso da xilogravura não seja o mais apropriado para representar situações como as de sensualidade, como não fôra a técnica mais adequada às experimentações estéticas e metodológicas do surrealismo, ao mesmo tempo que se revelara ideal ao emocionalismo e ao instintivo do expressionismo.

Portanto engana-se quem incorrer em generalizações: a xilogravura sempre foi o campo, tanto no ocidente quanto no oriente (shunga, gravuras eróticas japonesas, eufemisticamente chamadas de "desenhos de primavera") do popular, do bizarro e, de certa forma, da liberdade e da crítica social. Recentemente tivemos, inclusive, o lançamento no Brasil do "L'Enfer" da Biblioteca Nacional de Paris², contendo gravuras pornográficas antigas, censuradas no século passado, exemplares com valor estético, histórico, sociológico, antropológico, etc.

Ex libris é um selo de propriedade, geralmente afixado nas páginas iniciais de um livro, valorizando-o, muito populares entre estudantes e bibliófilos do século passado e início deste.

Sua história está, assim, atrelada à história do livro. Tradicionalmente eram feitos em técnicas de gravura, começando pela primeira delas, a xilogravura, iniciando uma tecnologia da imagem que nos leva modernamente ao computador.

A gravura trouxe tal preciosidade ao ex libris que despertou o colecionismo, pois gravadores famosos como Dürer, no século XV, e Escher, em nosso século, passaram também a criá-los.

Historiadores há que abominam esta forma de se tratar o ex libris pois não vêem sentido no seu uso a não ser em seu, digamos, "habitat" natural, o livro, com sua função precípua: a de identificar o proprietário do mesmo. O colecionismo mal entendido levou à "fabricação" de ex libris, que eram trocados às dúzias entre seus aficcionados, sobretudo no século XIX, o século de ouro do exlibrismo, com seus livros tipográficos. Em 1875 foi escrita a primeira obra sobre ex libris, uma verdadeira "bíblia" desta nobre atividade, por Poulet-Malassis, seu "Les ex-libris français depuis leur origine".³

À medida em que o ex libris passou das técnicas artesanais àquelas mecânicas, perdeu seu valor, até este costume quase desaparecer de nosso país, por volta dos anos'60.

No entanto, em países de mais tradição como a Holanda, países do Leste Europeu, Portugal, a atividade, mesmo em declínio, persistiu.

Vemos hoje, com espanto, sua retomada, com a qual esperamos ter contribuído nestes muitos anos do projeto "Ex libris, o resgate", que partiu da "descoberta", em 1979, quando cheguei à Universidade de Brasília, de uma coleção, então apócrifa, em um cofre da Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

Devido à ligação do ex libris à gravura, utilizei-me deste como pretexto para o ensino da gravura, com resultados interessantes e muita participação por parte dos alunos.

Esta pesquisa já saiu do âmbito de nossa Universidade, tornando-se uma exposição itinerante tendo já sido levada ao MASP/Museu de Arte de São Paulo (vitrine da Biblioteca), dentre outros lugares.

Foi também apresentada em vários congressos, como o da ANPAP/Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, no ano passado, e, recentemente, na 49ª Reunião Anual da SBPC/Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.

Voltando à gravura e à sua importância como mass media, ela tanto esteve a serviço da divulgação, poderosa reprodutora que é, como valeu-se do formato aconchegante do livro para criar situações de intimidade com seu leitor.

***Aucum voile ne cache tant la chair que la beauté.
Péladan***

A memória falha quando mais gostaria de socorrer-me dela, lembrando-me da definição do que seja erotismo e daquilo que pode ser considerado

pornografia, citada por minha orientadora Dr^a Maria João Madeira Rodrigues, em nossas conversas, quando bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. Na falta de tanta singeleza e propriedade, valho-me de minhas próprias ilações.

Haveria um sinal positivo em um, e negativo na outra?

Cita Roger Peyrefitte, colecionador e autor de um dos primeiros livros editados sobre arte erótica (1972), seu "Un musée de l'amour", que os gregos não abusaram do erotismo vulgar. Segundo o conceito platonista, depois de render homenagem ao sexo, na vida e na arte, seguia-se a catarse e a transposição. Deuses e homens se confundem no embate com o destino deixando um enorme manancial - e primevo - para as perquirições freudianas (a cabeça do homem que só pensa "naquilo")

Peyrefitte continua afirmando que o grande achado da arte grega é de Ter sublimado a carne e ter dado ao sublime alguma coisa de carnal: Priapo, Psiché e Eros, a fusão das idéias tiradas destes três nomes não poderia que engendrar uma civilização perfeita, pois que completa.

Os romanos, mais práticos, deixaram testemunhos, por demais divulgados, de seus lupanares e práticas sexuais secretas.

Ironicamente, os documentos da Inquisição se tornaram uma das mais fidedígnas fontes para o conhecimento histórico da vida privada e, por conseguinte, daquela sexual. E todo o erotismo literário da humanidade foi amontoado na biblioteca do Vaticano, quando não em conventos como o de Belgrado, onde foi encontrado o Satyricon 4 de Petrónio, exemplo de literatura erótica, já em Roma.

O sagrado e o profano fazem presença no neo-platonismo renascentista. Cada vez mais o sexo invade a vida cotidiana, culminando nas libertinagens do século XVIII. Bastaria traçar uma linha histórica de Bocaccio a Bocage, passando por Pietro Aretino, por Gregório de Mattos, pelo Marquês de Sade e outros, para dar-se conta desta interação. E que não dizer da sensualidade do êxtase quase orgástico da Santa Tereza de Bernini na linda Igreja "Santa Maria della Vittoria", do século XVII, que define o Barroco, no mínimo, como uma arte para os sentidos.

Da vida desavisada e epicurista do Rococó de Fragonnard e Chardin, que corresponde cronológica e estilisticamente no oriente ao ukiyo-e japonês, a mesma filosofia do *laissez faire*, do *non chalance*, do voluptuoso século XVIII, mas com causas sociológicas diversas: numa a nobreza dissoluta, noutra uma burguesia enriquecida,, passamos aos escândalos do "Déjeuner sur l'herbe" e da "Olympia" de Manet. A nudez comum era permissiva diante dos deuses semi-nus do Olimpo. Nem mesmo a referência à "Tempestade" de Veronese, diminuiu o opróbio.

Na era vitoriana, a repressão instala definitivamente uma moral imposta, cínica. Freud e Reich são a preparação dos anos sessenta, saudosos e experimentais, com sua chamada "revolução sexual" e Marilyn Monroes de serigrafia.

Desde o século passado Maillol e Picasso provaram, em certas obras, que o erotismo é, na vida de um artista, "coisa importante".⁵

A "aids" cria um fato novo aos excessos dessa, duramente conquistada, liberdade sexual, promovida pelos avanços da ciência e imediatamente neutralizada por sua impotência diante do inesperado calamitoso.

Nesta breve resenha feita somente para engendrarmos algum pensamento sobre a definição de erotismo e pornografia, ao longo da história da humanidade, fica patente uma oscilação que poderíamos inferir como cultural.

No limiar do terceiro milênio deixamos ao indivíduo a incumbência de achar uma definição pessoal para ponto tão polêmico.

Neste artigo assumiremos somente o conceito de erótico, sem discriminarmos o que poderíamos considerar erótico, daquilo que poderia ser pornográfico, sabendo que aflora nas artes hodiernas, como paradigma, este novo/velho questionamento: a discussão da sexualidade.

Le sexe et non la main a tracé cette image.
André Chénier

Dentre as características mais interessantes e únicas do ex libris, que, às vezes, chega a comover, está o fato de que, ao deixarem de ser heráldicos e se popularizarem, sobretudo a partir do século passado, eles passassem a revelar a personalidade de seu utente, pois são executados pelos artistas segundo os desejos de seus proprietários. Assim esta arte elitista começa brasonada e passa ao simbolismo das representações profissionais, ao paisagismo romântico, aos sonhos, ao erotismo e à sátira.

Já dissemos aqui que o livro tem as características apropriadas para a privacidade, principalmente para tutelar objetos tão íntimos como acabaram por se tornar os ex libris, apelidados, inclusive, de "falantes", conforme citação de Jorge de Oliveira, em entrevista a uma rede de TV (TV Barriga Verde, Santa Catarina).

Livros eróticos carecem de ex libris eróticos e assim surge o ex eroticis, a intimidade máxima da arte.

"Lex libris est un peu une confession..." já dizia Geneviève Granger.⁶

Do ponto de vista estético, o que mais cativa nestes pequenos objetos do desejo, são as qualidades comuns ao ex-libris: o formato miniatura, a perfeição da execução, o desafio das letras, a composição e outras sutilezas "lilliputianas".

Inicialmente produzidos em xilogravura, aos poucos a preferência de técnica se deslocou para a litografia, sobretudo nos ex-eroticis, talvez pela minudência dos detalhes e facilidade técnica.

Pequenas obras-primas se manifestam em art-déco, ex-eroticis muitas vezes ainda em xilogravura. Nota-se também influência das composições do gravador holandês M. C. Escher, em formas mutantes e muitas vezes naïfs, de certas composições florais ou circulares.

Através da colaboração entre o solicitante e o artista foram surgindo os diversos tipos de ex eroticis que poderíamos agrupar da seguinte forma:

representação realista ou simbólica dos órgãos sexuais masculinos ou femininos;

o corpo humano por inteiro (principalmente o feminino);

cenas de coito;

variações da relação sexual (cunilíngua e feleção);

masturbação;

relação homossexual (sobretudo entre mulheres);
sodomia;

temas especiais ("mulher e sátiro", "cinto de castidade", "Adão e Eva", "mulher e morte", "zooerastia", etc).

Percebe-se que praticamente não ocorrem reprentações sadomasoquistas ou de sexo anal. Por outro lado, prevalecem as representações simbólicas dos órgãos sexuais femininos, enquanto as do pênis são quase sempre em estilo realista, em que pese certas dimensões exageradas ou forma estilizada.

Representações fálicas são certamente o tema preferido dos ex libris eróticos, estando em segundo lugar as do corpo feminino (muitas vezes em cenas de masturbação durante a leitura de livros eróticos). Em terceiro lugar vêm representações do coito, assim como cenas de cumilíngua e feleção.

Inda que Julia Domna, mãe de Sétimo Severo, tivesse feito figurar, em suas moedas de ouro, uma Vênus com belas nádegas⁷ e Catarina II tenha mandado esculpir cenas picantes nos montantes de seus canapés⁸, claramente é o mundo masculino, recôndito ou não, que extravaza destas miniaturas chegando a cenas - sempre bem humoradas, possivelmente para amenizá-las - de pedofilia.

O tom humorístico faz pensar que a pessoa que as tivesse encomendado quisesse dizer: "Meus amigos, eu reconheço que me interesso por essas coisas eróticas, mas não levem isto muito a sério".

O fato é que os ex libris eróticos permitem que se tirem conclusões sobre as preferências sexuais da pessoa que os encomendou, ao passo que, na arte erótica em geral, é a orientação sexual do próprio artista que se manifesta na obra.

Muitas destas informações foram tiradas do livro *Erotische Ex Libris*⁹ de Eberhard e Phyllis Kronhausen, publicado em 1970, contendo 200 ilustrações criadas por artistas europeus como o italiano Italo Zetti, o francês Jean Morisot, o alemão Peter Wolbrand (de belíssimos art-déco), o tcheco Karel Neméc, o dinamarquês Poul Egebaek, o austríaco Max Kislinger, o belga Mark Severin, claramente escheriano e muitos mais.

Via de regra a arte erótica francesa¹⁰, incluindo os ex eroticis, é mais leve do que aquela mais grosseira, e mais triste, de certos países nórdicos.

Curiosamente encontramos no livro alemão *Erotische Ex Libris* um exemplar japonês de baixa qualidade artística, assinado: Mizutani.

O puritanismo americano faz com que, neste país de todas as liberdades, o erotismo na arte fosse pouco significativo¹¹, apesar de guardarem o vanguardismo das exposições e publicações deste tipo de expressão artística como o artigo "Evidência de homossexualidade no Egito Antigo", de Terence J. Deakin, pela Universidade de Oxford.¹²

Entre nós, são poucos os exemplos, e menos explícitos, desta arte da miniatura erótica. Alberto de Lima parece ter um trabalho conhecido e Cláudio Mariano da Cunha, dois. Encontramos na Coleção da Seção de Obras Raras da BCE/UnB, poucos exemplares sendo um deles de Otto Floriano, de inspiração art-déco, porém datado de 1946.

No "Arquivo Brasileiro de Ex Libris"¹³, à página 137, encontra-se o fac-símile do ex eroticis de Virgílio Jeolás da Silva, datado de 1949, na técnica de zincogravura onde, ao lado de uma espada aparece um nu lateral, tendo aos pés uma grande paleta onde se lê "Luculenta forma", o todo encimado por uma faixa com a inscrição: "Ex Libris".

Aliás o comparecimento da locução ex libris é obrigatória para que o mesmo se configure. No caso dos ex libris eróticos, a expressão foi mudada para ex libris eroticis e, finalmente para ex eroticis, o que permite trocadilhos jocosos como "sex-libris"¹⁴.

Colecionadores

É animador sabermos que ainda contamos com um número representativo de colecionadores de ex libris diversos em nosso país como os senhores Paulo Berger, José Mindlin, Kurt Prober (ex libris maçônicos), Luiz J. Gintner, Roberto Pedroso, Elysio Belchior, Paulo Bodner, Luís Fernando de Carvalho, Décio Murilo Drummond, Jorge Oliveira (único criador profissional de ex libris ainda em atividade no Brasil).

Como muitas destas coleções são bastante extensas (2000, 3000, 7000 exemplares) imaginamos que contenham exemplares de tendência erótica.

De acordo com o artigo "Ex libris, a marca do dono" de Thasia Maria Lamartine¹⁵, Kristen Rasmussen, engenheiro dinamarquês, possuía uma coleção com mais de 20.000 ex libris de tema geral, entre os quais figuravam 250 eróticos, reunidos em duas brochuras publicadas respectivamente na cidade de Copenhagen, sob os títulos Ex Erotica I e Ex Erotica II. Nelas se inseriam alguns dos mais interessantes espécimens criados nos dois últimos séculos por artistas alemães, italianos, tchecos, belgas, austríacos, espanhóis e até norte-americanos. Francesco Carbonara, então professor de Artes Plásticas em Milão, prefaciou esta última publicação afirmando que, quando criados por verdadeiros artistas os ex eroticis "são a expressão de uma arte original, de um gosto especial, que não podem ser analisados fora de seu contexto".

O fato é que aprovando ou não esta Arte, não podemos negá-la e serve aqui, adaptada, a frase de Peyrefitte referindo-se à arte erótica e seus problemas com os arqueólogos: "Se a arqueologia oficial é uma ciência casta, ela se orgulha também de ser exata".

A arte erótica sorri diante das folhas de parreira.¹⁶

Bibliografia

- 1 PEYREFITTE, Roger. Un Musée de L'Amour. Monaco: Éditions du Rocher, 1972. p. 77.
- 2 DARNTON, Robert. AUGUSTO, Sérgio. et al. Inferno da Biblioteca Nacional em Paris. Folha de S. Paulo. São Paulo, 09 jul. 1995. Caderno 5, p. 4-8.
- 3 POULET-MALASSIS, Paul Emmanuel Auguste. Les ex-libris français depuis leur origine... Paris: P. Rouquette, 1875. 79 p.
- 4 PEYREFITTE, Roger. Un Musée de L'Amour. Monaco: Éditions du Rocher, 1972. p. 187.
- 5 PEYREFITTE, Roger. Un Musée de L'Amour. Monaco: Éditions du Rocher, 1972. p. 162.
- 6 ROBERT, Edmond des. L'Ex-Libris son historique sa Collection. Association Française des Collectionneurs d'Ex-libris et Gravures. Palais Ducal. Nancy. 1946.
- 7 PEYREFITTE, Roger. Un Musée de L'Amour. Monaco: Éditions du Rocher, 1972. p. 85.
- 8 PEYREFITTE, Roger. Un Musée de L'Amour. Monaco: Éditions du Rocher, 1972. p. 132.
- 9 KRONHAUSEN, Eberhard und Phyllis. et al. Erotische Ex Libris. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1979.
- 10 PEYREFITTE, Roger. Un Musée de L'Amour. Monaco: Éditions du Rocher, 1972. p. 187.
- 11 PEYREFITTE, Roger. Un Musée de L'Amour. Monaco: Éditions du Rocher, 1972. p. 69.
- 12 PEYREFITTE, Roger. Un Musée de L'Amour. Monaco: Éditions du Rocher, 1972. p. 61.

- 13 TOURINHO, Otávio de Campos. Arquivo brasileiro de ex-libris. Rio de Janeiro: [s.n.], 1950. 140 p. il.
- 14 KRONHAUSEN, Eberhard und Phyllis. et al. Erotische Ex Libris. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1979. p. 160.
- 15 BEST VIEW. Ano I. n. 4, p. 24-25. F.C. Editora, 1995.
- 16 PEYREFITTE, Roger. Un Musée de L'Amour. Monaco: Éditions du Rocher, 1972. p. 64.

Comunicações

Linguagens Visuais

Uma Experiência Didática com a Computação Gráfica

*Isis Fernandes Braga

Nos últimos tempos as manifestações artísticas têm sofrido profundas mudanças. Fazendo o inventário dessas mudanças, encontramos as fases mais significantes no desenvolvimento da pintura nos últimos 50 anos, desde o cubismo e o fauvismo, os trabalhos de Mondrian, o *action painting* até a recente *hard edge*, ou as mutações em arquitetura, no desenho industrial de produto e de comunicação: todas elas nos levam a concluir que a natureza da arte e do desenho tem sido afetada nestes últimos anos, e suas bases realmente modificadas. Entre essas modificações, que tanto têm contribuído para a transformação do conceito de artes plásticas, a invenção do microcomputador ocupa um lugar extremamente importante. Entretanto, essa transformação ainda não passou totalmente pelo processo histórico, ou de avaliação, o que nos leva a não podermos, ainda, afirmar se o uso do computador será ou não aceito plenamente como subsidiário das artes plásticas, como o são o pincel e a paleta, visto que, como aconteceu com a imprensa e a fotografia, existem artistas que ainda não aceitam como válida esta nova tecnologia, embora entre os *designers* já haja um entusiasmo crescente. Trata-se do **choque do novo**, a natural oposição ou a não aceitação imediata do desconhecido.

Mas, o que é o novo e como ele está ligado ao computador? Para responder a essa pergunta, deveremos refletir sobre os conceitos do moderno, novo e contemporâneo:

Moderno- é o que está aberto ao novo em todos os sentidos.

Novo - é o que está no tempo de acordo com o seu tempo. O computador nunca poderia ter surgido no século XVIII, êle seria, neste caso, *de vanguarda*. Houve um tempo de gestação, como acontece, em geral com as mudanças que

tocam o homem e esta nova forma de tecnologia, com todas as suas aplicações, é perfeitamente compatível com o nosso tempo.

Contemporâneo - o que é produzido em nosso século e *compatível ao pensamento tecnológico*. Contemporaneidade é o que está no presente nos dias de hoje, estabelecendo relações de tempo. Logo, o uso da computação gráfica está qualificado nesta categoria.

Segundo Rejane Spitz: "Ostrower é mais radical quando coloca em questão o próprio uso da computação como meio de criação artística. Ela aborda o caráter sensorial e sensual dos elementos artísticos - cores, linhas sons, gestos, movimentos do corpo - os quais, segundo ela, determinam o caráter artístico da expressão. Diferentemente, as formas criadas no computador *"não se definem e não adquirem caráter de matéria alguma, quer física ou psíquica, pois a linguagem é inteiramente artificial."* e continua Spitz: "cabe então a pergunta: será que os artistas e *designers* sentem-se mais constrangidos diante de códigos binários e algoritmos que diante de grafite, barro, carvão ou tinta? Será a tecnologia computacional tão radicalmente diferente das tecnologias previamente utilizadas

a *informação restrita aos fatos visíveis da natureza*.no processo artístico?(....) mas os artistas de hoje não são capazes de assimilar as mudanças tecnológicas e contemporâneas, ou de explorar os novos meios de expressão artística disponíveis? Se apenas alguns artistas e designers participam ativamente do processo de desenvolvimento tecnológico, em conjunto com cientistas e tecnólogos, qual será a razão da sua limitada inserção neste processo?"¹

Durante os séculos a arte sempre foi o espelho do seu tempo. Seria a razão desta relutância em aceitar o novo o proverbial e estabelecido como verdade, distanciamento do artista das ciências matemáticas e da tecnologia? mas será que o artista não esteve sempre ligado à tecnologia? quando um homem das cavernas moia a terra e a misturava com sumos extraídos de plantas, para fabricar as suas tintas, ele não estava no papel do químico que fabrica hoje os corantes e as tintas? quando Leonardo da Vinci recheou cadernos e cadernos com a sua caligrafia diferente, testemunhando ali as suas observações sobre o vôo dos pássaros, ou sobre a anatomia do homem ou sobre a trajetória dos projéteis de canhões, ele não era um cientista? quando artistas como os impressionistas se reuniam no atelier de Nadar e utilizavam suas fotografias como base para modelos de seus quadros, eles não estavam utilizando tecnologia?

Reflitamos um pouco sobre o desenvolvimento do ensino das artes, tal como ele foi concebido e como é atualmente, pois sua importância é fundamental para a evolução artística:

Embora existam muitos artistas que se fizeram sózinhos, isto é, são totalmente autodidatas, a grande maioria recebeu algum aprendizado, seja ele acadêmico ou não.

Um grande número dos expoentes do movimento moderno recebeu o treinamento acadêmico tradicional, interpretado em termos do século 19, porém muitos dentre eles se rebelaram contra tais critérios de ensino que se tornara vazio e sem sentido em face dos padrões sociais e culturais em mudança contínua.

Alterações no ensino tradicional acadêmico pouco valeram no sentido de aumentar a "visão" e experiência dos estudantes, mas valeram enormemente no sentido de meramente verificar os "fatos" de preceitos intelectuais: anatômicos, perspectivos, botânicos, etc. Métodos técnicos tornaram-se mais importantes que o poder de invenção, soluções surgiram oriundas de questionamentos mais importantes que experiências pessoais, criativas, e pesquisas livres.

No curso de Comunicação Visual da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro nós, professores, temos como objetivo aliar o aprendizado tecnológico ao de técnicas de criatividade e pesquisa, levando os estudantes a raciocinarem sobre o momento em que estão inseridos e a aceitarem o novo e as formas de expressão artística contemporâneas com questionamentos sim, mas com conclusões e raciocínio lógico. Como principal meta, vemos a necessidade de colocá-los dentro da realidade mercadológica atual, agressiva e dinâmica e criar uma categoria de estudantes realmente preparada para os desafios e competitividade que eles encontrarão, uma vez considerados profissionais. Há, em particular, cinco fatores que tendem a caracterizar as mudanças ocorridas nas idéias sobre atividade criativa e os quais procuramos não ignorar:

01 - A rejeição às convenções e à premissa de que apenas a *informação derivada da experiência própria* pode ser considerada válida como fonte de expressão.

02 - A *informação* que ganhamos de uma apreciação da *natureza física de nossos materiais e de seu funcionamento formal e espacial* é tanto ou mais importante que a *informação restrita aos fatos visíveis da natureza*.

03 - As *artes visuais* são dependentes do uso expressivo e construtivo dos fenômenos específicos da visão e que associações, literárias ou outras, são essencialmente auxiliares.

04 - A personalidade total é envolvida em tomar decisões estéticas e *preferências pessoais* formam as inevitáveis bases da verdadeira *expressão individual*.

05 - A arte não é baseada em um número de *conceitos estáticos*, mas muda e estende os seus domínios em resposta às flutuações de ênfase em situações intelectuais e emocionais características de cada período da história.

Nós vivemos na era da informação. A situação intelectual e emocional mais característica de nosso período histórico é a *informação* e, logicamente, a

arte não poderia estar excluída deste fator. Nossos olhos e nossos ouvidos são, diariamente, bombardeados por informações as mais diversas e, muitas vezes, supérfluas. A mídia, seja ela escrita, falada ou televisiva, ocupa um espaço muito importante no nosso dia a dia. Difícilmente alguém, morador urbano, fica sem a sua leitura diária do, ou dos jornais, sem a sua seção de noticiário da TV e agora, com a chegada ao nosso país da TV a cabo, o telespectador pode ter acesso instantâneo aos eventos em outros pontos do planeta, enquanto eles acontecem, ou pode acionar um programa científico ou artístico no qual estiver interessado através de redes de computadores como a Internet.

Um resultante disso está resumido no item 5, quando se diz que a "A arte não é baseada em um número de **conceitos estéticos**, mas muda e estende os seus domínios em resposta às flutuações de ênfase em situações intelectuais e emocionais características de cada período da história." e creio ser essa a razão da grande quantidade de *ismos* que têm se multiplicado em artes plásticas e visuais, muitos deles aceitos imediata e outros relutantemente, visto, ainda no século passado, o advento da fotografia, que gerou a libertação da cópia na arte, isto é, teve como resultado a arte desligada da imitação do real, ainda hoje não aceita por uma grande parcela de nossa população.

A comunicação é a essência mesma da vida em sociedade e ela assegura o seu funcionamento - é a comunicação que contribui para manter e desenvolver as relações humanas. Toda e qualquer forma de comunicação está ligada à realidade existencial do homem; todo comportamento humano, seja ele verbal, tonal ou gestual traduz a comunicação. O que distingue o homem das outras categorias de vida é justamente essa sua capacidade de se comunicar e sempre desenvolver, ampliar, essa capacidade de comunicação. O funcionamento da sociedade seria impossível sem a comunicação: ela é o processo pelo qual as idéias e informações são transmitidas entre pessoas ou grupos.

A comunicação é uma troca de **informações** entre o emissor e o receptor. É importante, entretanto, não confundir comunicação e informação; uma está ligada à outra. Uma depende da outra e ambas interagem entre si. Vejamos a definição mesma de comunicação:

Comunicação - sistema global no interior do qual circulam as informações.

A distribuição do processo de informações no interior da comunicação, conforme a definição acima, isto é, um processo vivo e móvel, pode apresentar as seguintes características:

* **Simétrica** - quando se trata de comunicação bi-direcional ou interpessoal. Nesse caso o emissor e o receptor permutam os seus papéis em função da necessidade de informação que levará ao bom funcionamento do diálogo.

* **Assimétrica** - comunicação uni-direcional; neste caso não há equivalência de informações recebidas: o emissor difunde muito maior quantidade de informações do que ele recebe e, conseqüentemente, a circulação das

informações torna-se assimétrica. A medida que aumenta o número de participantes, aumenta a desigualdade de participação e ela leva à diminuição gradual da retroação reguladora do receptor vis-à-vis o emissor. A retroação, enfraquecida, deve ser estimulada pela pesquisa ativa de informações (o que corresponde, em marketing, às pesquisas de mercado).

É preciso ressaltar, entretanto, que comunicação assimétrica torna-se cada vez mais **interativa**, devido ao emprego e difusão de elementos de linguagem de máquinas - ao trocar o canal de sua TV por controle remoto, o receptor está informando, à máquina o que deseja ver, computadores que respondem e conversam com seus usuários, e até mesmo máquinas acopladas a carrinhos de supermercados nos EUA, que, a um simples toque do usuário informam preços de mercadorias, ou mostram em que ponto da loja se encontra este ou aquele produto, através de mapas de orientação.

Portando, sintetizando o que foi dito acima, compreendemos que todo ato de comunicação reúne três fatores fundamentais:

O Emissor - produz uma mensagem a ser comunicada.

As Mídias- veiculam as mensagens em forma de sinais.

O Receptor - é capaz de captar estes sinais, interpretar aqueles que lhe são destinados e até mesmo interagir com o emissor.

Daí entendemos que a mensagem é o elemento central da comunicação - e que ela constitui numa reunião de signos combinados segundo certas regras às quais chamamos códigos.

É preciso notar que a regra básica da comunicação, a condição principal para a veiculação de mensagens, é que seus elementos constitutivos utilizem códigos e convenções que façam parte do repertório conhecido tanto pelo emissor quanto pelo receptor. A mensagem seria vazia de sentido se as duas partes não concordassem sobre a significação desses códigos. Assim toda partilha de informações pressupõe uma convenção semântica e a existência de um repertório de signos, de códigos ou de elementos, no qual o emissor de apoiará para elaborar a sua mensagem. O repertório individual destes signos, códigos ou elementos é adquirido pelo acúmulo de informações que vão sendo sedimentadas durante a vida. Por sua vez, o repertório humano é extremamente influenciado pela comunicação.

E nenhum elemento tem revolucionado a comunicação nos últimos dez anos, como o uso do computador, de duas formas distintas: primeiro como elemento ferramenta, possibilitando ao comunicador visual uma nova forma de trabalhar, mais rápida e mais eficiente. Segundo como comunicador mesmo, através dessa grande rede invisível que une o mundo em sua teia, a Internet e que está tornando real a visão de Mac Luhan da aldeia global. A respeito disso cumpre dizer que os avanços da Internet aconteceram em

apenas com tres anos desde a sua instalação, o que representa um crescimento vertiginoso; jamais foi vista aceitação a um estado tecnológico das coisas como o uso da Internet.

Entre os usuários mais entusiasmados com os benefícios advindos dessa revolução em comunicação estão os estudantes universitários e, dentro do meu campo de atuação identifico os estudantes de Desenho Industrial, especialmente os de Comunicação Visual.

Há dois anos, um entre dez desses estudantes possuía em casa um microcomputador, no ano passado este número triplicou e hoje, em dez, nove possuem micro ou estão pensando em comprá-lo assim que o orçamento o permita. A finalização dos trabalhos acadêmicos passou a ser feita sempre em computação gráfica e o texto também digitado em microcomputadores.

Além do ensino da informática, seus princípios e aplicativos, procuramos mostrar aos nossos estudantes o conceito e o tratamento da imagem digital e as inúmeras possibilidades de criação ao seu alcance.

Pensar que o ensino sofreu mudanças tão profundas em sua estrutura, que as formas de criação de imagens são agora feitas através de múltiplos dispositivos técnicos hoje correntes, leva-nos a pensar na revolução industrial e nas consequências que a mesma trouxe aos sistemas de representação da imagem.

A história da arte testemunha como as categorias da arte têm sofrido profundas modificações nos dois últimos séculos. O resultado é a pluralidade, a simultaneidade e a efemeridade. A imagem digital, já pela sua característica de virtualidade difere enormemente da imagem tradicional. "A imagem-foto, ou a imagem-cinema passam ainda pelo negativo (e o projetivo), enquanto a imagem-televisão, a imagem-vídeo, a numérica, de síntese, etc. são imagens sem negativo e, portanto, também sem negatividade ou referência. Elas são virtuais e o virtual é o que termina com toda a negatividade, logo com toda a referência à história do acontecimento".²

Quando se expressa por essas palavras Jean Baudrillard que dizer que não há referente ou objeto, em uma imagem virtual, e ele está se referindo ao signo, isto é, segundo Peirce, aquilo que representa, sob certo aspecto, alguma coisa para alguém. Este primeiro signo criará, na mente da pessoa, ou um signo equivalente a si mesmo ou um signo mais desenvolvido. Este segundo signo, criado na mente do receptor será chamado de interpretante (ou referência, o que não é o intérprete). A coisa representada é conhecida pelo nome de objeto ou referente. É a esse referente que Baudrillard se refere, uma vez que a imagem digital, como ele explicita acima, é virtual.

A experiência didática implica também em comunicação, uma vez que dentro de uma sala de aula circulam informações. Esta comunicação é interativa,

embora assimétrica, pois na realidade o ensino consiste, também para o professor em um aprendizado constante, não só pelo que ele precisa aprender em termos de atualização, como o que ele aprende pela observação do desempenho de seus alunos. Há a possibilidade de muito mais objetividade na resolução de problemas formais e cromáticos. A um simples toque de uma tecla ou no mouse, o interlocutor pode visualizar o seu trabalho como será uma vez acabado, ou mudar partes dele, ou trocar as cores ou a iluminação. A interatividade do microcomputador leva a uma diminuição de horas aula para atingir os mesmos objetivos que com o uso das formas de representação tradicionais. O resultado tem sido um grande entusiasmo e uma descoberta de ambas as partes, mestre e aluno.

Atualmente a grande procura das disciplinas sobre computação gráfica vêm atestar o novo pensar e as novas necessidades do comunicador visual para se adaptar ao seu tempo. A profissão, até então baseada em técnicas manuais, passou a contar com aliados do porte de programas que podem modificar uma imagem, inseri-la em um texto, modificar este texto em tamanho e composição, tornar essas imagens animadas (em relação a este item cumpre dizer que a animação computadorizada é o grande centro de atrações dos nossos estudantes, no momento) e visualizar, ainda na tela, o trabalho acabado. Modernas máquinas impressoras, à laser ou a jato de tinta praticamente acabaram com a última etapa do trabalho do *designer* que era a arte final, antes do mesmo ir para a gráfica. Os mais modernos micros permitem mesmo que o trabalho já saia em fotolitos e com separação de cores. Os estudantes de artes plásticas (pintura, escultura e gravura) composição paisagística, interiores e cenografia já recebem aulas em turmas mixtas. Creio que esse confronto é muito saudável, pois indiscutivelmente os estudantes de artes plásticas possuem uma criatividade mais solta, menos contida e a interatividade com os de outras carreiras, mais técnicas, é extremamente proveitosa, para ambos os lados.

O futuro da informática está, creio eu, está assegurado no contexto do ensino artístico. Com o simples acesso à Grande Rede, a Internet, ou com o uso de CD Roms, os professores de História da Arte poderão levar seus alunos para passeios nos mais longínquos museus, ou consultar centros de pesquisa até então inacessíveis, ou mesmo visitar o Site da EBA, criado por seus estagiários. O Correio Eletrônico tornou possível a conversa e troca de informações em tempo real, entre pesquisadores e planejamos, para futuro bem próximo, a Universidade Virtual, na qual alunos ligados em rede, receberão instruções e enviarão seus trabalhos para professores "do outro lado" da rede.. No próximo ano será feito o concurso de seleção para o ingresso nos cursos de graduação via Internet, para os usuários da rede que assim o desejarem. Tal iniciativa é pioneira e visa levar a Universidade para a realidade do próximo milênio. Já foi lançado o prospecto de instruções para os candidatos e é grande a expectativa em torno do assunto.

Termino citando aqui Pierre Levy "A infografia, que reúne todas as técnicas de tratamento e de criação de imagens, representa certamente algo mais

que uma automatização da pintura ou do desenho. Como a luneta astronômica, o microscópico ou o raio X, a interface digital alarga o campo visível. Ela permite ver modelos abstratos de fenômenos físicos ou outros, visualizar dados numéricos que, sem isso, permaneceriam soterrados em toneladas de listagens. A imagem digital também é o complemento indispensável da simulação, e sabemos o papel que esta última tem hoje na pesquisa científica.

Em alguns decênios todos os terminais terão interfaces gráficas avançadas. Neste momento está nascendo sob os nossos olhos uma nova ideografia; algo como uma escrita dinâmica à base de ícones, de esquemas e de redes semânticas. Estamos na fronteira, cada vez mais tênue, entre o domínio da imagem e da informática, esperando a livre associação das interfaces”⁴

Creio que a previsão de Pierre Levy dar-se-há muito antes de alguns decênios, a julgar pela vertiginosa caminhada da infografia em nosso mundo moderno, e que nossos estudantes estarão aptos a receberem toda essa carga de informações.

Notas

*EBA,/UFRJ, Docente: computação gráfica e fotografia, no curso de Desenho Industrial.

1. SPITZ, Rejane (1994,55)

2. BAUDRILLARD, Jean (1996:147)

4. Lévy, Pierre (1994, 106/107)

Comunicações

Linguagens Visuais

Em busca da essência - um pensamento plástico-filosófico

Roseli Amado da Silva Garcia

“Em busca da essência - um pensamento plástico-filosófico” é o resultado de uma pesquisa das formas e imagens desenvolvida no bidimensional (desenhos e pinturas) e no tridimensional (objetos). Um processo autobiográfico, onde deixei-me conduzir pelas minhas emoções, idéias e convicções. Teve como início uma imagem: os perfis litorâneos da Bahia.

Foi no desenvolvimento dos trabalhos, procurando dar respostas às dúvidas que foram surgindo, que pude identificar a trilha por onde estava caminhando; analisando minhas preferências temáticas, técnicas e plásticas. Sempre uma etapa levando à outra.

Vivenciei as praias, e, partindo das sensações lá experimentadas, elaborei os trabalhos, construindo materialmente meu projeto. Catar materiais, como a palha e a haste das folhas do coqueiro, areia, coco seco, foi parte do processo.

Encantamento ...

Esta é a palavra para descrever o que senti quando vi as praias da Bahia. Num espaço imenso, a experiência do ilimitado, amplo e profundo. Profundidade das águas e dos céus. O grão de areia na vastidão das praias; a gota d'água no mar que não acaba mais.

Sensação de infinito e completude.

As linhas dos coqueiros cortando o espaço em todas as direções.

Coqueiros - elementos de união entre terra e céu, marcantes pela exuberância, textura, trama.

Luz, muita luz, iluminando todo o espaço-tempo. Novidade absoluta para mim.

Uma “instalação” da natureza excitando meus cinco sentidos.

Essência Olhar e Tato...

Desejo de desvelar, desocultar, tirar o véu, mostrar o ser da coisa.

Sentindo o olhar como sendo mais que o ato de ver, conjugando neste ato todos os sentidos, é que fui construindo cada etapa do projeto.

Meu corpo buscava a essência daqueles elementos das praias, na tentativa de poder apreendê-la.

Por que eu estava buscando a essência? - Era uma tentativa de ter a arte como conhecimento.

Essência :Natureza íntima das coisas; aquilo que faz que uma coisa seja o que é, ou que lhe dá a aparência dominante; aquilo que constitui a natureza de um objeto

Mas poderia eu, por meio de trabalhos de arte revelar o interior daqueles elementos? Poderia eu encontrar o invisível? O impalpável?

Acreditava que sim, pois como nos diz Deleuze *"O que é uma essência, tal como é revelada na obra de arte? É uma diferença, a diferença última e absoluta. É ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo. Porque só a arte, no que diz respeito à manifestação das essências, é capaz de nos dar o que procuramos em vão na vida."*

(Deleuze, 1987, p.41)

E num certo momento meus trabalhos escureceram...

Cadê o azul? Cadê a água do mar? Cadê aquela luminosidade?

Vivências passadas presentes Memórias Ancestralidade

Tinha que descobrir porque o marrom, as tonalidades terrosas e esverdeadas estavam predominando.

Foi no momento em que não quis mais pintar o mar que descobri não serem as minhas águas azuis. São águas de rios, de cachoeiras; rios que nas chuvas ficam marrons.

Cachoeiras transparentes... o barro, o verde das árvores

A praia me trouxe Minas por semelhanças e contrastes ...

A manta que recobre os coqueiros me leva à manta tecida no tear; a amplidão do mar e das praias me leva à dos cerrados, o contraste entre as águas do mar e as águas dos rios... Eu encontrava a minha **essência**, traçava o meu perfil. Adquiria mais liberdade reencontrando o meu espaço-tempo.

Transformações ocorreram em meu trabalho e eu as questioneei. Foi um período muito angustiante, pois as descobertas interiores não chegam sem que nos esforcemos. Foi quando percebi estar trabalhando com todo o meu repertório de vivências e memórias, não exclusivamente só com as praias e os seus elementos.

Este encontro comigo mesma, esta tomada de consciência com relação ao meu trabalho, levou-me a compreender e acreditar que ele é o reflexo de minha história de vida, é a concretização de minha necessidade de Ser enquanto Artista, de um desejo, de uma vontade que me colocam atuante no mundo em que vivo.

Encontrei na teoria sobre a imaginação criadora de Gaston Bachelard , (1884-

1962), filósofo francês, uma identificação com todo o meu processo. "Para Bachelard, o mundo está oculto, ele se apresenta através das aparências. É preciso chegar à profundidade das coisas". (Barbosa, 1993, p. 40)

De acordo com Elyana Barbosa, para Bachelard, o homem é um ser criador, inventivo, e é através de sua imaginação criadora que ele vai conhecer o mundo, e este conhecimento do mundo vai se processar por meio de sua imaginação criadora, a partir de seus arquétipos, vivências e memórias. Assim, o pensamento é subdividido em pensamento racional e onírico, ou seja, arte e ciência, onde um lado não se opõe ao outro, antes, se completam no ser do homem.

Em seu livro "A poética do espaço", Bachelard nos fala sobre a fenomenologia da imaginação como sendo o *"...estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade"* (Bachelard, 1988, p. 96). A imagem é então sempre uma imagem nova, original. É importante colocar que para Bachelard há uma grande diferença entre a imaginação criadora e a percepção: *"A imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa função do irreal que é psiquicamente tão útil como a função do real..."* (Bachelard, 1991, p.3)

A imaginação criadora trabalha com nossos arquétipos, com o que guardamos de primordial dentro de nós, enquanto que a percepção relaciona-se mais a descrição dos objetos, a uma leitura intelectual dos mesmos.

Dentro da fenomenologia da imaginação Bachelard nos fala da ressonância e da repercussão, que seriam formas de nossa atuação no mundo, assim *"... as ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão."*

(Bachelard, 1988, p. 99)

A repercussão acontece quando a imagem nos causa um insight, tocando as profundezas de nosso ser, já a ressonância seria como ecos da repercussão, situando-se na superfície do ser. *"É depois da repercussão que podemos sentir as ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem chegou às profundezas antes de movimentar a superfície. Isso é verdade, mesmo na simples experiência do leitor. Assim a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Recebemo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos criá-la, de que deveríamos criá-la. A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser."* (Bachelard, 1988, p. 100)

Assim, ao falar da repercussão Bachelard nos diz que ao vivenciar um trabalho de arte o espectador é também aquele que produz a obra, assimilando em seu ser as transformações decorridas desta vivência.

Para o artista, trabalhar, produzir trabalhos de arte não teria sentido se não existisse o espectador. Sua obra não sobreviveria. O espectador é como uma chama que a ascende, tentando desvendá-la, usando para isto, mesmo que não saiba, toda a sua bagagem interior, sendo, neste momento co-autor da obra. *"O espectador não é somente a testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza; o objeto estético tem necessidade do espectador para aparecer"*. (Eco, 1976, p.40)

Gaston Bachelard fala-nos também do devaneio. Seria então um sonhar acordado, uma entrega total de nosso ser à uma imagem, um deixar fluir que nos proporciona a construção de novas realidades, de um novo ser. *"Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho."* (Bachelard, 1989, p. 5)

Discorrendo sobre o pensamento de G. Bachelard, Elyana Barbosa diz que *"o devaneio é o poder que permite ao homem penetrar nas coisas. O devaneio não é uma atividade vaga, difusa, mas uma atividade dirigida, é uma força imaginante que encontra seu dinamismo diante da novidade..."* (Barbosa, 1993, p. 38)

Na introdução do livro *"A água e os sonhos"* Bachelard diferencia dois tipos de imaginação: a imaginação formal e a imaginação material, que estão sempre presentes em toda imagem poética: *"uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material"* (Bachelard, 1989, p.4).

De acordo com José Américo Motta Pessanha, a imaginação formal, para Bachelard, está relacionada à visão, *"àquilo que ele chama de vício de ocularidade, característico da mais forte tradição científico-filosófica ocidental e faz de todo conhecimento tido como legítimo, de algum modo, uma extensão da ótica"*(Pessanha, 1995, p.154).

A imaginação material é a imaginação associada à um dos quatro elementos materiais primordiais: fogo, ar, água e terra, *"a imaginação material provém do intenso comércio de nosso corpo com a corporeidade do mundo..."*(Pessanha, 1995, p.154), relaciona-se então ao tato, ao manuseio, ao trabalho exercido pela mão.

"...imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração." (Bachelard, 1989, p. 2)

Interessa-me, neste momento, ressaltar esta diferenciação colocada por Bachelard entre a imaginação formal e a imaginação material, devido à utilização da matéria em meu trabalho, como ela está intimamente ligada ao meu processo criativo.

Não pretendo aqui, desenvolver um estudo mais profundo sobre as associações de cada elemento primordial com o tipo de devaneio suscitado pelo mesmo, dentro do pensamento de Bachelard, apenas colocar a

importância da imaginação material que conhece o mundo em sua concretude, através do trabalho da mão. (Pessanha, 1995)

“Quando é preciso agir e distinguir, atingir algum objeto em sua forma e em sua força, em sua individualidade e em sua hostilidade, meu devaneio se condensa em pensamentos separados; o universo se decompõe; meu olho, seduzido por minha mão, acomoda-se; sobre sua tensão se regula a tensão de todo o meu corpo, que marcha não mais em direção ao mundo, mas em direção a uma coisa, uma única coisa, escolhida freqüentemente por uma vontade arbitrária, no capricho de um instante” (Bachelard, citado por Pessanha, 1995, p. 157).

Assim, tanto uma matéria, como o tecido, a areia, o arame, quanto uma imagem como o desenho de uma linha, uma forma, levam-me à devaneios. Visão e tato...

Começo a passear em outros mundos, partindo depois para a realização do trabalho, construindo outros mundos dentro do meu universo.

A pintura - com ela, o início de todo o projeto. Ali, a verticalidade e a horizontalidade aparecem mais contrastantes: a busca pelo crescimento, movimento; a calma do repouso tranqüilo cortada por diagonais - junção da vertical e da horizontal. Ritmo, movimento e equilíbrio na construção de uma harmonia dentro do plano bidimensional da tela.

Sinto as pinturas como construções de planos sobrepostos, cada um com a sua identidade, habitando um espaço comum que é o plano total da tela.

As formas foram se configurando e se colocando durante todo o processo de elaboração e execução dos trabalhos.

Linhas verticais horizontais diagonais /tramas, texturas/ espaços abertos, fechados.

Com a colagem, a matéria presente em minhas mãos. O pintar e o arrancar o excesso de tinta. Cobrir e des-cobrir... Tempos passado - presente - futuro

Nasceram os objetos, saíram do plano da tela:

Necessidade de tato /Presença/Corpos/Acúmulo/Volume

Construções tridimensionais; ora como formas verticais irrompendo do solo, como que desejando a união entre a terra e o espaço; ora como corpos suspensos neste espaço, como que atestando suas presenças.

Busca pela expressividade da linha desenhada, do traço ora espesso, ora fino.

Busca pelo incerto, o possível, que pulsem, que vibrem. Corpos frágeis, devem ser respeitados dentro das suas possibilidades. Recobrir as estruturas dos objetos, velá-las, envolvê-las. Dar a volta em torno, um esconder que guarda o desejo do descobrimento. Encontro...

Os objetos são formas que não existiam anteriormente no tridimensional e que passaram a existir, ocupando um espaço real e possuindo vários tempos: **Tempo** de observação, **tempo** de execução, **tempo** da matéria, **tempo** em que o material utilizado perde a conotação referencial para integrar à do trabalho.

É interessante perceber que no ato da construção do trabalho, matéria e

artista são a mesma coisa, não há separação.

Eu sou também: as garrafas descartáveis, o arame, o tecido, as latas, a tela, a tinta, os sacos, o cordão, a linha...

Vejo as pinturas e os objetos como universos que foram se formando à partir do diálogo claro entre o trabalho e eu : clareza de intenções técnicas e plásticas. Ele me dizendo o que fazer, como que me mostrando suas prioridades, e eu me colocando como um Ser que necessita exteriorizar sentimentos, emoções.

"...memória atual e permanente renovação do momento produtivo que lhe deu vida" (Eco, 1972, p. 20). Abertos a inúmeras interpretações, *"...é próprio da forma não ser algo de concluído e definido de uma vez por todas, mas uma possibilidade de perspectivas sempre novas, uma 'definitude que encerra uma infinidade'."* (Eco, 1972, p.24)

Principalmente no que diz respeito às técnicas utilizadas, ao uso da matéria, pude identificar meu trabalho com as obras de artistas inseridos nas Poéticas Informais (Europa, década de 50), como Antoni Tàpies e Alberto Burri e na América, ao trabalho de Eva Hesse na década de 60. Comenta Julio Carlo Argan, sobre a utilização da matéria pelos artistas das Poéticas Informais: *".. matéria que se faz arte enquanto que é nesse momento que o artista tem sua existência de artista."*

O artista espanhol Antoni Tàpies (1923) em seus trabalhos explora a natureza dos materiais. Trabalha com uma matéria pastosa, densa, espessa apresentando-a como fragmentos da própria realidade. O artista italiano Alberto Burri (1915), constrói seu trabalho no plano bidimensional da tela, utilizando materiais não nobres, como madeiras queimadas, sacos velhos, trapos, papéis, latas.

A Europa vive ainda a reconstrução do pós-guerra, a guerra que a razão não foi capaz de deter. Todos estes artistas vivenciaram as tragédias da guerra, e de certa forma colocaram em seus trabalhos toda a angústia e o desespero que puderam experienciar nos anos de ocupação alemã.

O termo Informal foi criado pelo crítico francês Michel Tapié. Este termo depois popularizou-se em seu livro "Un art autre" (Uma outra arte), em 1952.

Em oposição ao abstracionismo geométrico, esta tendência prioriza a ação, através do gesto, em detrimento da razão. Por isto a denominação de Informal.

A arte não quer mais representar a realidade, é a própria realidade, evidenciando a condição existencial do homem. Eva Hesse, (1936-1970), artista alemã judia, também passou por uma experiência trágica, durante a 2ª Grande Guerra .Tendo trabalhado também com pintura alcança seu reconhecimento com os trabalhos tridimensionais.

Devido à extrema liberdade com que escolhe os materiais, suas esculturas podem ser vistas como projeções de sua personalidade. Nestas, utilizou diversos materiais não convencionais, como papiêr machê, látex, resina, arame, explorando as sensações táteis e visuais causadas pelos mesmos. Em seus últimos trabalhos trabalha com as características contrastantes dos materiais como a rigidez da fibra de vidro e a fragilidade do látex, e a idéia de expansão infinita no espaço. Fineberg, 1995

Acredito que todo trabalho de arte é também um pensamento plástico, de acordo com Pierre Francastel em seu livro A realidade Figurativa. O pensamento plástico se refere a organização estrutural da obra pelo artista. A esta estrutura Francastel denomina de Forma: "... a Forma não é a soma dos detalhes integrados no conjunto que constitui a obra, ela não pertence ao nível dos elementos e dos conteúdos, mas ao nível dos princípios, isto é, das estruturas. Ela se identifica com o Esquema de organização que sugere a reunião dos elementos, escolhidos como significativos, não em razão de sua conformidade com modelos heteróclitos, extraídos do exterior, mas em consideração à sua ligação com as leis próprias do Esquema organizador. A Forma liga-se portanto não aos impulsos vindos do exterior - ao domínio da percepção - mas aos princípios de coesão do sistema - uma problemática do imaginário". (Francastel,1982,p.100)

Ao criar o artista toca nas origens do ser humano, em sua natureza primordial, oferecendo o fruto de seu trabalho para o devaneio poético de outras pessoas. O trabalho de arte faz com que artista e espectador se transformem. "Não é Picasso que faz Guernica, é Guernica que faz Picasso" C. G. Jung

"Pode-se dizer verdadeiramente que uma obra de arte, ou qualquer coisa que nos afeta como o faz a arte, provoca algo em nós (...) O que ela provoca em nós é uma formulação de nossas concepções de sentimentos e nossas concepções da realidade visual, factual e audível, em conjunto". (Langer,1980, p. 412)

"Em Busca da Essência" guardava em seu interior um sentimento profundo de busca da humanidade, da existência do homem, por meio da arte. Um sentimento que se alargou de mim, se estendeu, se expandiu, desejando agora falar de e para todos os homens...

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed. 1989. 202p.

_____. A poética do devaneio. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed. ,1996,2ª ed. 205p.

_____. A poética do espaço. Tradução de Remberto Francisco Kuhnen, Antonio da Costa Leal, Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: "Os Pensadores" Nova Cultural, 1988.267p.

_____. A Terra e os devaneios da vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Livr. Martins Fontes Ed., 1989. 317p.

BARBOSA, Elyana. Gaston Bachelard; O arauto da pós-modernidade. - Salvador: Ed. Universitária Americana, 1993. 177p.

DELEUZE, Gilles. Proust e os signos. Tradução de Antônio Carlo Pisquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Fontes Universitária, 1987.

ECO, Umberto. A definição da arte. Tradução de José Mendes Ferreira. São Paulo: Livr. Martins Fontes, 1972.

_____. Obra Aberta. Tradução de Sebastião Uchoa Leita. - São Paulo: Perspectiva, 1976.

FINEBERG, Jonathan. Art since 1940: Strategies of being. London: Calmann & King Ltda., 1995. 496p.

FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa: Elementos estruturais da Sociologia da arte. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Livr. Martins Ed., 1990. 254p.

LANGER, Suzanne K. Sentimento e forma. Tradução de Ana Maria Golberg e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PESSANHA, José Américo Motta. O olhar. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras / Autores Associados, 1995. 495 p. Bachelard e Monet: O olho e a mão. p. 149 - 165.

RILKE, Rainer Maria. Cartas a um jovem poeta. Trad. Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 1995, 23ª ed. 109p.

Bibliografia consultada

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Trad. Denise Bootman e Frederico Carroti. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 3ª ed., 709p.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, Edusp, 1980. 503p.

ATKINS, Robert. Art speak: a guide of contemporary ideas, movements and buzzwords. New York: Art Liaison, 1990, 176p.

BONFAND, Alain. A arte abstrata. Tradução de Denise P. Lotito. Campinas SP: Papirus, 1996, 148 p.

BOSI, Alfredo. O olhar. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras / Autores Associados, 1995. 495 p. Fenomenologia do olhar. p. 65 - 87.

CALABRESE, Omar. A linguagem da arte. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987, 251 p.

CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna. Tradução de Waltensir Dutra... et al. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1996, 675p.

CONNOR, Steven. Cultura Pós-Moderna. Introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992, 229p.

DONDIS, Dondis A. A sintaxe da linguagem visual. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUFRENNE, Mikel. Estética e filosofia. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. A estratégia dos Signos. Linguagem/ Espaço/ Ambiente Urbano. São Paulo: Perspectiva, 1981,

FERREIRA, Gilda Pires. Diretrizes para normalização de dissertações acadêmicas. Salvador: Pro-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFBA, 1993, 58p.

HARVEY, David. A condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens

da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993, 349p.

HOLANDA, Aurélio Buarque. Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 11ª ed., 1985.

KANDINSKY, Wassily. Ponto Linha Plano. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1986, 172 p.

OSTROWER, Fayga. O olhar. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras / Autores Associados, 1995. 495 p. A construção do olhar p. 167 - 182.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras / Autores Associados, 1995. 495 p. O olhar do estrangeiro. p. 361 - 365.

SCOTT, Robert Gilliam. Fundamentos del Diseño. Version Marta del Castillo de Mollina y Veda. Buenos Aires: Victor Seru, 1982, 185p.

VALLIER, Dora. A arte abstrata. Tradução de João Marcos Lima. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1980, 296p.

Comunicações

Linguagens Visuais

O que os olhos não vêem...

Introdução aos aspectos ópticos da Arte-Xerox

Delmo Montenegro

A muito se sabe que nossa interpretação da realidade que nos cerca é algo bem mais subjetivo que objetivo no sentido de que o mundo, para nós, é mais a imagem que dele fazemos do que a imagem "real"⁻¹ por ele fornecida. Também a muito tempo, desde Newton aproximadamente, a física tenta fornecer uma visão mais homogênea da realidade que, de certa forma, independa do observador em particular (por exemplo, mesmo que alguma ilusão de óptica nos leve a crer que dois segmentos de reta tem o mesmo comprimento, não obstante o fato de seus comprimentos serem diferentes, podemos sempre utilizar uma régua graduada segundo algum padrão e comparar os comprimentos dos segmentos o que, de fato, leva qualquer pessoa a "verdade" sobre o comprimento dos segmentos). Apesar de avanços recentes (sobretudo da física quântica) frustrarem tal pretensão mostrando-a impossível (segundo a física quântica, o próprio processo de observar um fenômeno contribui para modificá-lo de forma que, em certo sentido, a mesma situação, observada por pesquisadores diferentes, pode ser interpretada como fenômenos distintos) é normalmente aceito que tais subjetividades, e seus consequentes paradoxos, são restritos a esfera das "medidas" muitíssimo precisas, i.e., nos fenômenos cotidianos, como por exemplo os fenômenos ópticos macroscópicos (ditos "clássicos", tais como, a observação - segundo o rigor da física - de uma fotografia) tal subjetividade da observação não aparece de forma relevante.

Contudo, uma vez que o físico é, ele próprio, um ser humano, até que ponto se pode confiar em conclusões tão fortes sobre a natureza quanto a que, afora pequenas imprecisões, não há lugar na realidade para o subjetivo? A resposta é, talvez, bem

mais complexa e difícil do que possamos imaginar a princípio e foge, ao menos em parte, do escopo normal da própria física. Felizmente, nem todos as pessoas se dedicam a física o que contribui - e muito - para seu avanço (afinal, historicamente quase todas as descobertas de leis naturais e suas relações pela física foram precedidas por intuições inspiradas por parte dos filósofos e, sobretudo, dos artistas) de forma que talvez devamos tentar ver a natureza e toda sua subjetividade por outras lentes que não a da física minimalística. É neste ponto que entra a manifestação artística, melhor representada pela chamada "arte de vanguarda".

Nesta pequena digressão, tentaremos analisar como a visão, mesmo de uma fotografia, é bastante dependente do "olho" de quem vê. Para tanto, analisaremos, do ponto de vista físico, alguns fenômenos ópticos oriundos da.

Na Arte Xerox, imagens comuns, devido a particularidades do próprio processo de xerografia, sofrem alterações que são, por vezes, bastante

Uma característica singular do processo xerográfico, pelo campo que abre para experimentação artística, decorre da maior capacidade que tem os sensores da máquina xerográfica de perceber certos comprimentos de onda (i.e., certos tipos de luz) normalmente invisíveis a nós. Ao realizar a varredura da imagem-fonte, a máquina reconhece padrões de cor, brilho e sensibilidade que extrapolam nossa capacidade sensível. Um espectro de leitura assim concebido não impede uma similitude plausível entre a imagem-fonte visível e a imagem-fonte gerada, contudo, abre uma boa margem de segurança contra as falsificações. Por isso, é mantido um conjunto de instruções arbitrárias que determina que, quando captados, os comprimentos de onda referentes a radiação invisível (como o infravermelho e o ultravioleta) sejam aproximados pelos pigmentos disponíveis na máquina, o que acaba gerando muitas vezes inusitados padrões de cor, brilho e contraste na imagem-cópia.

Ocorre que o uso de compostos químicos com propriedades ópticas além da luz visível, como os citratos, os sais de terras raras, complexos organometálicos, etc. demonstrou ser de extrema valia para obtenção dos mais diversos efeitos. Compostos radioativos certamente podem, da mesma forma, fornecer efeitos inusitados na reprodução xerográfica tanto quanto o fazem no processo de reprodução fotográfica (na verdade, a descoberta de compostos radioativos por Beckerel deveu-se ao fato deles sensibilizarem a película fotográfica mesmo na ausência de luz).

A maior parte das interferências artísticas já consagradas nesta mídia estão baseadas no mecanismo de formação da imagem-cópia pela máquina, que se faz a partir da mudança na distribuição elétrica do toner depositado sobre o cilindro por ação de radiação eletromagnética (luz visível, ondas de rádio, raios X, raios gama, etc.). A imagem-cópia resultante da distribuição da carga elétrica sobre o cilindro fica passível de ser modificada pela varredura dos raios de luz. Efeitos dessa ordem são obtidos deslocando-se a imagem-fonte por um plano paralelo ao do visor (o que origina distorções na imagem-

cópia) ou por uma alternância de planos diversos (o que leva o raio de luz incidente sobre a imagem-fonte a varrer o cilindro em áreas já sensibilizadas, obtendo efeitos de camada líquida e de superposição de cores, além de efeitos mais sutis, devido sobretudo a fenômenos de espalhamento de luz em superfícies vítreas, ocasionando a formação de reflexos, imagens duplas e imagens fantasmas). Não está consagrada ainda a aplicação artística de efeitos obtidos utilizando-se fontes móveis de radiação (tais como fluoreceína - um composto orgânico radioativo - contido em uma cuba sob agitação) o que abre diversas possibilidades de experimentação aos interessados

Nota

1 Os termos "real", "verdade", etc são, neste contexto um pouco ambíguos. Não tentaremos explicá-los portanto esperando que, no decorrer do texto, eles não tragam muitas dificuldades, além das filosóficas é claro.

Comunicações

Linguagens Visuais

A Fotografia Como Metodologia de Pesquisa

Ana Elisabete Lopes

"A fotografia pode se apoderar, sem ser molestada, das coisas transitórias, que têm o direito a um lugar nos arquivos de nossa memória."

Benjamin (1989, p.138)

Este texto tem como objetivo apresentar uma abordagem metodológica que utiliza a Fotografia na pesquisa como técnica de registro e objeto de análise. Procuramos fundamentar este estudo tendo como referencial teórico as discussões apresentadas por diferentes autores, tais como: Walter Benjamin, Miriam Leite, Roland Barthes, Pasolini, Phillipe Dubois, dentre outros, que nos ajudam a pensar sobre a imagem fotográfica, a história da fotografia e sobre a fotografia como metodologia de pesquisa.

Através da linguagem fotográfica, procuro construir um método de abordagem do tema proposto que abra espaço, não só para uma reflexão teórica e para a linguagem escrita, mas principalmente para a exploração do conhecimento construído nas e pelas imagens. Fixadas pelo processo fotográfico elas nos possibilitam explorar a linguagem visual e a criação de um texto com imagens. Sequências de fotografias que se interligam, constroem um texto-imagem e também nos instiga a transformar em palavras a história que revela, lendo o dito e o não dito, percebendo o visível e o invisível.

As primeiras experiências de utilização da fotografia como técnica de registro em pesquisas coincidem com a própria introdução da fotografia no Brasil, em 1840, pelo Abade Compte. A bordo do navio-escola L'orientale e com a missão de dar volta ao mundo realizando pesquisas e colhendo dados,

desembarca no Rio de Janeiro uma comitiva de pesquisadores, historiadores e cientistas que para cá vieram com o objetivo de registrar e pesquisar a natureza local e sua geografia, levando informações e imagens para estudos posteriores. O Abade Comte, como membro dessa comitiva, foi responsável pelo primeiro registro fotográfico realizado no país, utilizando e introduzindo o daguerreótipo como técnica fotográfica.

Apenas um ano após ter sido inventado pelo francês Daguerre, a técnica do daguerreótipo começou a ser difundida e explorada no Brasil, tendo a figura de D. Pedro II como grande admirador desse novo invento. D. Pedro II foi o primeiro fotógrafo brasileiro e adquiriu, em março de 1840, com apenas quatorze anos de idade, um aparelho de daguerreótipo, incentivando desde o início o desenvolvimento e a difusão da técnica fotográfica no país. (Monte-Mor & Parente, 1990).

Esses registros que serviram como objeto de estudo na época em que foram realizados, até hoje são preservados e utilizados como documentação histórica e representações que nos permitem a reconstrução histórica de um determinado tempo e espaço. Estudiosos de diferentes áreas do conhecimento passaram a recorrer à fotografia como recurso de registro e objeto de análise em suas investigações e pesquisas. As características próprias da linguagem fotográfica levaram a utilização desse registro em pesquisas como documento de comprovação de um acontecimento ou fenômeno. Em outros casos, a investigação se aprofunda à nível da interpretação da imagem, da busca de significações e sentidos para o conteúdo da imagem técnica reproduzida. No entanto, apesar da intensificação verificada ultimamente no que se refere à utilização da fotografia nos trabalhos científicos e históricos, ainda é reduzida a bibliografia teórica sobre a interpretação e leitura da imagem fotográfica. Roland Barthes (1984, p.16) e Miriam Leite (1993, p.25) sinalizam essa carência e afirmam que a maioria dos autores que escrevem sobre a fotografia, ainda se detêm numa abordagem da história da técnica, da biografia de fotógrafos, sem analisarem o fenômeno da linguagem fotográfica em si ou a foto como imagem.

Miriam Leite, em seus escritos, amplia a discussão sobre a fotografia como recurso e objeto de pesquisa histórica e apresenta diferentes abordagens metodológicas que trabalham com o registro fotográfico, apontando os fatores mais relevantes e as limitações nas diferentes propostas. Cabe chamar atenção que a maior diferença de abordagem, destacada pela autora, se apresenta entre as pesquisas que abordam metodologicamente a técnica fotográfica como ilustração complementar da pesquisa e as pesquisas que investigam o significado próprio da imagem fotográfica. Segundo a autora, no primeiro caso, o pesquisador se baseia na característica do realismo da produção fotográfica e apresenta a imagem como prova ou ilustração da análise verbal. Já no segundo caso, a investigação se dá dentro da própria imagem, na busca de uma leitura do significado e do conteúdo cultural trazido pela e na fotografia.

Conforme o procedimento metodológico adotado em diferentes pesquisas, as fotografias podem ser observadas, analisadas e interpretadas isoladamente, arrumadas em seqüências, agrupadas por afinidade em termos temáticos ou por compartilharem do mesmo contexto espaço-temporal. Esses registros, tomados como objetos de investigação, auxiliam na pesquisa científica e abrem campo para um outro tipo de investigação de dados que se revelam pela linguagem visual. A linguagem fotográfica requer uma leitura própria das imagens que revela. Leitura de imagem que abrange diferentes sentidos e envolve todos aqueles que do ato fotográfico fazem parte - fotógrafo, modelo, observador.

Segundo Roland Barthes (1984, p.13), com a fotografia, a imagem captada pelo olhar pode ser eternizada e o acontecimento ressuscitado. Além de permitir o resgate do instante acontecido, a técnica fotográfica permite a reprodução infinita do que aconteceu uma só vez: *"...ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente."* Essa característica da fotografia facilita e viabiliza o retorno à imagem. Quando a foto é objeto de investigação, permite que o pesquisador volte à imagem representada, quantas vezes considerar necessário.

A leitura da imagem representada na fotografia se dá de maneira distinta daquelas imagens veiculadas pelo cinema ou vídeo. Na foto, a imagem é fixa e não é rapidamente absorvida pelas imagens seguintes, como acontece no cinema ou em outras técnicas onde a imagem está em movimento. O tempo de observação é determinado pelo leitor/observador, que tem a possibilidade de ampliar seu olhar para além do enquadramento dado pelo fotógrafo na máquina. Esse olhar não necessita de intermediários, de aparelhos para sua projeção ou armazenamento. O olhar se dá sobre o próprio objeto/foto que em sua superfície, e no diálogo que abre e provoca com aquele que o lê, guarda todo potencial de informação e de sensibilização que poderá atingir o leitor/observador. Embora muda, a foto fala e, como diz Leite, *"admite uma volta infinita ao ponto de observação, uma contemplação detida, longa, múltipla e repetida."*

"A imagem pode ser lida como um mosaico que muda constantemente de configuração, à medida que o olhar perpassa através dos planos e grãos(...). Ela pode ser alterada de acordo com o olhar que a observa e que está à procura de um esclarecimento ou uma comprovação global ou parcial. O mosaico se transfigura e o olhar procura outras configurações."
Leite (1993, p. 151)

Roland Barthes (1984, p.36) também discute essa multiplicidade de possibilidades de leitura da imagem fotográfica e questiona a razão pela qual uma determinada foto pode atrair mais um espectador do que outro. Para ele, a foto em si não é animada, mas é a atração que exerce sobre o espectador que o convida a uma aventura na e pela imagem. A foto anima o observador. Na relação estabelecida entre a foto e o espectador, dois movimentos se distinguem: da imagem em direção ao observador; do observador em direção

à imagem. Barthes (p.46) denomina de *studium* os pontos sensíveis, as marcas que partem da foto e atingem o espectador, chamando-lhe atenção. No segundo caso, denominado de *punctum*, o movimento que parte do espectador e o leva a acrescentar alguma coisa à foto. A imagem fotográfica anima o espectador a ultrapassar seu próprio enquadramento. Nas palavras de Barthes (p.89), "*o punctum é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.*" Assim, convida a uma nova leitura, atenta aos detalhes da foto que nos levam a ultrapassar o visível.

Ao mesmo tempo em que a fotografia nos induz a pensar sobre as múltiplas possibilidades de leitura da imagem revelada, ela também fala enquanto objeto carregado de história. Remete-nos a um determinado contexto espacial e temporal, revelando emoções, sensações, hábitos e significados de uma época. Os escritos de Benjamin (1987) e Pasolini (1990) ampliam essa discussão sobre as características próprias da linguagem fotográfica, provocando uma reflexão sobre a fotografia enquanto objeto carregado de história. Estes autores refletiram sobre "*a linguagem pedagógica das coisas*", expressão criada por Pasolini, que procura denominar a capacidade dos objetos, como signos linguísticos, de expressarem uma outra dimensão da realidade. O conteúdo ideológico da realidade estaria, assim, expresso não só nas palavras, mas também nos próprios objetos, no corpo, no gesto e poderiam levar à compreensão do contexto histórico e cultural de uma época determinada. Nesse sentido, ressalta Pasolini:

"As primeiras lembranças da vida são lembranças visuais. A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira, ou uma das primeiras, da nossa vida. Essa imagem é um signo, e, para sermos exatos, um signo linguístico, comunica ou expressa alguma coisa. (...) Mas se nos objetos e nas coisas cujas imagens ficam gravadas na minha lembrança, como as de um sonho indelével, se condensa e se concentra todo um mundo de "memórias" que essas imagens evocam num só instante, se noutras palavras, esses objetos e essas coisas são continentes dentro dos quais se abriga um universo que deles posso extrair e observar, ao mesmo tempo esses objetos e essas coisas são também algo mais que um continente."
(Pasolini, 1990, p.125-126)

Segundo Jobim e Souza (1994), as investigações de Pasolini e Benjamin sobre o mundo das coisas "apresentam a versão política do olhar sobre os objetos, olhar que expulsa os objetos de sua contextualidade cotidiana, tornando visível sua essência de ruína. A realidade se expressa na linguagem das coisas e estas podem ser tomadas e observadas a partir de uma outra dimensão, dimensão esta que possibilita uma avaliação mais crítica e fecunda (...)" (p.85).

É esse olhar que podemos lançar, tanto sobre a fotografia enquanto objeto, como nos objetos revelados na fotografia. Olhar que procura desvendar a

história do objeto/foto, investigando a quem pertence ou pertenceu, quando, por quem e onde foi realizada, quais as condições de conservação e armazenamento da foto, com que finalidade foi feito o registro, se foi um único registro ou se é parte de uma coleção de imagens, etc. Olhar que faz pensar sobre a ótica do fotógrafo, que captou determinada cena ou objeto - selecionou um determinado ângulo, a luz mais adequada, o tempo de exposição do filme, a velocidade e abertura do diafragma - e que nesse processo deixa sua marca própria singular de perceber o mundo e registrá-lo por imagens.

Muitas são as perspectivas por onde se pode abordar a questão da leitura da imagem fotográfica. O objetivo comum a todas essas fotoanálises se define na tentativa de integrar os fragmentos de informações trazidos pelas imagens, articulando-as através da memória na busca de revelar seus significados. Como qualquer outro recurso metodológico de investigação em pesquisas nas ciências sociais, humanas e históricas, a fotografia se caracteriza por ser um recorte de realidade. Tanto a documentação verbal, escrita ou fotográfica são objetos de estudo que apresentam limitações, mas que podem ser minimizadas ao articularmos as informações que nos chegam por esses diferentes caminhos. Diferentes trajetórias que se fazem nos levando de encontro à palavra, pela imagem e na imagem.

O processo de concretização da imagem visual pela técnica de registro fotográfico é uma descoberta do século passado que foi sendo aperfeiçoada, dando origem a inúmeras outras modalidades de produção de imagem. Depois da fotografia vieram o cinema, o vídeo, o computador e muitas outras invenções que influenciaram decisivamente nas transformações da sociedade moderna, caracterizando-a como "civilização da imagem". Aumont (1995) nos chama atenção para essa definição e para sua capacidade de traduzir a situação de um mundo onde a quantidade, as modalidades e o intercâmbio de imagens é cada vez mais numeroso. As passagens de um tipo de imagem a outro são também cada vez mais facilitadas pelo avanço tecnológico, o que nos permite ver, por exemplo, o cinema na televisão, a pintura na fotografia e muitos outros cruzamentos e trocas entre imagens.

Essa possibilidade de intercambiar imagens motivou a definição da estratégia teórico-metodológica deste estudo que viu no processo fotográfico uma estratégia de registro e de análise da realidade do espaço e do objeto de investigação. A fotografia é vista, assim, não como instrumento neutro de representação fiel da realidade, mas como uma possibilidade de concretização da imagem visual por um observador, atento e sensível à realidade, aos múltiplos ângulos e olhares que podem ser dirigidos a ela, selecionados, registrados, lidos e reinterpretados. Mobilizando um outro olhar sobre o objeto de pesquisa, entendemos que o ato fotográfico ultrapassa os limites do simples registro, englobando todo um processo anterior e posterior a esse ato. Exige uma tomada de posição frente à realidade que influenciará na seleção do que será fotografado, na explicitação do como, para que e por que do registro fotográfico. Por mais neutra que pareça, a fotografia reflete a

postura do fotógrafo perante a realidade a ser fotografada. Fazendo suas opções, ao fotografar estará, de certa forma, tomando partido. O ato fotográfico exige uma postura crítica.

O conjunto da obra do filósofo alemão Walter Benjamin (1892 - 1946), pensador da História e da Cultura, abre caminho para a reflexão sobre as influências e consequências da invenção da fotografia na sociedade moderna e levanta algumas questões teóricas e metodológicas que auxiliam na fundamentação dessa pesquisa. As razões que motivaram a escolha da fotografia como registro e objeto de análise, não se encontram somente na minha identificação pessoal com a linguagem visual, mas também, na convicção de que a forma e o conteúdo de uma narrativa mantêm estreita relação e se auto-determinam. Penso que, sendo as Artes Plásticas uma linguagem visual, a forma de reflexão dada pela imagem e a partir da imagem, melhor explicitará e abrangerá o conteúdo da reflexão proposta. Tanto o pensamento de Benjamin, como as palavras de Fayga Ostrower, artista plástica, arte-educadora e pensadora sobre a teoria da Arte - que cito a seguir - auxiliam a refletir sobre essa proposta metodológica, uma vez que ambos compreendem a forma e o conteúdo, o interior e o exterior como uma única coisa.

"Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de uma bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor da lã. Era "tradição" enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundidade. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembulhar a "tradição" de sua bolsa de lã. Eu a trazia cada vez mais próxima de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a "tradição" deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a "tradição" e a bolsa, eram uma única coisa. Uma única coisa- e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido."

Benjamin (1987, p.122)

"A forma em que se nos apresenta um acontecimento, artístico ou não, nunca constitui apenas uma espécie de veículo para algum conteúdo que independentemente dela pudesse existir. Pelo contrário, a forma incorpora e expõe o conteúdo significativo. Comunicando-nos suas ordenações, a forma nos comunica a razão de seu ser e o sentido"

Ostrower (1987, p.97)

Com eles, percebo que a forma e o conteúdo dessa pesquisa se encontram na imagem. Imagem-texto que fala, abre diálogos, instiga a olhar e a construir caminhos de reflexão e de aprofundamento teórico, trazendo na imagem-

memória as experiências mais significativas que levam a pensar, através da imagem e com a imagem, sobre questões básicas que envolvem o ensino das Artes Plásticas.

Nesse lembrar e tendo como apoio as discussões de Benjamin (1987) - que compreende a História construída num tempo não linear, onde passado, presente e futuro se entrecruzam - a reflexão sobre a prática construída no contexto de uma escola especial se abre. Partindo dessa experiência particular, acredito alcançar uma discussão maior que envolve as questões teórico-metodológicas fundamentais da Arte-Educação, compreendida como filosofia de ensino das Artes.

Trazendo novamente o pensamento de Benjamin e sua concepção de verdade, que se faz na tensão entre o particular e o universal, entre a parte e o todo, acredito que ao falar de minha experiência particular, estarei falando de mim, mas também da experiência, das convicções e da realidade de muitos outros. Compreendendo a vida profissional como parte do todo da vida pessoal de cada ser humano, e esta, por sua vez, parte do todo da história de um povo, creio que, repensando algumas experiências práticas alcanço uma reflexão mais ampla que envolve a importância da arte na escola e na vida, as diferentes concepções teórico-metodológicas de ensino das Artes, o papel do arte-educador e outros pontos relevantes. Investigo a minha própria história de vida profissional, entendendo-a como parte, como fragmento que contém as leis de um todo. Fragmento e parte que mostram sua autonomia, ao mesmo tempo em que revelam o todo a que pertencem. Experiência particular como arte-educadora que me possibilita alcançar e refletir sobre o cotidiano escolar e a revelar os fundamentos que o orientam.

As experiências que situo como objeto de análise foram registradas em fotografias, ao longo dos anos compreendidos entre 1990 e 1995. Foram selecionadas 32 fotografias do total de cerca de 700 registros que fazem parte do meu arquivo pessoal. Todos os registros fazem parte de atividades pedagógicas desenvolvidas durante o período em que atuei como professora de Artes Plásticas dessa escola. Retratam situações do processo de ensino-aprendizagem desenvolvido no interior de uma escola especial da rede pública do município do Rio de Janeiro e, também, atividades pedagógicas realizadas em outros espaços fora do prédio escolar.

Essas imagens, captadas no cotidiano escolar de todos aqueles envolvidos na escola e com a escola, não só auxiliam na rememoração e no desdobramento daquele instante fotografado em imagens-memória da experiência vivida, como também falam por si mesmas. São imagens que provocam e fazem repensar diferentes aspectos do processo de ensino-aprendizagem, tais como: a criatividade e o processo de criação; as etapas de elaboração das propostas apresentadas; as estratégias e adaptações criadas para atender às necessidades especiais dos alunos; o produto final e a culminância de alguns projetos desenvolvidos; situações de aprendizado individual e grupal; momentos significativos de participação e colaboração entre os diferentes segmentos envolvidos no cotidiano escolar.

Pensar sobre as origens do processo que me levou a registrar em fotografias o cotidiano da minha atuação como professora numa escola especial da rede pública do município do Rio de Janeiro, me faz refletir sobre o momento em que, ainda intuitivamente, percebi a importância da reflexão sobre o cotidiano escolar e as relações estabelecidas à nível profissional e pessoal. Comecei a fotografar, logo após ter iniciado o trabalho na escola, por considerá-lo extremamente desafiador e rico em descobertas. Inicialmente, assim como costumamos fazer com as fotografias de família, fotografava somente as festas, celebrações e culminâncias dos projetos. Depois, mais sensível às possibilidades de uma pesquisa sistemática desse processo de ensino-aprendizagem, passei a fotografar sequências de aulas, detendo-me em captar instantes mais significativos do processo de criação de diferentes alunos em momentos diversos. Colecionava as fotografias, revendo-as constantemente com os alunos e com a equipe de professores da escola, relembrando a experiência vivida de maneira agradável e informal. Muitas vezes, utilizei o slide como técnica de registro fotográfico, o que possibilitou, na projeção das imagens, o olhar e a leitura coletiva sobre as mesmas. As seções de projeção transformaram-se em valiosos momentos de reflexão, extremamente prazerosos para todos nós e ricos pela possibilidade de reconstruirmos juntos, alunos e professores, com os fragmentos da realidade registrados pelas imagens e nas imagens, a nossa própria história e o cotidiano escolar.

Revendo com um outro olhar a experiência desenvolvida no contexto de uma escola especial, procurei refletir teoricamente dando maior sistematicidade à proposta construída ao longo dessa trajetória. Após a seleção das fotografia, mergulhei em cada uma dessas imagens fotografadas rememorando, analisando e reinterpretando os acontecimentos e experiências retratadas. Nesse movimento de leitura das imagens, fui tentando ampliar o enquadramento da fotografia para além do visível, buscando outras formas de penetrar na imagem e de desvendar seus significados.

Algumas fotografias foram agrupadas em sequências que nos remetem às etapas do processo de criação experimentado pelos alunos e registrado em fotografias. Outras fotos estão colocadas isoladamente, por serem vistas como imagens que se bastam para a comunicação de um pensamento ou como imagens desencadeadoras de uma reflexão. Não houve preocupação em organizar as fotografias obedecendo a ordem cronológica dos acontecimentos, por não considerar que a história se faça linearmente, mas no movimento de entrelaçar o tempo presente, passado e futuro.

Procuro refotografar as imagens com o olhar, travando um diálogo com as fotografias, situando-me, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto da pesquisa, na medida em que esses registros remetem à análise da minha própria história de vida. A construção da reflexão escrita se dá a partir desse diálogo desencadeado pelo mergulho do meu olhar nas fotografias como narrador/pesquisador. Como fotógrafa, observadora participante, avaliadora e intérprete, procuro nas fotografias não somente a ilustração, confirmação ou prova do observado, mas um outro olhar que amplia minha percepção visual

e a compreensão sobre o objeto de pesquisa. Dessa forma, as fotografias não são tidas como confirmação de uma situação, mas como um ponto de partida para a reflexão. Diante das imagens, me proponho a uma leitura que é feita a partir de experiências acumuladas anteriores que se desdobram na memória. A fotografia resgata na memória a experiência vivida, redimensionando-a a partir da observação e análise desses registros, fragmentos da realidade. Considerando-a como o registro do fragmento de uma totalidade, que se narra na e pela imagem, ressaio seu valor enquanto traço da realidade e fonte de pesquisa.

O desejo de resgatar minha história de vida como arte educadora e com ela a experiência de trabalho no contexto da Educação Especial, levou-me a redescobrir na coleção de fotos do cotidiano dessa prática, a possibilidade de juntar os fragmentos e, pelas e nas fotografias, *"...levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás para não sei onde de mim mesmo."* (Barthes, 1984, p.63). Observo essas fotos com um outro olhar, que redescobre detalhes, que ultrapassa o imediato revelado buscando outras leituras da imagem; olhar que pensa e acrescenta alguma coisa à realidade revelada. Ampliando-as para além do enquadramento, procuro manter um diálogo com a história, a partir da rememoração do tempo vivido, fixados em imagens.

Mas, de que modo ver numa fotografia, objeto tão particular, uma história que não se esgota nela mesma? Em que sentido ela se encontra/conta a minha vida na sua totalidade? E, assim, continuo meu diálogo com Benjamin e Pasolini lembrando de quando falam sobre esse outro olhar atento às particularidades e aos fragmentos da realidade como formas de expressão do todo e de compreensão dos fenômenos universais.

Mergulhando nessas imagens, retorno ao espaço de um tempo vivido, rememorando experiências significativas e minha própria história, recontextualizando-as. Retorno à escola, à sala de aula, às pessoas, às tintas e papéis, refazendo caminhos e reportando-me aos tempos das primeiras experiências com a Educação, com a Arte e com a Educação Especial. Revendo as fotos, redescubro o verso e o reverso da realidade, a escrita e a imagem, complementos e diferentes possibilidades de linguagem. Percebo que o tempo se entrecruza e me pergunto como foi, como está sendo e como será o meu encontro com a Arte-Educação?

Bibliografia

AUMONT, J. *A Imagem*. São Paulo, Papirus, 1995.

BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I - magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1987a.

_____. *Obras Escolhidas II - rua de mão única*. São Paulo, Brasiliense, 1987b.

- _____. *Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989a.
- CALVINO**, I. "Aventura de um Fotógrafo". In: *Os Amores Difíceis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- DEBRAY**, R. *Vida e Morte da Imagem: Uma História do Olhar no Ocidente*. Rio de Janeiro, Vozes, 1993.
- DUBOIS**, P. *O Ato Fotográfico*. São Paulo, Papyrus, 1994.
- HAUSER**, A. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972.
- KUBRUSLY**, C. *O que é Fotografia*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- LEITE**, M. M. *Retratos de Família*. São Paulo, EDUSP, 1993.
- MOURA**, C.E. (org.). *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo, Nobel, 1983.
- OSTROWER**, F. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- _____. "A Construção do Olhar." In: NOVAES, A. *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- PASOLINI**, R.P. "Gennariello: A Linguagem Pedagógica das Coisas." In: *Os Jovens Infelizes: Antologia de Ensaios Corsários*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- PARENTE & MONTE-MOR**. *Rio de Memórias*. Rio de Janeiro, Interior Produções Ltda., 1990.
- VASQUEZ**, P. *Fotografia: Reflexos e Reflexões*. Porto Alegre, L&PM, 1986.

Comunicações

Linguagens Visuais

O feminino na criação poética das aquarelas de: Fayga, Iole, Renina e Ana

Ana Maria Netto Nogueira ¹

Os aspectos mais significativos para o desenvolvimento da temática escolhida na pesquisa sobre *O Feminino na Criação Poética da Aquarela*, é que serão objeto destas considerações gerais.

O mundo na sua globalidade continua um domínio do masculino. Mas a hegemonia do patriarcado, como uma camisa de força que veste e modela quase toda a humanidade tem sofrido alguns arranhões, apresentando ora rasgos ou buracos.

As imagens presentes nos meios de comunicação de massa e da cultura popular tem revelado uma mentalidade mais aberta e, talvez como uma atitude de vanguarda, têm colocado em evidência as questões da diferença em relação ao sexo, à raça, à classe, à cultura, etc... como um compromisso com o politicamente correto. Penso que se trata de um movimento à reboque do processo econômico da globalização, mas o que se observa é que qualquer afastamento desse tipo de orientação tem-se tornado alvo fácil de contestação e de crítica, pelo menos da parte daquele público atento que se manifesta e participa.

Essa mentalidade, também tem repercutido no âmbito das artes visuais, mostrando posições contrárias às atitudes algumas vezes puristas, outras vezes canônicas que prevaleceram no período do modernismo. Hoje, com a vigência da pós-modernidade, há uma propensão em acolher a diversidade das soluções estéticas e éticas presentes e encaminhadas pelos múltiplos grupos sociais, étnicos ou culturais. Há também um interesse em observar os pontos

de convergência que essas soluções apresentam entre si e aqueles específicos que as distingue. E ainda, na perspectiva das relações de gênero, junto com a colocação da diferença, também tem-se apresentado o problema da exclusão e da marginalização da identidade feminina.

Em uma disciplina como a História da Arte, que reverenciava os artistas como heróis da humanidade e se desenvolvia como reflexão de uma realidade preexistente, podemos observar que muita coisa está mudando. No desenvolvimento deste trabalho foi necessário tomar conhecimento de inúmeras pesquisas que tem sido encaminhadas, tanto nos Estados Unidos como na Europa, a partir da incorporação do problema da omissão feita à presença das mulheres artistas, mostrando a contribuição delas ao longo de todo o processo histórico. Também, quanto a formação de uma nova consciência sobre os produtos da arte, tem havido um movimento no sentido de apresentar a História da Arte levando em conta as condições sociais de produção e de circulação da arte, permitindo a construção de uma base mais concreta para respaldar as discussões sobre as relações de gênero e arte.

No campo da produção da arte, alguns artistas continuam trabalhando intuitivamente, mas outros tem apresentado atitudes políticas claras ou tem adotado posições teóricas ou filosóficas definidas como as artistas sobre as quais se pesquisou. Fayga Ostrower nos escritos e palestras que realiza por todo o território nacional tem buscado resgatar a sensibilidade das pessoas apresentando a arte como uma possibilidade de concretização dos valores espirituais da humanidade. Iole Di Natale, no Núcleo de Aquarelistas que aglutinou e coordena na FASM, tem demonstrado que as pessoas juntas são capazes de grandes realizações. Renina Katz, incorporando o papel de guardiã dos valores da inteligência e da sensibilidade que também envolvem o mundo da arte, tem mantido um diálogo permanente com a competência da professora-artista.

A afirmação do feminino na arte tem sido conquistada pelas mulheres artistas à medida que elas tem mantido uma participação ativa no complexo território da promoção da arte. No entanto, observa-se que em todo o mundo as formas de participação não tem sido as mesmas.

A principal corrente dos debates ligados às artes visuais tem-se preocupado em desconstruir a imagem da mulher na história. As artistas ligadas a essa linha de pensamento têm buscado recuperar os mitos ligados à mulher desde os primórdios da humanidade e também têm estabelecido as rupturas com as convenções que estruturam o olhar e apresentam o corpo feminino como objeto de desejo.

Outras artistas têm-se comprometido em colocar a mulher como sujeito da representação e não como objeto e têm explorado os processos de produção da imagem na relação entre as marcas do sexo e a construção social do feminino. Inicialmente, essas produções estavam ligadas aos temas relativos à vida cíclica da mulher, ou à síndrome do período pré-menstrual, ou às paródias visuais da opressão patriarcal via as mais diversas mitologias...

Depois, o foco da criação se estabeleceu na materialidade da pintura e na expressão gestual como uma instância política e utilizada para o questionamento das condições de produção artística das mulheres.

Mas Fayga, Iole e Renina são artistas que se colocam como produtoras dentro da tradição da arte, apresentando em suas aquarelas um vínculo com a poética como uma permanente possibilidade de concretizar em obra a integridade da qualidade técnica, estética e ética. Porém, como tantas outras artistas têm sido alvo de críticas e discriminações injustas. Geralmente são comentários desabonadores relativos ou ao processo criador, ou ao estilo, ou aos métodos de pintura adotados, ou aos temas eleitos...Esses atritos têm posto a prova as idéias de que a arte é neutra e isenta, portanto está livre da categoria gênero e dos cânones ordenadores estabelecidos pela cultura dominante. Nas trajetórias das três artistas pode-se observar a presença dessas injustiças como um fato e por isso elas tem recebido de manifestações de desagravo por parte de uma crítica mais consciente do seu papel, na compreensão da contribuição que essas personalidades artísticas têm dado ao panorama da arte brasileira.

"Antes de tornar-se um clássico, Fayga chegou a ser vista como a má ovelha desgarrando-se do caminho certo", comenta o crítico Olívio Tavares de Araújo sobre a opção da artista pela abstração, no texto do catálogo da exposição retrospectiva dos 45 anos de gravura da artista, em 1995.

"É a forma pública de reconhecimento da grande batalhadora pelo suporte do papel, num país que discrimina e subjuga a expressão pelo suporte", escreve Emanuel Araújo, diretor da Pinacoteca do Estado, por ocasião da exposição comemorativa dos 70 anos de Renina, 1996.

"Os artistas e o público acreditam que já foi dito e pintado e desenhado tudo o que havia para ser dito, pintado ou desenhado sobre a relação sexual de um homem com uma mulher e que esse terreno ficou definitivamente relegado às questões científicas ou à comunicação erótica de revistas pornográficas. Iole Di Natale não pensa nada disto e a partir desta conceituação mais tradicional elaborou um estudo visual da realidade sexual de um casal amoroso". Jacob Klintowitz, crítica apresenta na crítica do Jornal da Tarde de 9/5/87, sobre a exposição realizada no MASP.

Tendo como base o pensamento dessas artistas o feminino e o masculino são tendências presentes em cada ser humano. Do ponto de vista científico, essas idéias fundamentam-se na Psicologia Analítica de Carl G.Jung, que identifica tanto no homem como na mulher, as manifestações dos arquétipos da "anima" e do "animus" como as expressões do feminino e do masculino presentes em cada um de nós como singular modo de ser no mundo.

A afirmação das qualidades femininas na poética da aquarela tem revelado essas tendências, não como reprodução do eterno feminino, nem como uma imitação do masculino, mas como um dado de consciência, cada vez mais

aguda da mulher artista frente às relações de gênero. As identidades artísticas têm-se manifestado como singularidades específicas do imenso complexo das diferenças bio-psico-sociais. Os dados da existência de cada uma tem-se explicitado num amplo leque de experiências pessoais. Essas identidades são capazes ainda de assumir novas diferenciações sobretudo na concretização ou materialização dos gestos criadores, fazendo dos artistas e das artistas grandes experimentadores de modos de existir singulares.

Fayga considera que o estilo expresso por cada artista, mais dramático ou mais lírico, pode revelar qualidades ditas mais masculinas (como agressividade, força, coragem, etc...) ou aquelas mais femininas (como sensibilidade, delicadeza, paciência). Mas para ela a questão das diferenças pouco importa pois a urgência que a atualidade clama e reclama, tanto para homens como mulheres, é a sensibilidade.

Iole parece considerar que a expressão de um olhar mais feminino (que preserva a intimidade do prazer) ou mais masculino (que exhibe o prazer), está no modo de compor a imagem e que tanto o homem pode assumir uma posição mais feminina quanto a mulher.

Renina também, na busca do equilíbrio dinâmico entre a matéria da aquarela e a estrutura da obra, faz uma analogia com a harmonia presente entre os elementos "yin" e "yang", que estão incorporados na dinâmica dos modos de ver, pensar e agir tanto feminino como masculino.

O reconhecimento das qualidades consideradas femininas ou masculinas presentes como expressão dos valores estéticos de uma obra, parece que vai exigir um grande esforço de conhecimento de todos os que estão envolvidos no mundo das artes.

No campo da produção da arte, tanto os artistas como as artistas, no movimento de deixar emergir os valores femininos ou masculinos e trabalhá-los de acordo com a orientação estética que indicam, necessitarão de um profundo empenho na construção de uma poética pessoal baseada numa grande busca de conhecimento e de autonomia moral.

Na promoção da arte, os críticos, os curadores e historiadores, envolvidos como estão no sistema da arte, terão que desenvolver um espírito de muita independência para poder avaliar com isenção os valores emergentes pois alguns com certeza preferirão apostar no que já está consagrado.

Aqui em São Paulo, algumas iniciativas precisam ser exaltadas pois, têm estimulado tanto a explicitação como a reflexão das diferenças como valores significativos, não só do ponto de vista humano, mas também como uma realidade que pode estar presente nas artes visuais:

*Em 1996, no período de março a maio, foi realizada a exposição *Mulheres Artistas no Acervo do MAC-USP*, como parte do intercâmbio com o "National

Museum of Woman in the Arts de Washington”, com o objetivo de pensar a realidade da mulher no nosso tempo. A proposta da mostra foi a de dar visibilidade à contribuição feminina nas artes plásticas deste século bem como apresentar as diversas preocupações estéticas indicadas nas obras selecionadas.

•Ao apresentar os *Recortes do Mundo de Sonia von Brusky* (Espade/1996), a historiadora e pesquisadora de arte, Daisy Peccinini Alvarado, põe em evidência os trabalhos a bico de pena que discutem a condição feminina como um espaço “de projeção do eu feminino da artista que enfoca as mil facetas” da imagem da mulher como ser universal. Nos seus comentários, ela destaca a qualidade dessas obras que se impõem pelo tratamento mágico dos fundos luminosos em contraste com “a fantasmagórica imagem feminina martirizada, com seios esfolados, olhos arrancados e sem cabelos” num percurso semelhante àquele trilhado por Frida Kahlo.

•Também, não é de hoje que os trabalhos da jornalista e crítica de arte Katia Canton tem apontado, nas obras de algumas artistas, a presença dos valores estéticos como deliberada intenção de investigação poética do universo feminino. Ainda está bem vivo na memória, o texto referente à exposição da artista Pinky Wainer, na Galeria São Paulo (março/pp), abordando nas telas vestidos que segundo Katia se “tornam vultos” da presença da singularidade da mulher na perspectiva da diferença dos gêneros.

•Por último, as aquarelas produzidas como parte desta dissertação e que foram expostas simultaneamente à arguição desta pesquisa participam desse gesto de explicitação de valores poéticos do feminino como objeto que tem a sua especificidade e que necessita ser desvelado. Nesse sentido a água como elemento constituinte da técnica da aquarela e como símbolo do feminino foi trabalhada no seu poder de penetração na matéria e que no papel permitiu a sua modelagem, elaborando uma nova configuração do suporte para a aquarela. Também as manchas e cores da aquarela foram tratadas como referência aos registros dos fluxos femininos, poderão ser sentidas como símbolos poéticos da diferença dos gêneros. O papel foi abordado como concha da memória, capaz de acolher corpos diversos registrando o seu modelado, as suas cores e os seus gestos.

Nota

1 NOGUEIRA, A.M.N., *O Feminino na Criação Poética das Aquarelas de: Fayga, Iole, Renina e Ana*. São Paulo, 1997, 217 p. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes da UNESP.

Comunicações

Linguagens Visuais

Gravura e Impressão em Matrizes de Plástico

José César Teatini de Souza Clímaco

O objetivo básico deste trabalho foi a investigação da utilização de plásticos, particularmente os plásticos laminados, como matrizes para gravura e impressão. Não nos propusemos buscar nos plásticos um substituto para os processos tradicionais da gravura, mas antes, investigar as novas possibilidades que a utilização dos plásticos como matrizes podem trazer à gravura contemporânea.

Propusêmo-nos as perguntas que se seguem, que funcionaram como um ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa: de que distintas maneiras se pode trabalhar sobre os materiais plásticos? Que aspectos técnicos ou possibilidades expressivas podem oferecer os plásticos como matrizes para gravura e para impressão? Que particularidades próprias tem cada plástico e como podem ser exploradas, seja em técnica mistas ou na impressão a cores? Poderia o plástico constituir uma linguagem específica que o personalizasse e o distinguísse dos demais processos? E, finalmente, que contribuição pode a uso de plásticos como matrizes trazer à gravura contemporânea?

Investigamos sete tipos de plásticos, aqueles mais comumente encontrados no comércio: (1) PVC - pranchas rígidas e flexíveis, transparentes e opacas; (2) PVC expandido; (3) Poliestireno; (4) Acrílico - pranchas transparentes e opacas; (5) Policarbonato; (6) Polipropileno; (7) Polietileno.

Estes plásticos tem propriedades muito interessantes que podem torná-los muito atrativos para os gravadores. Uma característica muito valiosa que apresentam alguns, como o PVC flexível, o poliestireno o acrílico e o policarbonato, é a transparência perfeita, similar ao vidro, que possibilita

trabalhar diretamente sobre o plástico posto sobre um projeto previamente invertido, ou interpretar livremente um esboço, um desenho ou uma fotografia. Facilita também a inversão da imagem, a confecção de várias lâminas para a gravura a cores e, no momento da impressão, o trabalho de entintagem e limpeza das chapas. Podemos apontar ainda algumas vantagens adicionais: sua leveza, que facilita o transporte e a manipulação; podem ser encontrados em grandes tamanhos, permitindo gravuras em grandes formatos; podem ser, facilmente, cortados ou recortados.

Podemos dizer que a gravura sobre plásticos se caracteriza principalmente por permitir a gravação tanto pelos métodos substrativos (como a gravura em metal e a xilogravura) como pelos métodos aditivos (característico da cologravura), assim como pelos processos de impressão de texturas como o verniz mole e o collagraph. Poderíamos acrescentar aqui os métodos de deformação no volume das matrizes planas, como os métodos de calor ou queimadura, que apresentam resultados muito típicos que não encontram paralelo entre os métodos anteriormente citados.

Formas de gravar sobre os plásticos:

1. Corte. Os plásticos podem ser cortados de diversas formas, dependendo basicamente de sua grossura e de sua dureza. Alguns, as películas mais finas, podem ser cortados com uma tesoura ou um estilete, outros, como o acrílico, muito duro, só podem ser cortados com um serra manual ou elétrica. Mas, a grande vantagem é que alguns podem ser facilmente cortados ou recortados em formas não convencionais, ou abrir-se buracos ou vazados na matriz se assim o trabalho requer o ou artista-gravador o propõe.

2. Incisão. Todos os efeitos de linhas, cavidades ou efeitos de textura talhados ou arranhados diretamente na superfície do plástico com um instrumento de ponta ou cortante podem ser conseguidos com as ferramentas comumente utilizadas tanto na gravura em metal, como a ponta seca, o buril, os buris raiados, as ruletes, os raspadores, o berceau, assim como aquelas usadas no campo de xilogravura, formões, goivas e facas. Os resultados podem ser mais ou menos semelhantes aos conseguidos nos processos tradicionais, dependendo basicamente, além do instrumento e da forma de utilizá-lo, da dureza do plástico. Pode-se também utilizar outros instrumentos como lâminas, facas, lixas, etc., qualquer coisa capaz de ferir a superfície polida do plástico, além de ferramentas industriais, como fúradeiras elétricas, soldadores elétricos ou pirógrafos.

3. Diluição. Alguns dos plásticos investigados são sensíveis a quase todos os solventes, como o Poliestireno e o Policarbonato, outros somente a solventes específicos, como o Acrílico, outros mal são atacados por eles, como o PVC e o PVC expandido. O Polietileno e o Polipropileno, são incrivelmente resistentes ação de solventes, não permitindo seu aproveitamento para a gravura.

Os processos experimentados de diluição foram os seguintes: aplicação do solvente puro com um pincel, diretamente sobre a prancha, para obtenção de manchas com tonalidades diversas; trabalho com ferramentas sobre o plástico umedecido com solventes para criar texturas ou relevos; impressão de texturas mediante a aplicação de um material texturado sobre a superfície abrandada pelo solvente; aplicação, de distintas maneiras, de carborundum, pó de mármore, areia ou serragem para os resultados mais diversos, desde negros intensos a áreas de tonalidades de distintos valores; colagem de materiais, principalmente absorventes, como tecidos e papéis; solda de pedaços de um mesmo plástico ou similares.

Os solventes usados foram: o acetona, dissolventes universais comerciais, tricloroetileno, clorofórmio, cloruro de metileno, thinner e removedor de tintas secas.

4. Calor. Os termoplásticos são muito sensíveis ao calor, podendo queimar-se ou abrandar-se pela sua ação, permitindo tirar partido dele de varias maneiras. Naturalmente os resultados variam segundo a sensibilidade de cada tipo de plástico ao calor.

4.1. Pirogravura. Com um pirógrafo ou um aparelho de solda elétrico, preferentemente de pouca potência (25 wátios), pode-se trabalhar de varias maneiras, para trabalhos lineares, obtenção de áreas planas de negros intensos ou tonalidades de cinzas, ou texturas. Utiliza-se desde as pontas próprias do aparelho, como se pode adaptar outras, como pontas para compasso, pontas secas de gravura, pontas preparadas com limas, ou, para linhas muito finas, agulhas de costura.

4.2. Queimadura direta. É um procedimento que consiste em por fogo em um solvente ou uma cola inflamável aplicada sobre a superfície do plástico. Em alguns plásticos, no primeiro caso a superfície se torna áspera, proporcionando na gravura, manchas ou áreas com certa semelhança com a água tinta. No segundo caso, a queimadura de adesivos produz linhas ou áreas em relevo muito ásperas.

4.3. Aparelho de solda a gás. Pode-se trabalhar também com um soldador a gás (existem aparelhos de solda de pequenos tamanhos para artesanato), dirigindo a chama diretamente sobre a prancha com o objetivo de queimar e tornar áspera sua superfície de tal forma que se pode imprimir a marca da queimadura aí gravada. O resultado varia segundo a distancia e/ou o tempo que se se mantém a chama dirigida contra o plástico, além, naturalmente da composição do plástico utilizado.

4.4. Impressão de texturas por calor. Este procedimento consiste em imprimir objetos ou superfícies texturadas sobre a lâmina previamente esquentada. O esquentamento pode ser feito numa chapa quente, na chama direta ou no forno. A pressão se exerce manualmente ou na prensa. Os resultados variam segundo os procedimentos utilizados. O uso da prensa costuma dar um

resultado mais uniforme que a pressão manual, por outro lado esta última pode dar efeitos mais espontâneos. O calor no forno, principalmente associado à pressão mais forte da prensa, costuma apresentar impressões mais profundas. Bem controlado, pode-se lograr resultados semelhantes ao processo do verniz brando sobre os metais, mas pode-se conseguir texturas de profundidade muito mais acentuada.

5. Impressão de texturas a frio. Processo semelhante ao anterior, mas sem utilização de calor ou solvente para rebrandecer o plástico, somente empregando uma forte pressão na prensa. Este método apresenta texturas superficiais sobre os plásticos duros, como o acrílico, o policarbonato e o PVC, por outro lado oferece resultados muito prometedores sobre os mais brandos como o polietileno e o PVC expandido.

6. Furadeira. Pode-se trabalhar de distintas maneiras sobre a superfície dos plásticos laminados com uma furadeira elétrica (existem em pequenos tamanhos) com brocas de distintos formatos e tamanhos, e pontas de diamante ou de volfrâmio. Podem-se alcançar diversos resultados, com maior ou menor profundidade, relevos, linhas, manchas, texturas, ou furos sobre a matriz. Os resultados dependerão das brocas ou pontas utilizadas, da rapidez com que se trabalha ou que se mantém o instrumento sobre a prancha e, logicamente, dependendo do plástico utilizado se lograrão resultados distintos.

I. Gravura em PVC.

O PVC, comparado com os demais plásticos investigados, é de dureza superficial média, mais resistente à incisão, permitindo cortes pouco profundos. Incrivelmente resistente aos solventes, não permite o trabalho de diluição, com exceção do uso do removedor. Ótimo para os trabalhos com calor e também perfeito para processos de adição, com o uso de colas próprias para canos e tuberias.

II. Gravura em PVC Expandido.

Em sua fabricação utilizam um agente de expansão que lhe dá características de espuma. Por isto é macio para ser gravado com incisão, (pode ser um perfeito substituto para o linóleo), permitindo cortes profundos, recortes com estiletos, e ideal para a gravação de texturas sem necessidade de calor. É mais adequado para a impressão em relevo, pois, na impressão em oco pode se aplastar após algumas provas com a pressão forte que este processo de impressão requer, interferindo no resultado final, escurecendo a gravura. Não permite a obtenção do branco puro, como os demais plásticos, oferecendo um cinza; para lograr-se brancos tem que se recorrer a outros processos, como colagem ou envernizamento. Muito resistente aos solventes, não permite os procedimentos de diluição.

III. Gravura em Poliestireno.

As principais características do Poliestireno para a gravura, são: sua docilidade ao corte das mais diversas ferramentas; sua transparência; sua extrema sensibilidade aos mais diversos solventes. Desta propriedade podemos tirar partido de diversas formas para a obtenção de tonalidades, desde os cinzas mais sutis até o negro profundo semelhante à água tinta ou às aguadas de nanquim, gravação de texturas, solda e colagem, etc. Por outro lado, por ser sensível ao aguarrás utilizado na limpeza, é o único plástico que exige uma impermeabilização prévia para a impressão.

IV. Gravura em Acrílico.

As características mais importantes que apresenta o acrílico como superfície para gravura e impressão são: a transparência e suas vantagens; a dureza superficial e a rigidez; a resistência à diluição e ao calor, que, não obstante não impedem a possibilidade de se trabalhar com alguns solventes, assim como com alguns procedimentos de calor. Por sua dureza superficial, os resultados dos processos de incisão direta são os que mais se aproximam dos resultados obtidos com as mesmas técnicas sobre os metais, particularmente a ponta seca e o buril, com as mesmas características. Pelo mesmo motivo, é o plástico mais apropriado para a gravura em relevo à maneira da gravura de topo. Com relação aos processos de diluição, apresenta resultados muito similares ao poliestireno, mas apenas com os solventes mais fortes, como o Tricloroetileno, o Cloruro de Metileno e o Thinner. Sua pouca flexibilidade pode levá-lo a romper-se no momento da impressão se apresentar grandes desníveis (ondulação ou enrugamento) na prancha.

V. Gravura em Policarbonato.

O Policarbonato reúne características de praticamente todos os plásticos investigados, sendo por tanto o único que admite trabalhar sobre ele com todos os processos empregados sobre os demais, e, respeitando algumas particularidades, com resultados mais ou menos similares. Quase tão duro e resistente ao impacto como o acrílico, mas muito mais flexível. Mais rígido e resistente que o PVC flexível e pode ser encontrado em maiores espessuras. Comparado ao Poliestireno é mais resistente e flexível e, igualmente, muito sensível aos solventes. Se distingue mais do PVC Expandido, do Polipropileno e o Polietileno, ainda que tenha quase a mesma flexibilidade destes dois últimos e a sensibilidade ao calor que possuem os três. Sua sensibilidade aos solventes permite praticamente os mesmos procedimentos do Poliestireno: obtenção de tonalidades, impressão de texturas, carborundum, colagem y solda de lâminas. A gravura com o soldador a gás, ainda que deforme muito a prancha, lhe dá características muito próprias que permitirá uma impressão muito estudada e gravuras muito atrativas. Costuma se ondular com facilidade pelos métodos de calor e diluição, o que não constitui nenhum problema devido sua extrema flexibilidade.

VI. Gravura em Polipropileno.

O Polipropileno permite todos os procedimentos, com exceção da diluição e da colagem por sua resistência a todos os solventes e colas. Os procedimentos com queimadura direta, como o soldador a gás e a queima de adesivo, tem características muito próprias, pois o fogo costuma estender-se sobre a prancha (ao contrário dos outros plásticos), queimando ou esquentando seu entorno produzindo uma maior variedade de tonalidades na gravura. Este processo costuma deixar texturas também sobre o verso da prancha, que, bem estudadas, apresentam possibilidade de ser igualmente aproveitadas para a impressão.

O poliestireno tem uma rugosidade quase imperceptível, mas suficiente para reter tinta na impressão calcográfica, dando à gravura um cinza suave. O verso da prancha é ainda mais poroso e proporciona um cinza mais acentuado. Este fato nos propõe uma questão: considerar o cinza natural da gravura como um branco, constringendo-o com os tons que gravamos sobre ela, ou, pelo contrário, valorizar este cinza e buscar outros métodos para a concepção de brancos, como o recorte de janelas ou buracos, ou o uso de vernizes, ou o calor.

VII. Gravura em Polietileno.

O Polietileno é um plástico flexível, leve, macio e translúcido, permitindo praticamente as mesmas vantagens da transparência. Macio como o PVC Expandido é excelente para os processos de incisão direta e para a impressão de texturas a frio, podendo ser um perfeito substituto para o linóleo. Mais resistente que o PVC Expandido, permite também a impressão calcográfica. Resistente a todos os solventes e adesivos, não permite os processos de diluição, colagem e, tão pouco, os processos de queimadura de adesivos. O pirógrafo dá excelentes resultados. Igualmente é muito apropriado para o trabalho com a furadeira, proporcionando linhas aveludadas, distintas dos demais plásticos.

A impressão.

A impressão também foi objeto de investigação, pois as matrizes podem apresentar características muito particulares oferecendo uma gama muito grande de possibilidades de exploração do processo de impressão. De modo geral, os procedimentos para a impressão do plástico não diferem fundamentalmente dos procedimentos tradicionais. Mas vale destacar alguns processos de gravação da matriz que possibilitam sua impressão simultaneamente em oco e relevo ou pelo método das distintas viscosidades: a pirogravura, que proporciona uma linha profunda e uma rebarba em alto-relevo, dando três planos à prancha; matrizes desniveladas pelo uso de calor, como esquentamento para impressão de texturas, queimaduras de adesivos ou soldador a gás, que proporcionam relevo acentuado à prancha; matrizes com distintos níveis resultantes de soldas ou colagens.

Possibilidades expressivas da gravura sobre plásticos.

Tentamos fazer aqui uma síntese das possibilidades expressivas da gravura sobre matrizes de plástico, com relação a alguns de seus aspectos estéticos: linhas, manchas, texturas, relevos, tonalidades e qualidades dos negros e brancos.

As linhas de ponta seca e buril nos plásticos mais duros (como o acrílico e o policarbonato) se assemelham muito a estes mesmos processos sobre uma matriz de cobre, mas se diferenciam muito nos demais plásticos, proporcionando negros muito mais intensos. As linhas mais suaves se podem obter sobre o acrílico, por sua dureza, com a ponta seca e com a furadeira ou o pirógrafo, usando as pontas mais finas e movimentos rápidos. As linhas mais definidas se obtêm com os buris ou goivas em V sobre quaisquer dos plásticos, naturalmente, as mais profundas nos plásticos mais macios. As linhas que mais se destacam por suas peculiaridades são a linha tríplice do pirógrafo e a linha negra e larga, com textura e relevo, das queimaduras de adesivos.

Para a obtenção de negros e meios tons podemos utilizar distintas tramas de linhas por quaisquer dos processos que acabamos de enumerar. Mas há outros métodos, como o soldador a gás que proporciona manchas ou grandes áreas de negro, com resultados similares à água tinta, ainda que não tenha a mesma delicadeza. Permite resultados muito pictóricos. Igualmente os procedimentos de carborundum aplicados com disolvente, parecidos também com a água tinta, mas mais enérgicos, com acentuados baixo-relevos na estampa. Obtem-se tons muito suaves com a aplicação de solventes puros sobre alguns plásticos, como o acrílico, o poliestireno e o policarbonato. Outro método é a impressão de texturas com tramas fechadas ou de lixas. A queimadura de adesivo costuma dar um negro forte ainda que se caracterize mais pela sua textura que pelos tom.

Com relação à obtenção de brancos, a superfície satinada de quase todos os plásticos investigados permite uma limpeza perfeita no processo de impressão e, por tanto, as áreas não gravadas da prancha nos garantem a presença de um branco muito puro e luminoso na gravura. Para se obter ou recuperar o branco em áreas anteriormente trabalhadas, podemos recorrer à impermeabilização com um verniz ou massa, ou raspagem com lâminas ou lixas, ou ainda à colagem. Outro método consiste em fazer buracos sobre a prancha, traspassando a matriz, com a furadeira ou pirógrafo, ou abrir janelas, principalmente nos plásticos mais macios, como o PVC Expandido, o PVC flexível, o Polietileno e o polipropileno, com simplesmente um estilete ou uma goiva em V, o que nos dará brancos puros, com um relevo muito acentuado.

A obtenção de texturas e relevos se pode lograr com quaisquer dos procedimentos já mencionados. De maneira direta, com as diversas ferramentas ferindo a superfície do plástico, inclusive com a furadeira, usando

as brocas ou as pontas de volfrâmio. Outro procedimento muito interessante é o transporte da textura de elementos texturados para a matriz, à semelhança do verniz mole na gravura calcográfica tradicional, abrandando previamente a prancha com calor ou solvente. A pressão manual ou a impressão a frio, proporcionarão texturas mais suaves, delicadas, principalmente nos plásticos mais duros. Outro processo é a colagem, incorporando materiais à prancha, como tecidos, papéis, lixas, carborundum, areia, ou o pó do próprio plástico. Outra processo que proporciona uma textura muito típica, pelo seu relevo, é a queimadura de adesivos aplicado sobre a prancha constituindo áreas texturadas e linhas de grande força expressiva, que na gravura impressa apresenta um baixo relevo acentuado no papel.

Considerações finais.

Na introdução deste trabalho assinalamos que não era nosso propósito buscar nos plásticos um substituto para as matrizes tradicionais, mas tentar descobrir as novas possibilidades que os plásticos podem trazer à gravura e à impressão. Não obstante as semelhanças e diferenças, gostaria de salientar dois aspectos: primeiro, que poderíamos considerar que uma das contribuições da gravura sobre plástico estaria muitas vezes, mais que nos resultados, na forma ou nos procedimentos para lográ-los, não só pela facilidade e imediatez de alguns processos, senão pela liberdade e a espontaneidade que proporcionam na sua realização ou nos resultados. Podemos citar como exemplos: as queimaduras de adesivo aplicado diretamente do tubo ou a pinceladas sobre o plástico, os tons obtidos pela diluição com a aplicação pura e simples de um solvente com pincel sobre a prancha e as aplicações de solução de carborundum e solvente sobre alguns plásticos com suas características mui pictóricas, o próprio trabalho à incisão que a maciez de alguns plásticos torna muito atrativos, a possibilidade de abrir "janelas" na matriz ou seu recorte em formatos não convencionais., etc, etc.

Pode parecer que a natureza deste trabalho nos levou a preocuparmos mais com as técnicas que com as idéias, o conteúdo ou a concepção da gravura, e de certa forma assim foi, ainda que não exclusivamente, pois se trata de um trabalho experimental em que estivemos buscando descobrir as possibilidades que um material novo nos poderia oferecer e como dominar este material ou estas possibilidades no sentido de poder repetí-las em função de determinadas idéias ou imagens que se tem em mente ou que se quer realizar.

Justamente nisto consiste o segundo aspecto que gostaria de destacar: ainda que cuidemos do controle dos procedimentos ou dos resultados, em alguns momentos este controle pode nos escapar e nos obriga a dar prosseguimento ao trabalho de maneira diferente. Estou me referindo particularmente àquelas pranchas que se deformam com o calor. Podemos, com o domínio progressivo das técnicas, evitar ou reduzir estes acontecimentos, mas podemos também, longe de perder o trabalho realizado, tirar partido destes fatos e explorá-los.

Isto significa, de certa forma, uma mudança de mentalidade com relação à concepção ou execução de uma gravura, em que se costuma trabalhar com uma imagem pré-concebida e com resultados previsíveis, na medida em que a imagem proposta originalmente poderá estar condicionada aos resultados obtidos com as possíveis deformações da matriz que, ainda que se pode prever também algo das deformações, se não são totalmente imprevisíveis, pelo menos, sempre nos poderão apresentar surpresas. E estas supressas nos poderão ser gratas, se sabemos aproveitar-nos delas, nos obrigam a desfraldar nossa imaginação. Com disse Hayter, em algum momento de seu livro *New Ways of Gravure*, o artista tem o direito de esperar um milagre, mas deve sempre estar atento para estar presente no momento que ocorra. Por tudo isto, ao final deste trabalho creio que podemos concluir que a gravura sobre uma matriz de plástico e sua impressão pode em alguns processos não se distinguir fundamentalmente da gravura cacográfica ou em relevo tradicionais, não obstante pode, em outros momentos, por suas características intrínsecas, apresentar resultados muito próprios e tornar-se um meio muito grato e muito rico nas mãos de um gravador criativo.

Comunicações

Linguagens Visuais

O Processo Criativo na elaboração da Instalação como Arte - Linguagem

Maria Virginia Gordilho Martins

Acredita-se que toda sensação de se tornar e agir como xamã * está essencialmente inserida ao processo criativo. Desde os primórdios da humanidade, o homem tem na expressão artística um canal de experimentação de novos sentimentos e conhecimentos, que vão sendo incorporados à medida que ocorre a produção e apreciação da arte.

Se nos reportamos as pinturas rupestres da era glacial, tais como as de Lascaux, na França, já incluíam pinturas xamanistas. Tais representações refletem o universo imaginário, repleto de símbolos, códigos daquela época, que nos proporcionam as mais variadas leituras em verdadeiras Instalações **

A antropologia estruturalista, de modo revolucionário, detectou que isto é o fundamento de um sistema de comunicação. Exatamente como percebeu Lévi-Strauss (1989), ao afirmar que a cultura deve ser interpretada como um conjunto de códigos, linguagens não verbais utilizadas pelas culturas ditas "primitivas", cada uma delas dotada de coerência e marca respectiva, inteiramente compreensíveis para aqueles que conhecem suas estruturas, portanto tornando-se convencional para cada povo, tendo a capacidade de manifestar-se de forma arbitrária e abstrata.

A arte sempre esteve presente na história da humanidade, é necessário que o artista a conheça profundamente acompanhando e vivenciando o seu processo transformador, o qual poderá promover a mudança da linguagem, levando-o à reflexão crítica da realidade e dos valores sócio- culturais.

A Instalação Artística como Linguagem Visual, nasce com a arquitetura e a computação à partir dos anos 50. Torna corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia,

durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece com a Arte da Terra, a Performance e o Happening. Hoje, alimenta-se da mais avançada tecnologia, microcomputadores e vídeo.

Intensificada inicialmente nos Estados Unidos e posteriormente na Europa, a Instalação chega ao Brasil com os Salões e Bienais, refletindo a linguagem Artística Brasileira, buscando a especificidade de cada cultura. Elaborada com distintos materiais, possibilita ao espectador uma percepção tridimensional da forma, criando espaços que podem ser percorridos.

A essência da abordagem que pretende-se focar é a seguinte: A Instalação como Arte-Linguagem contém algo particular no processo criativo do artista que faz fluir o seu universo imaginário, promovendo a interação com o espectador, conduzindo-o a um cruzamento eclético e subjetivo de idéias e conceitos concebidos.

Ao se projetar uma Instalação pode-se gerar uma unidade, coordenando tempo e espaço numa conceituação interativa do trabalho de arte com a vida. Os caminhos podem ser construídos e não apenas seguidos.

Criar uma Instalação artística é investigar o novo no campo perceptivo, transformando imagens bidimensionais, gerando a tridimensionalidade em trilhas a serem percorridas, numa quarta dimensão: - o tempo. A obra criada será naturalmente vivenciada através dos cinco sentidos, provocando ao espectador distintas sensações.

Segundo o poeta e dramaturgo Ferreira Gullar, "Arte é, e sempre foi impasse e indagação. O impasse é fonte de criação." Acredita-se que é imprescindível o exercício diário da arte e que o questionamento, a indagação e a pesquisa são inerentes ao processo no ato de criar.

Com base nestas reflexões, Instalação permite vários caminhos: a fuga e/ou a recriação do ilustrativo, do óbvio, do decorativo, do gráfico, do caricatural. O mais importante é descobrir uma linguagem simbólica repleta de signos particulares e individuais, pois acredita-se que a experiência sensorial ganha seu significado maior no foro interno da reflexão de cada um. O artista é um investigador de novas possibilidades técnicas e, acima de tudo, um interprete de sua época.

Ao se planejar a criação de uma Instalação, é interessante objetivar conceitos diferentes, elementos curiosos, materiais interessantes, buscando-se a surpresa e o prazer em cada experimento, valorizando - se a sensibilidade - intuitiva, ao mesmo tempo, impulsionar uma constante reciprocidade com a ordenação e sistematização da pesquisa, entendendo-se ausente a metodologia científica como "camisa de força".

No universo técnico existe um campo inesgotável no que refere - se a experimentação de materiais. Tanto as possibilidades sintéticas e naturais

são viáveis na criação da instalação, como acredita-se que o grande desafio é transformar fibras e objetos do nosso cotidiano, em materiais artísticos, a fusão matéria da arte com a vida.

A pesquisa técnica deve dialogar com a pesquisa artística, técnica e arte fluem da sensibilidade estética – intuitiva do artista. A técnica é a linguagem visual da arte.

As possibilidades de se criar, inovar e transformar o que se faz, traz a certeza de que tudo é possível na arte. Mergulhar nos valores éticos e estéticos suscetíveis, é encontrar uma compreensão da memória cultural de cada região em que se vive, podendo gerar um entendimento mais universal, fortalecendo assim, as identidades culturais e artísticas de cada lugar de origem, estabelecendo muitas vezes um laço do fazer artístico com nossos dados biográficos.

É importante lembrarmos que no fazer artístico, sempre há um depoimento sobre o sentido da vida que levamos, segundo a artista e arte educadora, Fayga Ostrower "... os processos de percepção se interligam com os próprios processos de criação "(1989). A Arte pode está no nosso "quinta".

As pessoas vivem a vida inteira para saber os seus limites. É por isto que o fazer criativo da instalação em arte é tão bonito, porque é um caminho sem fim. Cria possibilidades de abrir novos espaços, o panorama perceptivo se amplia, extrapolando o suporte; Mas o panorama se ampliando, não quer dizer que se trabalha sem limites. A própria linguagem, a consciência, a percepção, é que os impõem.

Não se deve entender limite como restrição e sim como orientação. A criação não significa que o artista destrua os limites, ele apenas amplia os limites e coloca outros termos de referência e de percepção, é o que procuramos a vida inteira.

A Arte é uma parte absolutamente indispensável à vida, não é um passatempo, e, sim, é uma vivência que está presente em tudo o que se pode fazer e no nosso cotidiano.

Poderá a PALAVRA ser mais forte do que a IMAGEM ? Segundo Pierre Francastel, " A linguagem verbal não pode atingir o que a linguagem visual traduz por ela mesma " (1982). Porém é interessante também, trabalhar conjuntamente o processo de racionalização científica e a livre expressão do CRIAR – ARTE, não representar, mas interpretar livremente a realidade, segundo nossa visão particular.

Na criação de uma Instalação artística, busca-se uma intensa harmonia com o modo individual de ver o mundo, nossos sonhos, nossas esperanças, nossos estímulos no processo de criação. A interação do ato de criar plasticamente com o uso da palavra e da argumentação, ampliam a atividade

intelectual o que pode gerar uma profunda integração na relação EMOÇÃO \ RAZÃO, para isso, a arte fica autômata, usa a idéia, a fragmentação da realidade, a abstração, a assimetria, o diálogo entre PENSAR E CRIAR, abraçando três pontos importantes da Instalação: CRIAÇÃO, PRODUÇÃO E PESQUISA.

Os conflitos entre tecnologia e natureza, entre progresso técnico – científico e memória ou identidade histórica, entre racionalização social e integração cultural, e sobretudo a necessária superação de uma competitividade política-econômica busca valores éticos e estéticos suscetíveis de ampliar a construção do conhecimento para um novo milênio.

Na nossa contemporaneidade tão fragmentada e diluída, a tecnologia invade o cotidiano com mil artefatos e serviços, fabrica fantasmas alarmantes, como a ameaça nuclear, o desastre ecológico, o terrorismo, a crise econômica, a corrupção política, a neurose urbana, a insegurança psicológica. Elas têm meios racionais, mas perseguem fins irracionais: lucro e poder.

Esses conflitos do mundo atual exigem, algo mais no fazer artístico. É necessário, articular novas reflexões no campo perceptivo, recriar novos materiais e rever valores no significado da natureza e do real, da história, dos símbolos e mitos não racionais, de culturas antigas, para a configuração de uma nova identidade cultural e artística do futuro.

Instalar é fazer arte buscando sensações no exercício criador, alcançar a ação cognitiva impulsionada pela ação emotiva, promover uma escuta sensível, com paixão, onde a ética e a estética estão entrelaçadas.

A Instalação pode ser permanente ou buscar o efêmero, em caracter momentâneo, nesse sentido é interessante registrar através de fotos ou vídeo o processo criativo.

Pretende-se com estas reflexões, não só focar novas linguagens conceituais do processo criativo, mas também criar novas possibilidades na utilização de distintos materiais, envolvendo a produção do novo, inventar a vida à cada dia, abrindo caminhos de novas possibilidades matéricas, gerando um espírito contínuo de transformação que faça vínculo com o emocional.

Religar o finito, ao infinito da imaginação, ultrapassando os paradigmas das incertezas contemporâneas, unindo ética e estética num gesto inteiro na produção da arte intuitiva, verdadeira, enigmática, capaz de promover o diálogo silencioso e interativo entre criador e espectador.

Fazer instalação é deixar fluir a inteligência estética, a fusão arte/vida percebendo símbolos e signos do presente e do passado. Não representar, mas interpretar livremente a realidade, segundo sua visão particular.

A Instalação pode promover uma dimensão espiritual, mítica, eclética, criando oportunidade de se refletir sobre a condição humana e nossa trajetória no planeta, acentuando a importância de encontrarmos nossa própria identidade cultural, o alimento para nossas reflexões sobre a vida e o compromisso com o coletivo.

O elo de comunicação entre o artista e o observador que a Instalação propicia, é um convite para percebermos que podemos ir além da mera sobrevivência. Podemos aprofundar o sentido da nossa existência, fazendo uso da nossa imaginação, concebendo a nós mesmos como parte de um todo maior, inteiro, de uma humanidade que poderá despertar para um novo entendimento.

Segundo Goethe, "Em relação a todos de iniciativa e criação existe uma verdade elementar: no momento em que nos comprometemos, a providência divina também se põe em movimento. Todo um fluir de acontecimentos surge a nosso favor. Como resultado da decisão, seguem todas as formas imprevisíveis de coincidência encontros e ajuda, que nenhum ser humano jamais poderia ter sonhado encontrar. Qualquer coisa que você possa fazer ou sonhar, você pode começar. A coragem contém, em si mesma o poder, o gênio e a magia."

Bibliografia:

- CONNOR, Steven . Cultura Pós – Moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- MARTINS, Maria Virginia Gordilho. Terra Homem Signo. Uma criação plástica com fibras, pigmentos e corantes naturais brasileiros, associados a possibilidades sintéticas. Salvador: Memorial em dois volumes: Universo Técnico e Universo Imaginário, 144 páginas. (Mestrado em Artes) . Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia,1995.
- RUSSELL, Peter. O Despertar da Terra. São Paulo: Editora Cultrix Ltda. ,1982.
- SANTOS, José Ferreira. O que pós-moderno. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SUBIRATS, Eduardo. Da Vanguarda ao Pós-Moderno. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1944.

Notas

*O xamã é considerado, entre muitos povos, um artista em atividade – cantor, dançarino ou ensaiador. Desempenha, também, funções de religioso, mágico e médico, sendo simultaneamente sacerdote, curandeiro e artista, funções e habilidades que na contemporaneidade se divorciam umas das outras.

**Linguagem artística contemporânea, sugerida à partir da instalação de quadros em exposição.

Comunicações

Linguagens Visuais

**SE Você Perder a Cabeça, Use o
Chapéu Mais Próximo...**

De Sua Alma

Pesquisa Sobre Head Dresses

Zoravia Bettiol

1 - Introdução

A pesquisa *Se você perder a cabeça, use o chapéu mais próximo... de sua alma* aborda a identidade humana em nível biológico, psicológico, social e cultural a partir do head dress.

O ser humano apresenta a complexidade dos opostos. Ele procura harmonizar seu lado de luz e sombra, sua natureza sonhadora e racional e, se possível, procura alcançar a transcendência. Uma parte da pesquisa referente à série *Persona-Personagem*, de Zoravia Bettiol, enfatiza, por meio do disfarce e da fantasia, uma das possibilidades da transcendência a ser alcançada lúdica e artisticamente.

O head dress do disfarce e da fantasia propiciam um processo de identificação pessoal em dois níveis: da pessoa com relação ao personagem escolhido e do público com o personagem representado. Todavia, não é só nas artes cênicas e em situações lúdicas que isto ocorre. Em situações sociais, políticas e religiosas do cotidiano a identificação das pessoas com essas funções revela-se, também, em suas aparências podendo-se reconhecê-las nas vestimentas, trajes e head dresses. Essas constatações podem ser identificadas em civilizações passadas e na pós-modernidade.

O trabalho comporta duas abordagens: a primeira se refere, especificamente, à série *Persona-Personagem* de Zoravia Bettiol, que tem como inspiração elementos da cultura brasileira, americana e grega, e abrange o período de 1989 a

1997; a outra focaliza o head dress de forma analítica, criando uma sólida relação com as fases da vida humana como expressão característica de culturas diferentes no tempo e no espaço.

2 – Objetivos

Apresentar uma seleção da produção dos head dresses da série *Persona- Personagem* realizada por Zoravia Bettiol enfatizando as características, especificidades e singularidades da referida produção.

Classificar analiticamente o head dress relacionando-o com as fases da vida humana.

Relacionar o head dress como forma de expressão comum a diferentes culturas, sociedades e épocas.

Identificar o uso do head dress em suas expressões individuais e coletivas.

Criar uma classificação dos head dresses quanto aos tipos, ao uso, ao significado simbólico e aos fatores motivadores.

Oferecer subsídios a novos estudos e pesquisas relacionados com o tema em pauta.

Divulgar a pesquisa através de vídeo, que pode ser utilizado, inclusive, em escolas de 1º e 2º graus e universidades.

3 – Antecedentes

O fascínio do disfarce, do faz-de-conta, da fantasia acompanha a artista Zoravia Bettiol desde a infância. O ilusório que está intimamente ligado à literatura, ao carnaval, ao circo, ao teatro, à dança, à música e ao cinema, compõe seu universo artístico onde a fantasia e a realidade coexistem harmoniosamente, sendo justamente nesta fronteira entre o real e o imaginário, que a arte de Zoravia Bettiol encontra um espaço amplo para se manifestar.

No seu trabalho Zoravia Bettiol criou séries em diversas mídias, com temas e soluções esteticamente diferentes. Gosta de se expressar em várias direções, o que produz um movimento analítico na sua obra. No entanto, acredita que é justamente em um momento de síntese e reflexão que se pode inserir a série *Persona- Personagem*, tanto por seus elementos significantes como por seu significado.

O trabalho ora proposto compõe-se de uma série de vinte e três head dresses e acessórios tendo como referencial inicial a criação de uma peruca para a personagem da performance *As realizações de Filomena* apresentada no curso

da artista canadense Inese Birstins, no Museu de Arte Contemporânea, em São Paulo, 1989.

Do conjunto de personagens que criou a partir dos head dresses e de indumentárias, oito abordam temas de seu país e envolvem uma temática voltada para a literatura, para a política, para os mitos afro-brasileiros, para o futebol e para o carnaval; duas se referem ao seu processo criativo e às suas raízes afetivas; uma faz crítica à mulher; quatro têm sentido lúdico, dos quais três realizou quando lecionava para crianças no Whitney Young Child Development Center, em San Francisco; três reproduzem a mitologia grega. O Caleidoscópio trata da síntese da sua obra, onde usou símbolos relacionados ao lirismo, ao universo mítico, à ecologia, às questões sociais e ao sentido lúdico da vida.

4 – Justificativa

A pesquisa, fundamentando-se nas áreas das artes visuais, da história e da antropologia, ressalta a importância da classificação que passa a servir de embasamento para outras pesquisas, oferecendo um elemento de síntese no universo dos head dresses.

Nesse primeiro momento, uma classificação dessa natureza pode contribuir para a compreensão do tema em sua complexidade, abrangência e beleza.

5 – Quadro de referência teórico

5.1 – A identidade como um dos eixos da pesquisa:

A identidade é um processo no qual o ser humano se traduz em sua trajetória de vida. A primeira identidade é determinada no momento do nascimento pelo sexo. Como a identidade sexual é um fator biológico marcante na vida de qualquer indivíduo, muitas situações decorrem desta circunstância, como os papéis que ele vai exercer na sociedade quer sejam em nível privado ou público.

A partir de seu nascimento iniciam-se no ser humano distinções para sua expressão, como a feminilidade e a masculinidade. Estas distinções já se fazem sentir, preliminarmente, através de cores e de funções específicas das roupas com seus enfeites e detalhes. No caso específico do head dress ele toma a forma de xale, manta, touca, gorro, capuz, chapéu.

À medida que a criança vai crescendo, sua vida social vai gradativamente se expandindo e, tanto no lar como na escola, dependendo da atividade a desempenhar, se artística, esportiva, cívica, religiosa, ela vai usar o head dress adequado.

Nos brinquedos ela vai reproduzir situações observadas e vivenciadas no convívio com outras crianças, com os adultos e, também, recorrerá a subsídios de sua imaginação para criar personagens. Esta etapa é importante porque precisamente em situações lúdicas é que a identidade com o mundo do seu entorno e com seu mundo subjetivo se faz sentir. E, muitas vezes, um head dress (da realidade ou criado pela sua fantasia) na cabeça de uma figura, quer seja um boneco ou um desenho, caracterizará pessoas reais, imaginárias, históricas e lendárias.

Assim, no seu desenvolvimento o ser humano percorre as várias fases cronológicas de sua vida, estabelece sua relação com o mundo, diversificando-se e tornando-se uma personalidade mais complexa e abrangente. Numa observação sociológica verifica-se que em cada fase, em cada cultura e etnia vão ocorrer celebrações, comemorações e eventos de caráter social, cívico e religioso. Nessas ocasiões específicas o head dress tem grande destaque e força, podendo representar-se por um penteado, uma peruca, um ornamento, um acessório ou um chapéu.

Muitos aspectos relacionados com vida do indivíduo, como a afetividade, a autoridade, o poder, a riqueza, o misticismo, a vaidade, a beleza, a elegância, enfim, suas funções de ordem biológica, estética, psicossociais e culturais têm expressão na indumentária e seus acessórios.

5.2 – A presente pesquisa *Se você perder a cabeça, use o chapéu mais próximo...* de sua alma cuja gênese é a série *Persona-Personagem*, é composta por vinte e três head dress com alguns acessórios e fantasias.

Vale destacar que os elementos da referida série podem ser classificados estrutural e funcionalmente nas formas:

A – Circense, na qual há muito de simplicidade, rusticidade e espontaneidade na sua feitura. Na classificação circense, a maioria dos seus onze personagens seriam associados ao arquétipo do clown Augusto que emprega uma forma direta, rebelde, ingênua e travessa para se expressar.

B – Teatral, na qual há seis personagens, destacando-se a beleza, a ousadia e a imponência de formas dos head dresses associados a uma certa austeridade são suas características.

C – Carnavalesca, com três propostas nas quais a exuberância, o brilho, as penas e lantejoulas têm presença significativa.

O Caleidoscópio, por sua vez, destaca o conjunto de chapéu, peitoral e túnica, constituindo-se um elemento chave na série *Persona-Personagem*, por representar uma síntese do trabalho da artista em artes plásticas.

6 – Materiais e métodos

6.1 – As técnicas utilizadas para a confecção da série apresentada nesta pesquisa foram pintura em tecido e pintura acrílica (estruturas de papelão e tecido), emprego de fibras naturais (lã e algodão) e materiais sintéticos, além de penas, lantejoulas, madeira e fibras metálicas.

6.2 – A ilustração e divulgação da pesquisa é realizada por meio de cento e sessenta e seis diapositivos, sendo que oitenta e dois se referem à série Persona-Personagem, e os oitenta e quatro restantes apresentam o head dress no mundo, agrupados na classificação quanto aos tipos, usos, significados e motivações.

6.3 – Classificação dos head dresses

A – TIPO

- A.1 – Penteados
- A.2 – Peruca
- A.3 – Ornamento
- A.4 – Acessório
- A.5 – Chapéu

B – USO

- B.1 – Protetivo
 - climático
 - profissional
 - esportivo
 - bélico
- B.2 – Estético na indumentária
 - folclórica
 - regional
 - internacional
- B.3 – Estético em celebrações
 - públicas
 - privadas
 - diversões
- B.4 – Arte pública
 - (desempenho artístico de rua)
 - teatro de rua
 - carnaval
- B.5 – Apresentação
 - (sentido cívico)
 - paradas militares
 - desfiles públicos
 - comícios

B.6 – Educacional e terapêutico
escolas
hospitais

B.7 – Comunicação
artes visuais
literatura
poesia
dança
circo
teatro
cinema
televisão
vídeo
imprensa escrita
computador

C – SIGNIFICADO SIMBÓLICO

C.1 – Religioso
C.2 – Político
C.3 – Popular

D – FATORES MOTIVADORES

D.2 – Psicológicos
D.3 – Culturais
D.4 – Sociais
D.5 – Religiosos
D.6 – Lúdicos
D.7 – Econômicos

6.4 – Relação dos diapositivos
(em anexo)

7 – Conclusões

A presença marcante dos head dresses sempre esteve intrinsecamente ligada ao homem em suas várias culturas, sociedades e épocas.

O tema envolvendo head dress mobiliza as pessoas, despertando-lhes a imaginação e a criatividade frente ao seu aspecto estético, lúdico, utilitário e significativo.

Este trabalho de Zoravia Bettiol permite divulgar sua pesquisa e criações em termos de head dress, fornecendo como resultado não só uma contribuição

didática (considere-se a classificação dos head dresses conforme tipo, uso, significado e motivação) como um importante embasamento e inspiração para novos estudos e criações.

A divulgação deste trabalho, através de exposições (mostras) e do vídeo mostrar-se-á de grande valia para escolas de vários graus, como para enriquecimento cultural da população em geral.

8 – Observações

A pesquisa *Se você perder a cabeça, use o chapéu mais próximo...* de sua alma foi realizada em San Francisco, na Califórnia, USA, entre setembro de 1996 a janeiro de 1997 e selecionada para ser apresentada na 15th Annual *Ars Textrina Conference on Textiles*, na Universidade de Okhahoma, na cidade de Stillwater, em junho de 1997.

A maioria das imagens constantes nos diapositivos foi conseguida na Biblioteca Central de San Francisco, sendo transformada em vídeo (máximo 15 minutos) para ser apresentado em ocasiões como workshops, em palestras para estudantes e/ou professores, em vernissages etc.

Comunicações

Linguagens Visuais

Imagens em Conflito

Olympio Pinheiro

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro
(Sá-Carneiro)*

O LUGAR QUE LHE CABE

« A Linguagem é um labirinto de caminhos —observa Wittgenstein— Você entra por um lado e sabe onde está; você chega por outro lado ao mesmo lugar e não sabe mais onde está » (1975: §203). Estamos pensando aqui, não obstante, a « linguagem » da pintura artesanal contemporânea, isto é, a pintura submetida ao primado da mão, na era da infografia. Neste sentido, é oportuno o comentário de Saussure (sobre o princípio de arbitrariedade do signo): « ... às vezes, porém é mais fácil descobrir uma verdade do que lhe assinalar o lugar que lhe cabe » (1972: 82).

Deste modo restaria hoje, acredito, tentar indagar qual seria aqui e agora o papel desempenhado pela pintura contemporânea no panorama da evolução da produção imagética e, num enquadramento mais amplo, no dos meios de comunicação. É neste largo espectro onde cabe situar a obra pictórica. Pelo avesso e em extra-campo, neste panorama, forçoso se torna colimar questões que um discurso pictural como este insiste em nos propor. Entre outras: — Qual é o lugar reservado à pintura subordinada ao primado da mão? Que sentido e qual o significado dessa pintura hoje em dia? O que nos diz, como nos fala e o que resgata ou não resgata e como?

Neste contexto (o da contemporaneidade, ou pós-modernidade, se se quiser) e neste sentido caberia observar

como ela se articula com as imagens anteriores ao advento da fotografia (desenho, pintura, escultura, gravura), com aquelas ditas fotográficas (foto, cinema, video), com as pós-fotográficas (holografia, *infographie* e *fractals*, telemática e afins). Um processo que se inicia *grosso modo* com a estampa, resultante dos procedimentos da gravura (« xilo » ou em relevo e « metal » ou calcográfica), no nascedouro de « A obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica » (Benjamin; 1986: 165-96).

Isto posto, parte-se do princípio, por demais óbvio, de que a pintura, a gravura, a foto, o video, a infografia envolvem processos de comunicação e implicam, se não em linguagem em sentido estrito, pelo menos em *langage sans langue*, ou em sistemas de signos ou sinais não verbais. E podem ou devem destacar-se do percurso comunicativo dominante para alçarem vôo na função poético estética.

Devem-se recusar, no entanto, conclusões apressadas de linguistas ou semiólogos que recusaram o carácter de signo a fenômenos que não se adaptavam ao modelo linguístico. Mas devem-se igualmente evitar —como alerta Eco— fáceis transposições do modelo linguístico para tipos de signos que o não aceitam. A partir daqui valeria buscar a parte que nos cabe deste labirinto e, para isso, vou tomar emprestado o fio ariadnesco.

A INTERMIROIRITÉ & A CRÍTICA

A crítica se depara mais do que nunca, com o problema das relações entre diferentes discursos. Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético artístico, sem que seja possível destrinça-lo facilmente do original. Eles são, em graus diversos, caracterizados pela construção do deslocamento ou do desvio (procedimento), em pares bipolares (semelhança/diferença; pró/contra), em relação ao texto ou tessitura formal original.

No plano da reprodutibilidade ter-se-á de um lado a obra de arte artesanal, não desenhada ou pensada para ser reproduzida, e seu exemplo mais imeditato é a pintura, cuja cópia a rigor só pode ser outra pintura, pintura-pastiche. No polo oposto viria a obra de arte serial inaugurada verdadeiramente, conforme Benjamin, pela fotografia, e sequenciada pelo cinema e video, em que não há oposição entre original e cópia. De facto, a fotografia foi precedida pela gravura renascentista, que permite um número teoricamente infinito de cópias, e pela escultura (método da cera perdida) e a *caelatura* gregas.

No plano da iteratividade teremos de uma parte a obra de arte objetual, obra tangível, cujo suporte se evidencia aos nossos sentidos e que envolve toda a obra de arte histórica até à fotografia. No plano da intervisualidade (intermiroirité) ter-se-ia de um lado o paramorfismo ou paráfrase, grau de semelhança máximo, e do outro a paródia, ápice do maior desvio em relação

à obra original. A estilização estaria entre os dois extremos numa posição intermediária.

A partir da obra ou motivo formal original gera-se potencialmente uma transtextualidade (Genette) imagética e que poder-se-ia visualizar *à priori* em um esquema, por meio de planos de referência àquele original:

OBRA ORIGINAL <—> OBRA RESULTANTE:

PROCPEDIMENTOS

PLANOS

.....
pró / semelhança <—> contra / diferença = graus de
iconicidade

.....
cópia técnico/tecnológica <—> cópia artesanal =
reprodutibilidade

.....
paramorfismo <—> estilização <—> paródia =
intermiroirité

.....
cópia / pastiche <—> Intervisualidade / *intermiroirité* =
transtextualidade

.....
«Todo o texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos diz Kristeva, na esteira de Bakhtine. Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que faz soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações» (Perrone-Moisés; 1978: 58-63).

Não foi certamente por acaso que a Linguística constituiu-se como ciência antes da Semiótica e que invertendo Saussure, Roland Barthes quiz subordinar esta a aquela). Entretanto, evoco a questão, apenas para me permitir olhar com mais atenção para o fato de que a análise do signo simbólico (linguístico) parecendo ter uma tradição mais antiga (antes da linguística moderna), que o do signo icónico (Peirce), e sendo analiticamente melhor arquitetado, ainda pode continuar *mutatis mutandis* a servir-nos de modelo.

O conceito de « intertextualidade » na Teoria Literária, foi posteriormente traduzido para « intervisualidade », no contexto do discurso icônico. Ou colocando de outro modo. O conceito de « Intertextualidade » integrante da « transtextualidade », nascido de conceitos criados por Tynianov / Bakhtin / Kristeva / Genette, em oposição a « cópia » ou « pastiche », surgiu antes, e serviu como modelo tradutório para « intervisualidade » (Pignatarì), ou « *intermiroirité* » (Buci - Glucksmann).

Poderíamos, por outro lado, supor que aqueles instrumentos críticos (intertextualidade / inter-visualidade) já estavam em processo de germinação em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, 1936, e publicado em 1955, de Walter Benjamin. Ou mesmo antes em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, a tese rejeitada pela academia onde, no plano ensaístico este filósofo, perseguido pelos nazistas, empregava certos procedimentos de colagem e montagem que estavam sendo experimentados pela vanguarda artística.

Mas onde quero chegar é que antes dos conceitos de « obra de arte serial » e « obra de arte » enquanto « montagem » de 1936, e publicado em 1955 de Benjamin, além (do já referido) de « intertextualidade » / « intervisualidade », toda a reprodução é vista, modernamente antes daquelas datas, como cópia ou pastiche. E evidentemente todo o tecido « intervisual » só poderia ter recebido a mesma apreciação até aquelas datas.

A questão que se põe agora é que uma parte da crítica, por sinal entre a mais vigorosa, embora nem toda e nem sempre, continua através de uma ótica renovada à luz das novas tecnologias, insistindo em ver, no que diz respeito a esta questão, insistindo naquele mesmo ponto de vista, ou se se quiser, naquela mesma angulação.

Neste sentido, pode ou não estranhar-se a atitude de muitos desses críticos que, de algum modo, olha(r)am —por hipótese equivocada(?)— a inter-relação evocativa, a circularidade discursiva ou, se quisermos, as passagens da imagem entre pintura, gravura, foto, video, infografia e outras artes da (re)apresentação. Mais especificamente, no nosso caso, a relação da pintura com as imagens ditas de 3a geração, ou imagens engendradas no seio das novas tecnologias, pintura esta, supostamente geradora não de uma *collage* ou montagem própria à « intervisualidade » mas, ao contrário, muitas vezes vista como uma *bricollage* característica do « pastiche ».

Naturalmente, este breve panorama pretensamente —*hélas!*— históricocrítico não tem nem poderia ter preocupações taxionômicas. Tem tão somente como objetivo situar *grosso modo* o problema (em sua raiz: o que está diante de quem olha), isto é, colocar a historiografia crítica frente à questão CÓPIA versus INTERTEXTO (ou INTERVISUAL). Mais precisamente no contexto da pintura contemporânea e, particularmente, no contexto da pintura sujeita ao primado da mão, frente às imagens pictóricas pós-fotográficas, ou seja, produzidas pelo agenciamento das novas tecnologias da imagem.

Deste modo tornaria supostamente atual, por oposição a anacrônico, não só o objeto de análise —a obra pictórica artesanal— com o possível estigma de cópia ou pastiche posto em questão, como a reformulação (quem sabe?) da história crítica deste fenômeno a partir de instrumentos analíticos aparentemente mais adequados. Se deste arrazoado não ficar, como de fato não fica, a resposta a estas questões —já há muito tão caras ao chamado de pós-modernismo— ficaria satisfeito se, daqui, resultasse um prévio esboço de equacionamento.

O trabalho pictórico põe-nos, certamente e em sua peculiaridade, no embate de um suposto reino do provinciano ou do primado da imagem artesanal com a grande e legitimamente reconhecida civilização da imagem tecnológica.

CERBERO E O PROVINCIANO

*O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*
(Fernando Pessoa)

*Estás só. Ninguém o sabe. Cala e finge.
Mas finge sem fingimento.*
(Ricardo Reis)

Pensaria o provincianismo como *Cérbero*. O *Cérbero* de três cabeças, o *Cérbero* grego, guardião do Tártaro, o mundo de Hades. *Cérbero* (não o cérebro) vigia a fronteira entre o mundo dos homens e o dos mistérios subterrâneos, e impede a saída das almas e a entrada dos mortais. O provincianismo seria então a imagem tricéfala que estou propondo.

Definir-se-ia, numa das três cabeças, por uma vinculação aos valores e às técnicas do passado, seria o provinciano *stricto sensu*. Numa outra cabeça estaria o provinciano que aparenta ser cidadão ou urbano, aquele desvairadamente fixado na grande cidade, nos desenvolvimentos *up to date*. A este chamaria de provinciano simulado, ou se se quiser auto-simulado porque, antes de mais, antes de simulado para a sociedade é simulado para si mesmo. E, noutra cabeça ainda, nós teríamos o pseudo-provinciano, que não é simulado, mas fingidor. Quero dizer, não simula no plano pessoal e do social, mas finge na estrutura mesma da linguagem. Finge na estrutura da linguagem completamente. Sem ser verdadeiramente provinciano, a não ser pelo fato de não habitar na grande urbe, coexiste com aqueles outros dois.

Embora convivendo com aqueles outros dois, o provinciano-em-pseudo assume, de fato, o indivíduo da grande cidade (o oposto do « careta de

Paris e New York » de Caetano Veloso), no sentido do indivíduo universal. É aquela *avis rara* alijado no espaço da grande civilização, vivendo longe dos grandes centros, e sendo solitariamente forçado a conviver com aquelas outras duas espécimes. Este último, o pseudo provinciano, é bem representado aqui por Fernando Pessoa que, como raros outros, sentiu o problema e até escreveu sobre o provincianismo português.

Como Pessoa, o pseudo, sente-se sendo de lá, sem entretanto lá estar, o que é distinto. Neste mesmo texto, me lembro que o Pessoa chamou o próprio Sá Carneiro de provinciano, neste único sentido de que admirava Paris —o que é diferente de gostar de Paris— admirava as grandes cidades; depois, com muito pouca modéstia —na poética do fingimento, para quê ser modesto?!— diz ao companheiro de viagem: «Se você tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si». Vivendo geograficamente a periferia da Europa (no caso de Pessoa), não era provinciano, no sentido da terceira cabeça do Cérbero mas, por contingência, tinha de conviver com os outros, as outras cabeças.

Parece-me que este modelo entrevisto noutros termos e singularmente pelo Pessoa em relação ao provincianismo português, poderia estender-se a qualquer tipo de provincianismo. Identificando, de certa forma, provincianismo com sub-desenvolvimento, «consistiria em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela -em segui-la pois mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz. Então em toda a sociedade sub-desenvolvida, provinciana, em toda a camada suburbana coexistiriam estes três tipos de provinciano, as três cabeças do Cérbero que ficam no limiar entre o inferno grego, e o mundo dos homens.

Cérbero impede a passagem, a saída das almas e a entrada dos mortais, exceção feita aos eleitos, aqueles que são certamente capazes de ultrapassar fronteiras e limites: Psiquê com seu bolo, Hércules com sua couraça e pele de leão, Orfeu com a sua lira e Delfobe (a sibila de Cumes) com a pasta soporífera, que —se assim podemos ver— representariam aqui, respectivamente, os poderes do espírito, do corpo, da arte e da técnica.

Nesta imagem, Cérbero habita a fronteira entre o regional e o internacional, entre o sub e o desenvolvimento, entre o individual e o universal, entre o literal e o irônico. O literal e o irônico, por excelência, se quisermos no plano mesmo da linguagem.

Cérbero habita em todos nós e nos impede o livre trânsito entre a alegre inconsciência e a consciência disso:

Ela canta, pobre ceifeira
julgando-se feliz talvez;
(...) Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência
E a consciência disso! Ó Céu!

Ó campo! Ó canção! A ciência
Pesa tanto e a vida é tão brevel (...)
(PESSOA. O.P: 144).

O que em mim sente está pensando que a única cura para o provincianismo, não é negá-lo, é a consciência dele.

A FACE E O ESPELHO

Paralelamente, queria pensar aqui a questão da disputa da pintura artesanal, versus o *hardware* e *software* da *infographie*. Para dizer que enquanto o provinciano *stricto sensu*, ele é avesso, é um figadal avesso, é inimigo das coisas novas, da tecnologia por exemplo, já o provinciano simulado, esse é deslumbrado com as novas tecnologias. O pseudo-provinciano — do fingimento sem fingir, e lembremos que fingir vem de *figêre*, figurar— a terceira cabeça do Cérbero, não admira, mas gosta ou vive as novas tecnologias e as velhas « tecnologias », ou mais propriamente as técnicas.

O provinciano simulado, esse é deslumbrado pelas tecnologias, só que evidentemente ele não consegue seu domínio, ele domina quando muito —e é certamente deslumbrado por isso— domina a utilização, domina seu funcionamento ao nível técnico, ao nível da *competence* chomskiana, mas certamente não o domina ao nível da *performance*, que exige mudança, pelo tensionamento sobre os limites da gramática do aparelho (Nique; 1977: 13-8). Mas sobretudo ele não domina o *soft*, e é isso o que caracteriza o provinciano simulado.

Das cabeças do Cérbero a única que domina o *soft* (e *hardware* pode ser que muito parcialmente e dentro do seu limite de saber) é o pseudo-provinciano, o fingidor, o poeta de alguma, de entre as demais linguagens.

Cerbero habita a Crítica nesta confluência da polêmica entre as Obras de Arte na era da reprodutibilidade das Novas Tecnologias. A questão toda está em sabê-lo. Sabe-lo conforme à terapêutica pessoana. Sabê-lo desmembradamente *per capita*.

Em que espelho, posto isto, se refletem as faces da pintura? Se a pintura não incorpora as novas tecnologias, não parece, no entanto, ignorar o presente.

Não pretendo, de qualquer modo e à guisa de conclusão, dar respostas sapientes —a desgraça da pergunta está na resposta, já se disse— e muito menos me arrogar a uma análise crítica laudatória parcial. Deixo em seu lugar, questões. Questões que procuro encadear no decorrer deste texto. Questões postas à maneira de um quebra cabeças. Questões em aberto e, com isto, abro espaço a você, leitor. Questões que, de todo o modo, me são postas pelo trabalho pictórico em causa.

Hoje vive-se e não há como negar, queiramos ou não, a era da entreterritorialidade. A era da polifonia visual, de matizes múltiplas luxuriantes e iridescentes dos « paradigmas » construtores do discurso imagético. Imagens em conflito? Ou imagens sem conflito? Aqui residirá talvez a legitimidade do discurso pictórico no presente. E este será, por certo, o conflito das imagens.

Bibliografia

- Bakhtin, Mikahil. *Problemas da Poética de Dostievski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulations*. Paris, Galilée, 1981.
- _____. « Au-delà du vrais et du faux, ou le malin génie de l'image ». In: Cahiers Internationaux de Sociologie. Paris, Preses Universitaires de France, 1987. Vol. 82. Pp: 139-45.
- Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- Buci-Glucksmann, Christine. In: Bellour, Raymond (org.). *Passages de l'image*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.
- Burgin, Victor. *The end of Art Theory; Criticism and Postmodernity*. London, MacMillan, 1986.
- Genette, Gerard. *Introduction à l'Architexte*. Paris
- Jenckes, Charles. *Post-Modernism; the new classicism in Art and Architecture*. London, Academy Editions, 1987.
- Kristeva, Julia. *Sémeiotiké; Recherches pour une Sémanalise*. Paris, Seuil, 1969.
- Langer, Suzanne. *Sentimiento y forma*. México, Universidad Nacional Autónoma de Mexico.
- Nique, Christian. *Iniciação teórica à Gramática Gerativa*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- Pessoa, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.
- Perrone-Moisés, Leyla. *Texto, Crítica, escritura*. São Paulo, Ática, 1978.
- Pignatari, Décio. *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. São Paulo Cultrix, 1981.
- Sanguineti, Edoardo. « Sociologia da Vanguarda ». In: Lima, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massas*. Rio, Paz e Terra, 1978.
- Santaella, Lucia. « Imagem pré-fotográfica-pós ». In: *Imagens: Tecnologia; a imagem sob o signo do novo*. Campinas, Editora da UNICAMP, Dezembro, 1994.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. (4 ed). São Paulo, Cultrix, 1972.
- Shklovsky, Viktor. Apud Nakov, Andrei. « El ultimo cuadro ». In: Tarabukin, Nikolai. *El ultimo Cuadro*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Tynianov, Iouri. « Destruction, parodie ». In: Change, Paris, Seuil, v. 2, pp: 67- 76.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo, Abril Cultural, 1975.

Comunicações

Linguagens Visuais

O Desenho na Arte Contemporânea; paradigmas e paradoxos

Lucimar Bello P. Frange

A produção de Desenho na Arte Contemporânea abre espaços para novas reflexões e aponta transformações de sentido, de significado, de elaboração e de conteúdo. Arte Contemporânea, a meu ver, são concretizações de personalidades - marcas de diferenças produzidas nos sujeitos (Gilles Deleuze). As obras são diversidades de si mesmas, são contestações e transgressões. A ênfase expressiva está nos objetos e, concomitantemente, nos sujeitos. O Desenho Contemporâneo está fundamentado em conceitos e obras, assim como nas formas de investigação, afirmação e/ou negação de teorias da Arte, da Cultura, da Filosofia e de diversas áreas do Conhecimento, as quais se entrecruzam, se abastecem e se desafiam.

O Desenho pode ser trabalhado, tanto na sua concepção mais tradicional, desde as incursões por linhas, grafismos, problemas da observação e da configuração, como nos movimentos de esconder-se, revestir-se, camuflar-se, desvelando-se em desdobramentos poéticos do conceito e do pensamento, firmando-se enquanto estrutura mental subjacente à obra (BOUSSO: 1990).

O Desenho, na contemporaneidade é desenhado, é pintado, é esculpido - é plural e trans-criado - construído por associações de materiais, quer sejam apropriados da natureza - folhagens, água, raios, nuvens, quer sejam apropriados do mundo da cultura - lixos urbanos, fragmentos industriais, quer sejam produções tecnológicas - multimeios e interatividades - obras virtuais.

O Desenho evidencia uma autonomia relacional, pois trata-se de uma forma de expressão e de conhecimento que se interage com os sentidos e o perceber.

Frederico Moraes, pesquisador e crítico de arte, considera que o Desenho está deixando de ser uma atividade-meio e está entre a performance e a instalação (MORAIS: 1995).

Cláudia França, artista e professora de artes plásticas diz que *o desenho não só cometeu haraquiri destronando os cânones da perspectiva, como também foi imagem onífrica, transformando-se em bigode no rosto da Mona Lisa, foi tela em branco, foi tela rasgada. O diálogo que o Desenho tem empenhado com outras linguagens dá-se, na contemporaneidade, de forma diversa àquela ocorrida num passado remoto* (FRANÇA: 1995).

Augusto Rodrigues, um dos fundadores do Movimento Escolinhas de Arte do Brasil, ao considerar a arte como experiência, criação e invenção deixa visíveis, em suas palavras, as relações entre Arte e Conhecimento: *a arte, como conteúdo da experiência humana, mostras as incertezas da vida sobre a extensão daquilo que o homem cria, elabora e inventa* (ZOLADS: 1993).

O Conhecimento é um perpétuo desenhamento das pessoas sobre si mesmas, porém de modo social e coletivo. O processo de criação é um movimento de desmanchamento do que existe e o início de uma outra produção, na qual elementos são aglutinados, outros descartados, resultando em construções dinâmicas. O Conhecimento pós-moderno trata das condições de possibilidades, constituindo-se de uma pluralidade de metodologias e de transgressões metodológicas.

Arte é produção, supõe trabalho, é co-relação entre o mundo sentido, figurado, pensado e expressado; *é movimento que arranca o ser do não-ser; a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos... O fazer do artista é um tal fazer, que enquanto faz, inventa o que deve fazer e o modo de fazê-lo... A expressão está vinculada a uma força que se imprime e a uma forma que a exprime... Há um caráter plural do trabalho artístico, que passa pela mente, pelo coração, pelos olhos, pela garganta, pelas mãos; e pensa e recorda e sente e observa e escuta e fala e experimenta e não recusa nenhum momento essencial do processo poético* (BOSI: 13-71).

A expressão é um território existencial, um pulsar, um complexo de forças que constituem-se em uma processualidade que se presentifica, se territorializa, desterritorializa e reterritorializa em fluxos contínuos (DELEUZE).

O Desenho na Arte Contemporânea é imagem substanciada, é desígnio, é intenção e invenção efetivada, conhecimento que busca saberes descontínuos, não-legitimados, "desqualificados" (FOUCAULT: 1993, 171).

A investigação sobre as concepções de Desenho na qual tenho me envolvido é um exercício analítico da problematização do Desenho na Arte Contemporânea e seu Ensino, a ser entendido como Conhecimento e como Desenhamento Deleuziano.

O Desenho na Arte Contemporânea está estruturado em construções mentais a partir de alguns aspectos que considero fundantes da arte contemporânea:

- o Desenho enquanto Cor, Estrutura, Espaço e Tempo (Hélio Oiticica);
- o Desenho enquanto Quarta Dimensão tornando-se pluridimensional (Marcel Duchamp);
- o Desenho enquanto Forma & Substância (Guattari e Deleuze);
- Desenhos como Conhecimentos que geram Desenhamentos.

Com estas associações o Desenho torna-se trans-desenhado, territorializado, desterritorializado e reterritorializado, transformando-se em desenhamentos caleidoscópicos, multifacetários e polimorfos.

Para fundamentar as questões *sobre O Desenho na Arte contemporânea, paradigmas e paradoxos*, busco teorias e conceitos na arte, na filosofia, na cultura e em obras produzidas nos anos 70 e 90, pelos artistas:

Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Julian Schnabel, David Nash, Andy Goldsworthy, Regina Silveira, Carmela Gross, Carlos Fajardo.

Após a 2ª Guerra Mundial os artistas não só da Alemanha, mas de diversas partes do mundo, sentiram-se como *outsiders* devido à pressão de uma restauração política e social. Cultura, Conhecimento, Arte, Vida passam por grandes transformações.

Em um recente passado de período pós-guerras, a Arte e a Cultura Contemporânea estão edificadas em memórias, reflexões históricas, descolonizações e no que Wolf Lepeuris denominou de *Des-Europeização* do mundo. São, ainda, nossos alicerces: o colapso do comunismo e a brutal imposição das leis de mercado. Para muitos artistas com produções sistematizadas desde os anos 60, a dimensão crítica surge como um radical questionamento às belas artes e às fundações antropológicas da cultura ocidental através da subversão de hierarquias tradicionais e divisões do conhecimento: uma crítica à primazia do visual, à projeção da linguagem apenas verbal e seus jogos, exigindo atenção interações e portanto, novas regras e novos jogos. Podem ser citados como exemplos: Marcel Broodthaers e seus espaços tridimensionais; Matta-Clark e a exposição de espaços operacionais e as subversões econômicas; Oiticica e a inversão do centro e da periferia através da emergência dos valores marginais.

A estética contemporânea é extremamente heterogênea, tanto na prática quanto nos *mediuns* (parede, paisagem, ambiente, página, poster, screen de TV, Internet).

Os artistas contemporâneos, através de suas obras, textos, palavras e entrevistas permitem e induzem debates sobre as questões éticas e estéticas

deste final de século: urbanismo, território, identidade e identificação, novas formas de cidadania, estados nacionais e sociais e seus desaparecimentos, racismo, globalização de mercado e políticas nacionais, universalismo e culturalismo, poética e política (DAVID: 1997).

Kiefer, Baselitz e Penck são denominados por Wolfgang Becker, *como novos selvagens*, levantando a questão: pode-se estabelecer um desenvolvimento neofigurativo e neográfico entre as telas suntuosas dos americanos e as pinturas expressivas dos alemães? As obras criam formas divergentes e multiplicam virtualidades, são territórios que se desterritorializam para o artista e, ao se efetivarem, permitem reterritorializações inusitadas e constantes, tanto do artista, quanto dos fruidores. A Arte e o Desenho Contemporâneo induzem a caminhos por aventuras estéticas de desterritorializações que criam formas sempre inacabadas e inexistentes, fugazes e intermitentes, relacionais.

Segundo Achille Bonito Oliva, crítico de arte, a pintura é uma arte que evoca um universo atemporal e estabelece um cultivo e um acúmulo de citações.

Anselm Kiefer aborda o problema da representação. Desenha e faz inscrições de figuras e da história de seu país, paisagens nomeadas, citações históricas, eventos atuais, mas os momentos são mediados por momentos presentes sem a lógica do "novo". Kiefer está inserido no conceito de que a arte é, hoje, não um fenômeno de ruptura da tradição moderna, mas uma espécie de "ida além dos sonhos". As imagens - asas, palhetas, escadas, nomes angélicos - mitos que fazem transfigurações do processo simbólico, são eles asas de *Icarus*? A combustão, constante, e a fixidez da "morte" questionam a existência e ascendem para ressurreições, dissoluções e preservações. *As pedras adaptam-se a si mesmas para florescerem* (Massimo Cacciari apud CELAN. In: *La Biennale di Venezia*: 617). Obras: *Nero Paintings*, 1974 - *Painting=Burning*, 1974 - *Icarus- March Sands*, 1981.

Enzo Cucchi tem um desenho criado através de corpos enigmáticos e figuras sem rostos, sem corpos; narrativa poética de confrontação e sobrevivência, visceralidade e vigorosidade pictórica permeada por cores e desenhos, combinação de poética provocativa. As obras são fontes de energia, cadeia de ligações, flexibilidades e dinamicidades. Obras: *Paisagem Bárbara*, 1980 - *Nadador*, 1980 - *Viagem heróica*, 1980 - *Idade Cristo IX*, 1996 e 1997.

Julian Schnabel combina influências heterogêneas e diversas, européias e americanas. Apropria-se de imagens da história da arte e imagens *do mass media*. Reúne mitos de culturas diversas, tornando-se eclético com suas obras sobre veludo, peles de animais e junções de pratos quebrados, chifres, engrenagens e resíduos diversificados. Obras: *O Estudante de Praga*, 1983 - *O mar*, 1981 - *A tentativa*, 1985 - *Malfi*, 1996 - *Portrait de Vito*, 1997.

Francisco Clemente tem um trabalho alicerçado em complexas metáforas, auto-retratos ricos de referências e efeitos de surpresa. É um andarilho e construtor de uma família de lembranças e de uma mitologia de origens

primárias através do tempo e do espaço. Obras: *Sono*, 1982 - *Silenus*, 1979 - *Myriads*, 1979 - *Canção do desenho 8 e 9*, 95-97.

David Nash usa árvores caídas, não as derruba, cria formas e desenhos a partir das características inerentes às próprias formas naturais. Busca a personalidade do próprio material e suas possibilidades de mudanças, o que sugere uma redução minimalista. Obras: *Três movimentos*, 1978 - *O elefante passando pela janela*, 1977 - *Cubo*, 1977.

Andy Goldsworthy desenvolve a série das *Quatro Estações* no *Yorkshire Sculpture Park* (Inglaterra), desenhando com gravetos, espinhos, folhagens, sementes, pigmentos naturais, gelo, água, tornando visível uma relação intimista e de sintonia entre arte e meio-inteiro ambiente, de forma singular, espacializando tempos e temporalizando espaços.

Regina Silveira é uma artista multimídia, realizando suas obras com projeções de sombras e um adentramento atento, irônico e perverso por plantas baixas arquitetônicas. Sombras, símbolos, simulacros, ajuntamentos, associações questionadoras de realidades visíveis e veladas. *Tenho o respeito pelo lápis, ou seja, não coloco hierarquias. Os meios são inocentes, o culpado é o artista. Rigor misturado à ironia tem sido a característica de meu trabalho desde os anos 70, quando consegui juntar a atitude expressionista dos meus primeiros trabalhos com aquela reação construtiva que tive ao entender que o pensamento artístico podia dar-se por via muito mais conceituais e mentais, do que por vias puramente expressivas.* (Regina apud MORAES, 1995). Obras: *Enigma*, 1983 - *Reflexus*, 1986 - *Encuentro*, 1991 - *Vórtice*, 1994 - *The Saint's paradox*, 1994.

Carmela Gross é uma artista experimental com sólido embasamento no Desenho e estruturação conceitual. Vem de uma geração de artistas ligados à performance, ao happening e à multimídia. Obras: *Instalação Facas*, 1996 - *Instalação Larvas*, 1995 - *Instalação Hélices*, 1993.

Carlos Fajardo não renuncia à superfície tradicional do quadro. O espaço da representação pictórica lhe parece um caminho válido para estabelecer uma ponte entre a arte e a vida, embora lance mão de estruturas ambientes que se impõem praticamente pela simples presença. No purismo geométrico de suas pinturas há uma imaginária tensa e evocativa, unindo ritmos interiores e exteriores. Trabalha explorando o conceitual, o vazio e a impossibilidade da materialidade absoluta do plano (GOLDBERG: 1987). Obras: *Aço-ten*, 1989 - *Instalação Suprematismo*, 1994.

O Desenho na Arte Contemporânea perde as fronteiras Renascentistas e incorpora a processualidade de Desenhamentos Oitocentistas e Deleuzianos, uma vez que o artista especializa Tempos, temporaliza Espaços e substancia Formas, que se com-substanciam socialmente, enquanto relações de sentidos.

A articulação clássica Forma & Conteúdo transforma-se, atualmente, em outro duplo: Conteúdo & Expressão abrindo lacunas e, ao mesmo tempo, uma

possível junção de um terceiro duplo: Forma & Substância, as quais são potências máximas e vir-a-ser. Passam a existir lugares que são, ao mesmo tempo, não-lugares que só se completam com os espectadores-fruidores. As obras contemporâneas tornam-se ruínas, são metáforas visuais uma vez que vão além de significados e de significantes, tornando-se relações ampliadas de significados. As obras tornam-se Estruturas & Cores & Espaços & Tempos Pluridimensionalizados & Com-Substanciados.

Obs. as obras citadas serão xerocopiadas a cores, plastificadas e colocadas à disposição para consultas iconográficas, compreensão, complementação e questionamento do texto.

Bibliografia

- AMARAL, Aracy. Carmela Gross 1993. *Carmela Gross; hélices*. Rio de Janeiro, MAM, 1993.
- Andy Goldsworthy. Parkland. London, Yorkshire Sculpture Park, 1988.
- BASUALDO, Carlos. Regina Silveira. (Masterpieces/LedisFlam). *Review Art Forum*.
New York, nov. 1993.
- BOUSSO, Daniela. Coletiva. *A presença do Desenho*. São Paulo, Paço das Artes, 1990.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo, Ática, 1991.
- BRETT, Guy. Note on the writing. In: *Hélio Oiticica*. Galerie Nationale du Jeu de Paume. Paris/Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro/Witte de With. Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1992.
- British Art Now; an America perspective*. Exxon Internacional Exhibition, New York, The Solomon Guggenheim, 1979.
- Cinco artistas alemães; desenhos*. São Paulo, MASP, out, 1994.
- DAVID, Catherine. Introduction. In: *Documenta X; short guide*. Germany, Cantz, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- FABRIS, Annateresa. The Asymmetrical Gase; mostra de Regina Silveira: Auditorium II, VII. *Triennale Índia*. Nova Delhi, fev. mar. 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1993.
- FRANÇA, Cláudia. O Desenho. In: *Correio*. Caderno Revista. Uberlândia, 03/11/95
p. 11.
- GOLDBERG, Sônia Salzstein et alii. Imaginários Singulares. In: *19ª Bienal de São Paulo*, São Paulo, 1991.
- _____. *Carlos Fajardo*. Rio de Janeiro, Galeria Sérgio Milliet - FUNARTE, 1987.

- HILL, Marcos. *Cláudia França; espelhos*. Belo Horizonte, Centro Cultural da UFMG, 1997.
- KLINTOWITZ, Jacob. Fajardo chegando a lugar nenhum. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24 nov. 1984.
- LAGNADO, Lisette. In absentia, de Regina Silveira. *Artpress*. Paris, set. 1984. Carmela Gross pesquisa os limites da pintura. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 ag. 1990.
- LAURENTIZ, Lu de. Cláudia França; um lugar específico. *Correio*. Caderno Revista. Uberlândia, 24/11/95 p. 22.
- LEIRNER, Sheila. Carmela Gross, a perfeita anatomia de um enigma. *O Estado de São Paulo*, 02 out. 1983.
- MORAES, Angélica de. *Regina Silveira; cartografias da sombra*. São Paulo, EDUSP, 1995.
- MORAIS, Frederico de. *O Desenho em São Paulo - 1950 a 1990*. São Paulo, Galeria Nara Roesler, 1995.
- NAVES, Rodrigo. Fajardo expõe solidão da arte contemporânea. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02 mar. 1989.
- ZANINI, Walter. Os carimbos de Carmela Gross. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 09 jul. 1978.
- ZOLADZ, Osza W. Vel. *Augusto Rodrigues; o artista e a arte poeticamente*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990.
- 47ª *La Biennale di Venezia*. Venezia, Electa, 1997 (catálogo).

Comunicações

Linguagens Visuais

Palavras do Miolo dos Livros

(Livro-Objeto)

Ao Iberê Camargo – breve correspondência!

(Teatro Monótono)

Didonet Thomaz

Gênese do livro, primeira nota, esclarece que "(...) em 1984 iniciei a leitura dos sete volumes da obra de Proust "em busca do tempo perdido", continuando-a em 1985. Seguindo a primeira parte do meu método de estudo, li corridamente o texto, grifando as partes que suscitavam devaneio e as cores prediletas deste escritor/poeta. No momento seguinte, reli os textos grifados, transportando-os para velhas agendas, adivinhando o conteúdo desse resultado conforme a idéia que entendi de Canetti bem mais tarde, isto é, juntar daqui e dali formando outra 'coisa'. Mudei de lugar para estudar várias vezes. E guardei. Fiz o mesmo com "às avessas" de Huysmans em 1989. Um dia de 1995 – depois de anos de comprovado esquecimento, sentada em minha cadeira de balanço, veio a idéia de criar poemas com as guardadas palavras do miolo dos livros. Então, fiz a terceira leitura, enxugando os textos mais ainda, buscando sempre e basicamente cores. Observei um ritmo na passagem/transformação das cores entre si e lembrei especialmente de uma das tardes de sábado, em Porto Alegre, quando vi Iberê Camargo pintando em seu estúdio da Lopo Gonçalves – com as pontas dos dedos da mão retorcida como um polvo ele misturava sensualmente as cores na tela, fazendo paradas curtas e prolongadas, transformando-as cada vez mais. Estava! Fui para o computador e fiz as composições. Ele dizia "é preciso ver antes" (...). (Carta/05FEV97 ao pegador/leitor).

Sobre o significado desta carta que escrevi ao pegador/leitor acrescento a primeira lição que recebi sobre a ciência na arte. Iberê Camargo gostava de caminhar com os amigos e numa

dessas caminhadas questioneei sobre a escolha de personagem para um retrato. Ele disse que o apelo da arte não depende de gosto/moral. Baseada nesta colocação passei a acreditar e formulei que cada 'coisa' tem sua respectiva importância e precisa ser observada e analisada sem precipitar conclusão, de forma a estimular uma economia – o que não puder ser materializado de uma forma, talvez possa e deva ser por outra (s), também, inclusive através da descrição literal da idéia. Este livro foi composto assim. O editor recolheu dois trechos de minhas cartas pertencentes ao seu Acervo, sendo que numa delas está uma imagem descrita/transcrita no verso do envelope "(...) a fita para amarrar, sem nó – uma rosa fácil de despertalar, à mercê das mãos e mente do pegador/leitor. A fita é um disfarce para que tudo seja aberto sem esforço, silenciosamente (...)." Conhecemos uma rosa e sabemos como é fácil destruí-la.

Sua fragilidade não é impeditiva, apenas reforça o seu efêmero. Este livro é frágil e pode também ser efêmero. A proposta/idéia é de interferir abrindo parênteses para discussões, o consenso não interessa neste caso.

Na carta ao pegador/leitor para quem o livro é entregue de forma provocativa (por se tratar de uma tiragem mínima de cinquenta exemplares numerados, valorizando o conceito de existência reduzida preferível ao não existir) abrirá, creio, parênteses, ficará ele também a mercê do conceito da fuga, de poder ou não ser mostrado através de outros canais. A história de uma amizade pode interessar ou não e assim sendo ser destruída com facilidade pela oportunidade formal que oferece o livro – páginas presas por um frágil alfinete. Mantê-lo ou destruí-lo são opções. Tudo depende do sentido que cada um faz da multiplicação.

Os poemas seguram as cartas que são o miolo deste livro, dão sentido para ele. Compõem as abstrações do Teatro Monótono – este, um conjunto de manifestações que dependem de idéias surgidas no cotidiano, baseado principalmente na repetição exaustiva decorrente da própria vida, no pensamento, tentativa de antever o próximo século.

Comunicações

Linguagens Visuais

Tendências Atuais na Programação Visual da Imprensa

Patrícia Kely Azambuja

INTRODUÇÃO

Mesmo levando em consideração as profundas transformações que atravessam o mundo atualmente, o jornal impresso ainda pode ser considerado um dos mais importantes veículos de comunicação de massa. A realidade romântica de algumas décadas, onde a informação talvez tivesse o único intuito de estabelecer elos entre os fatos acontecidos e o grande público, ou mesmo, provocar inquietações ideológicas nas massas, hoje adquiriu dimensões desproporcionais. Em alguns momentos, são elas inaceitáveis a suas intenções reais. Para continuar existindo, os veículos de informação travam verdadeiras batalhas com os concorrentes. Disputam, numa realidade de mercado, a venda de um produto.

A imprensa, na tentativa de amenizar sua rivalidade com a televisão, utiliza cada vez mais a imagem, seja através de fotografias, gráficos, mapas, ou mesmo, do desenho de página. O advento da informática abre para ela um leque de possibilidades. Hoje quase tudo pode ser feito numa página impressa; o mais fica por conta da imaginação dos leitores. O fato é que o poder de sugestão das imagens produzidas pela mídia impressa, hoje em dia, é surpreendente. Valendo-se disso, os jornais, na luta contra a concorrência, equiparam-se das mais poderosas ferramentas com a finalidade de manterem-se entre os mais respeitáveis, e conseqüentemente, entre os mais lidos.

Cada vez mais os jornais trabalham seu conteúdo informativo em harmonia com seu formato gráfico, sua apresentação plástica. Legibilidade e clareza nele são trabalhados sempre

tendo como lema a rapidez de assimilação do leitor. O jornalismo diário não deve se esquecer que a notícia é fugaz; um fato acontecido hoje, pode perder o seu valor no dia seguinte. O consumo desse tipo de informação é rápido, e todo trabalho de apresentação gráfica do impresso é elaborado tendo em vista essa realidade. Isso é um fato, que não pode e não deve ser negligenciado.

Numa proposta interdisciplinar, onde áreas distintas interagem na construção de conhecimentos complementares, o texto a seguir organiza-se a partir de considerações acerca da estrutura visual de alguns jornais modernos. Com o desenvolvimento tecnológico dos diversos meios de comunicação, estabeleceu-se um marco no jornalismo impresso. Trabalhar cada vez mais o texto é uma prioridade, e harmonizar esse texto com o aspecto gráfico, uma inovação necessária.

A leitura do objeto terá como fundamento a análise da estrutura organizacional dos elementos gráficos na primeira página de um jornal. De fato, será a leitura do não-verbal: o que é possível de ser captado no primeiro contato visual com a página impressa. Aspecto expresso em todo o espaço visual existente, e orientado a partir de "normas" preestabelecidas, que podem ser seguidas ou inovadas.

Entre as observações básicas, constatou-se o profundo interesse entre os meios de comunicação impressa acerca da necessidade de projetos gráficos inovadores e cada vez mais arrojados, criando a partir daí um "padrão" gráfico próprio e de fácil identificação. Também fica cada vez mais evidente a influência da imagem (desenho gráfico) no contexto de produção da página de jornal, o que algum tempo atrás destacava-se como uma etapa meramente burocrática no processo.

Elementos visuais de uma página de jornal

Através da luz, o homem identifica elementos na natureza e os reproduz. Para Donis Dondis, em *La sintaxis de la imagen*, "o ato de ver implica uma resposta para a luz. Em outras palavras, o elemento mais importante e necessário da experiência visual é o caráter tonal". (1984: 34) O contraste entre escuro e claro (ou preto e branco) é que define uma expressão visível, sendo que é reproduzida através de alguns critérios como: pontos, linhas, contornos, direção, tonalidade, cores, texturas, dimensão, escala e movimento. Formando os elementos visuais presentes em um espaço de composição.

Nesse espaço onde os signos se organizam e que, na análise em questão, tem como referência a página diagramada de um jornal impresso, torna-se necessário levar em consideração alguns hábitos de leitura estabelecidos pela cultura ocidental. Essa proposta, que também é abordada por autores como: Alberto Dines, Rafael Silva e Mário Erbolato, condiciona o movimento dos olhos dos leitores, e define regras de interesses dentro da página.

A zona ótica primária (1), localizada no canto superior esquerdo, capta a atenção do leitor. A zona secundária ou terminal (2), canto inferior direito, é para onde a vista move-se, numa diagonal de leitura. Os cantos (3) e (4) são zona mortas, e necessitam de atrações fortes para despertar o interesse, e fazer com que prossiga a leitura.

1. PONTOS - O PONTO representa um centro polarizador, que "pode servir de referência ou como um marcador de espaço. Qualquer ponto tem uma grande força de atração sobre o olho." (DONDIS, 1984: 55)

PRIMEIRO CENTRO DE INTERESSE

Partindo de uma referência comercial, onde a imprensa existe como "empresa com fins lucrativos", é possível analisar o título do jornal - cabeçalho ou nome - como o principal centro de interesse da primeira página. Principalmente por tratar-se de um importante parâmetro de identificação entre os veículos de comunicação e seus leitores ou consumidores. Segundo Joaquim Fonseca, em *Comunicação Visual: Glossário*, cabeçalho pode ser o "título de jornal, revista ou publicação periódica que, com design visual permanente, identifica a publicação para seu leitor. É composto pelo nome, data, preço ou outras informações consideradas essenciais". É o primeiro elemento gráfico em que se fixa o leitor na hora da compra, uma espécie de cartão de visita, e serve principalmente como identificação. Deve ser legível - melhor compreensão - e marcante - facilitar a fixação -, utilizando tipologia simples e clara.

Alguns estrangeiros, como *The Washington Post*, *The New York Times* e *Le Monde* fazem uso, na logomarca de seu cabeçalho, de um tipo inspirado nos caracteres góticos - pouco legíveis - inspirados naqueles primeiros fundidos por Gutenberg (1450). Provavelmente usados de forma alusiva, e com poucas alterações durante a sua existência.

A disposição do título na página obedece uma tendência entre os concorrentes, que, no caso dos mais respeitáveis, é representada na parte superior horizontal. A posição ocupada pelo nome do jornal tem um fator mercadológico, pois a dobra que a maioria dos jornais sofre e que possibilita apenas exposição de metade de sua página, torna mais legível e quase obrigatória o posição superior/ horizontal para o título. Além da manutenção de alguns hábitos dos leitores, entre eles o de iniciar a leitura por cima.

SEGUNDO CENTRO DE INTERESSE

Qualquer projetista tem condições de analisar a importância das ilustrações e das cores na apresentação de um material impresso, pois uma de suas funções é traduz com imagens, e de forma imediata e agradável, o que muitas vezes é feito por dezenas de palavras. Na verdade, o poder de assimilação de

imagens e cores é comprovadamente mais eficiente que a de texto. As fotos, que também possuem um valor emocional muito grande, são os focos de atração e uma das primeiras coisas a serem visualizadas na página. "No processo de leitura, não interessam as letras, mas a idéia que elas representam, quando organizadas em palavras ou em conjuntos de palavras relacionadas. É dizer que, de fato, nos comportamos como se o nosso subconsciente não tivesse esquecido os hieroglifos e ideogramas. De fato, a palavra escrita é um signo global, um conceito e as letras isoladamente não interessam. Na realidade, o olho (janela do cérebro) reconhece as palavras significativas e as associações básicas entre elas". (ROBREDO, 1981:11)

No caso da primeira página, a **manchete** - assunto principal do dia - é, na maioria das vezes, colocada em ponto estratégico, e em forma de fotografia ou ilustração, com bastante destaque. Esse ponto se localiza na parte superior do centro geométrico, e denomina-se **centro ótico da folha**. Posicionamento privilegiado, pois mesmo com a dobra sofrida pelo jornal, a informação não é totalmente prejudicada. Além do que, a partir de um ponto de vista hierárquico, uma matéria - ou foto - posicionada na parte superior da página tem mais chances de ser lida que se estivesse localizada na parte inferior. Isso reflete também os bastidores do processo de edição, que devido a critérios internos - administrativos e jornalísticos-, estabelece de forma prévia a supremacia de um fato em detrimento de outros. Com base nos "padrões de importância, atualidade e oportunidade" o fato se transforma em notícia e é, de forma criteriosa, destinado a um espaço de destaque na capa, ou nas páginas internas dos respectivos cadernos.

2. LINHAS

A **linha** estabelece um senso de direção e "define-se também como um ponto em movimento, ou como a história do movimento de um ponto". (DONDIS, 1984: 56) Na verdade, essa fase pode ser entendida como a passagem dos focos de atenção, definidos pelos centros de interesses (pontos), que servem como atrativos para o leitor, para leitura propriamente dita. Isso porque, de forma intuitiva, as linhas possíveis de serem analisadas são as da **dinâmica de leitura**, os olhos seguem coordenadas involuntárias no sentido da esquerda para o direita e de cima para baixo, pois está condicionado que o início da leitura na escrita ocidental sempre acontece a partir do lado superior esquerdo. "A grafia ocidental da esquerda para a direita, no sentido horizontal, é um dos alicerces do percurso obrigatório dos olhos, influenciando decisivamente em nosso comportamento". (DINES, 1986:100)

3. CONTORNO E DIREÇÃO

O "**contorno** é a descrição de uma linha". Transportando para a realidade do jornal, pode ser relacionado com o **tamanho da página**, que é fixada a partir de alguns critérios. No Brasil, dentro de um caldeirão de transformações tecnológicas, ainda é possível analisar o formato tradicional dos jornais diários,

padrões que na verdade estão no meio de uma revolução generalizada de conceitos e técnicas.

No jornalismo diário, a maioria dos impressos possuem o formato standard (38x 58cm), exibindo uma divisão de assuntos por cadernos, tais como: política, economia, cultura, etc. No entanto, para Alberto Dines "o formato ideal seria algo que se aproxima do *Le Monde*, de Paris (33,5x39,5cm), com seis colunas". (1986:101)

Fora do jornalismo industrial, provavelmente, o formato standard tem pouca aplicação. Desprestigiado, principalmente, pelo tablóide, que apresenta maior comodidade no folhear, mas que no entanto, possui uma tradição ligada a uma imagem negativa de jornais de escândalos e sensacionalistas, ou geralmente destinados a um único assunto ou público.

Na verdade, o tamanho standard é considerado por alguns exagerado e de difícil manuseio. Por outro lado, o tablóide (25,4x38cm) formato menor, com características de jornal especializado e seletivo, ao aumentar a quantidade de páginas exige uma quebra no ritmo da leitura, maior que no caso do standard, que possui um formato de página mais democrático, que concentra maior número de assuntos em um mesmo espaço ou pode utilizar matérias mais longas.

Nesse aspecto é possível uma abordagem sobre o elemento **direção**, que se define a partir da horizontalidade e verticalidade impostas pelo formato standard que, na verdade, trata-se de um retângulo. Nas diagramações de alguns jornais antigos onde é possível perceber uma certa tendência na colocação das notícias no sentido vertical, ou seja, elas ficam dispostas de cima para baixo, na seqüência, ocupando toda a extensão da coluna, geralmente uma só. Isso torna a leitura monótona e cansativa. A tendência mais moderna e que pode ser observada na maioria dos periódicos, caracteriza-se pela distribuição dos textos sob forma de módulos, distribuídos horizontal e verticalmente no espaço. Essa disposição, mais ágil devido à mescla e à movimentação, provoca um impacto visual e uma leitura mais agradável.

Mais uma vez, o fator mercadológico torna necessária a análise sobre a viabilidade de reformulações em algumas dessas características. Devido ao fato dos jornais concorrerem nas bancas com outros, a referência expressa pela maioria define uma linha de procedimento para os jornais brasileiros. Além disso, o leitor estabeleceu hábitos de leitura na sua relação com esses veículos de informação, que servem como parâmetro de comparação para os demais, pois são referenciais de identificação para o consumidor, que dificilmente serão mudados de forma brusca.

Uma curiosidade com relação ao formato é a dependência aos anúncios publicitários. São eles, de certa forma, que definem muito da ocupação do espaço da página do jornal, na maioria das vezes são espaços que sempre ficam reservados. Essa fator dificulta qualquer tentativa de mudança no formato, pois acarretaria uma necessidade de adequação dos anunciantes a um novo espaço.

4. TONALIDADE E TEXTURA

Os elementos tonalidade e textura possuem relações similares com o contraste da mancha do jornal, que é o equilíbrio entre ou disposição do preto (ou elementos de composição) no espaço em branco.

A sensibilidade - nata em todos os seres humanos -, no caso da diagramação é determinante na busca para obter estabilidade na distribuição de títulos, textos, fios, fotos ou ilustrações dentro de uma página impressa. Simétricos ou assimétricos, ou melhor, tendo o centro como referência de divisão ou não, os layouts dosam os claros e escuros no espaço a ser trabalhado, inviabilizando que um desses elementos tencione exageradamente mais para um lado, desequilibrando a página.

Para Collaro, não é uma receita, mas uma maneira de não correr riscos, "uma forma simples de diagramar e atingir um resultado satisfatório é dividir a página em quatro módulos, ocupando os espaços simetricamente. Apesar de estática, a página oferece pelo menos um aspecto trivial". (1987: 75)

Essa linha tradicional, padrão dos matutinos, caracteriza-se pela discrição e seriedade na apresentação das matérias. Para os vespertinos, páginas culturais e revistas especializadas, evidencia-se a diagramação ornamental e dinâmica, com a utilização de cores e recursos gráficos diversos, além de uma organização gráfica mais arrojada e com mais movimento.

É possível imaginar o traçado de duas linhas perpendiculares ao centro da página, e observar como fica estabelecido um equilíbrio na composição dos elementos. Textos, títulos, gráficos, fotos e anúncios distribuem-se igualmente no espaço.

Por outro lado, a página está totalmente ocupada, formando uma só "massa". Não existe a utilização do branco no desenho, assim como na maioria dos jornais diários, que sempre apresentam uma diagramação formal, na tentativa de inspirar respeitabilidade ao leitor. As exceções, como já foi dito, são os jornais vespertinos, páginas especiais ou revistas, que tentam diferenciar-se pela inovação.

5. CORES

As cores normalmente são utilizadas como fator de atração, contraste, mas principalmente, identificação. "Compartilhamos os significados associativos da cor da árvore, do pasto, do céu, terra, etc., neles que vemos cores que são para todos nós estímulos. E para o que associamos um significado". (DONDIS,184:66-7) Seu uso não é aleatório, deve possuir um significado ou finalidade. "O poder de fixar a atenção e conseguir do consumidor uma rápida assimilação da mensagem está ligado intimamente à simplicidade da imagem, à sua precisão, ao poder dado ao fator que mais interesse represente, isto é, ao foco onde se centraliza a idéia a ser assimilada. A cor mais forte nesse local, ou só utilizada nesse setor dentro de um campo neutro, tem a capacidade

de ser um estímulo produzido na retina. O contraste das cores contribui para aumentar o grau de atenção dos anúncios coloridos. Pelo sábio uso dos tons, a mensagem escrita também pode se tornar mais sensível, mais dramática e com a capacidade de ser lida mais rapidamente". (FARINA, 1982:175)

Uma função essencial da cor é o fator memorização, que se vê facilitada quando da sua associação a determinadas cores. É possível provocar reações no homem quando trazemos à tona impulsos do inconsciente coletivo, que se fundamentam na simbologia, principalmente, no simbolismo coletivo da cores, que fixa a permanência de alguns conceitos preestabelecidos, como: as correlações do branco com a paz, do vermelho com paixão, preto e morte, e assim por diante.

6. ESCALA & DIMENSÃO

A escala é utilizada para representar uma medida que, proporcionalmente, se aproxime do real. Transferindo esse princípio para a análise da página diagramada de um jornal, o elemento escala deve ser aplicável na compreensão da **relatividade entre os diversos elementos** que dividem o espaço, e suas relações de proporcionalidades.

No projetos gráficos mais modernos, os percentuais entre ilustração e texto já pode ser considerado 50%. Sem levar em conta a supremacia da publicidade em relação ao dois. Isso porque, o texto propriamente dito divide espaço igualmente com títulos, janelas, olhos, fotos, gráficos, tabelas, que, na verdade, apresentam-se como formas mais dinâmicas e rápidas de informação.

Esses elementos encontram-se organizados dentro de uma página, e são separados por editorias e cadernos específicos. O princípio de relatividade entre esses vários elementos determina que existe uma correlação que define as suas existências. Cada elemento componente da página existe em função de uma aplicabilidade. Por exemplo: os títulos, são frases normalmente compostas de forma contrastante ao texto, e expressam de maneira reduzida o conteúdo da matéria, e tem a finalidade de orientar o leitor e despertar seu interesse à leitura. Por sua vez, as legendas e textos colocados junto à uma foto ou desenho visam complementar as informações da ilustração. O fato é que, além de uma finalidade semântica, esses diversos elementos possuem uma funcionalidade gráfica personalizada. Cada informação é expressa de uma forma plástica particular, criando assim uma identidade gráfica.

A organização da primeira página é feita considerando-se os mesmos parâmetros das demais, no entanto, trata-se de uma simplificação e uma tentativa de persuadir à leitura de todo o restante. Ela é trabalhada de maneira diferenciada com o intuito de transformá-la em cartão de apresentação. Manifesta-se então a partir da capa, uma característica bastante evidente no jornalismo, a fragmentação, onde os textos normalmente são mais curtos, com indicação da página interna onde a matéria continua, no caso do leitor sentir interesse por maiores informações. São utilizadas cores com caráter de indicação e corpo com tipologia mais destacada.

No restante, os padrões gerais de identificação permanecem inalterados, para não comprometerem a personalidade do jornal, como por exemplo: o tipo de letra. A tipologia utilizada referencia definitivamente o conceito do impresso, tanto no aspecto visual, pois é um padrão, define sua identidade geral e é bastante visível, como na imposição à continuação ou não da leitura, pois favorece a legibilidade, e conseqüente compreensão do texto. Sua escolha sempre é criteriosa, isso porquê coexistirá com o periódico durante algum tempo.

Um exemplo pode ser ilustrado com o último projeto gráfico da *Folha de São Paulo*, lançado no início do ano de 1996, que utilizou um letra especialmente produzida para ele. "A equipe implantou, então a tecnologia *Multiplasters*, que possibilita adaptações nas fontes sem alterar sua forma original. Eliane e Spiekermann [os responsáveis pelo projeto] passaram dois meses adaptando as fontes até obter o ponto de leitura que se encaixasse nos 'antigos' padrões do jornal. Ficou decidido, a partir desse estudo, que seria desenvolvida uma fonte especial para a nova *Folha*. Em março de 1994 nascia a *Folha Serif*".(PUBLISH, 1996: 78)

A tipologia possui a função técnica de auxiliar a leitura. Por isso normalmente o texto utiliza fontes com serifas - pequenas apara nas extremidades, e hastes contrastantes, possibilitando descanso visual e uma leitura mais agradável.

Os títulos, ao contrário dos textos que são longos e exigem maior atenção na leitura, devem chamar atenção pela criatividade de seu conteúdo e pelo contraste da tipologia. É comum o uso fontes com tamanhos diferenciados ou de outras famílias.

O aspecto da **dimensão** é representado, no caso do jornal, principalmente através das **fotografias**, pois "a representação da dimensão ou representação volumétrica nos formatos visuais bidimensionais depende também da ilusão. [...] A ilusão é reforçada de muitas maneiras, porém o artifício fundamental para simular a dimensão é o ajuste técnico da perspectiva".(DONDIS, 1984: 74) Por isso, a fotografia no jornalismo é uma das formas mais eficazes de representar o aspecto da dimensão e, com isso, a ilusão de realidade.

7. MOVIMENTO

O **movimento** na página impressa é estimulado pela **sensibilidade na visão** do leitor ao deparar-se com os signos e suas variações de textura, contorno, dimensão, etc. A simulação de movimento é reproduzida a partir dessas relações, que são expressas por uma simples informação visual ou mesmo pelas mais complexas composições. (FABRIS, 1973: 140)

"Podemos definir ritmo como a sucessão harmônica dos movimentos, dando ao layout o jogo de valores necessários à boa compreensão dos mesmos,

sem dar a entender ao leitor a viabilidade de destaque das mensagens contidas na obra". (COLLARO, 1987: 17) Na verdade, quando falamos de jornal, é importante que o layout imponha uma harmonia contínua, sem quebra abrupta no ritmo da leitura, de uma forma que o leitor seja involuntariamente convidado a continuar seu "diálogo" com o texto.

A visão de leitura, como já foi dito, segue uma diagonal de direção, que se inicia da esquerda para a direita e de cima para baixo. Durante sua passagem pelas chamadas zonas mortas é atraída por fortes sinais, colocados propositadamente no percurso, para persuadir o leitor a continuar, alterando assim, o percurso do movimento e evidenciando sua atuação na "convenção formalizada da leitura", uma seqüência organizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Definitivamente, os jornais organizaram-se como empresas. Os processos gráficos evoluíram e a valorização do aspecto visual ganhou destaque, assim como a venda dos exemplares, que atingiu proporções inimagináveis, devido a modernização na produção.

Com a instituição das mídias eletrônicas, os jornais impressos tiveram que criar mecanismos para conquistar os leitores em potencial, vencendo assim a concorrência com a televisão e o rádio, mesmo que essa rivalidade possa ser amenizada pela existência de qualidades inerentes a cada veículo, na verdade, uma complementação no mecanismo de funcionamento de suas estruturas.

Trabalhar cada vez mais o texto é uma prioridade, e harmonizar esse texto com o aspecto gráfico, uma inovação necessária. Assim, padroniza-se um modelo gráfico para a maioria dos grandes jornais, estabelecendo uma linha gráfico-editorial, que auxilia na construção de uma identidade para cada um deles.

É nesse contexto que está inserida a maioria dos grandes jornais brasileiros hoje. Mergulhados na concorrência de mercado, princípio do capitalismo, tentam sobreviver acompanhando as inovações tecnológicas e aplicando-as na produção do seu material, possibilitando agilidade e beleza aos periódicos diários.

O jornal "antes de ser lido, ele é visto". A valorização do aspecto visual na apresentação das notícias é fundamental, e partindo desse princípio as empresas jornalísticas investem tudo em equipamentos de última geração e pessoal qualificado, pondo em prática as técnicas aplicadas no estudo da visão, percepção e da apresentação gráfica. "Com a arte da palavra coexiste, no jornalismo impresso, a arte gráfica. O jornal é, antes de tudo, alguma coisa que se vê: do todo se parte para os grandes títulos e para as ilustrações. Importantíssima a paginação. Desce-se depois ao texto". (KELLY, 1978)

O homem sempre teve a preocupação de criar imagens que significassem aquilo em que estivesse pensando, ou simplificar uma idéia ou acontecimento

em uma única ilustração e apresentar de maneira resumida e agradável todo um pensamento. No caso dos jornais, e no caso específico da primeira página do jornal, esse artifício é utilizado tanto nas fotografias como no desenho da página - diagramação e paginação. Como uma virine. Esses recursos visam dar uma primeira impressão do que está escrito, e estimular o "consumidor" do jornal a continuar a leitura da matéria. Na verdade, na comunicação inteligente dos fatos jornalísticos, já é uma constante a valorização das artes gráficas como suporte na produção do material informativo, pois ela fica a serviço da atração e da conquista de novos leitores ou manutenção dos já existentes.

É notória a revolução tecnológica porque passa a humanidade nos dias atuais, onde a arma mais preciosa chama-se informação. Quem tem acesso a esse círculo "é" detentor de poder, principalmente, porque sua capacidade de circulação hoje está além do que se pode imaginar, tornando-se cada vez mais evoluída. "A estrada da informação transformará nossa cultura tão rapidamente quanto a prensa de Gutenberg transformou a Idade Média", afirma Bill Gates na sua previsão sobre como será a sociedade na Era da Informática.

No início, o jornalismo, com seus conteúdos individuais, assumia as características do livro, pois tinha um valor de certa forma ideológico: a informação pela informação. Nos dias de hoje, a notícia está inserida em um mecanismo de escala industrial, onde é considerada um bem de consumo essencial à vida. O que há alguns anos tinha característica massificada, hoje ganha contornos de segmentação. Em outras palavras, a informação chega cada vez mais rápido a seu destino, desta vez, de forma personalizada, principalmente, porque a revolução tecnológica que se instalou na sociedade assim o permite.

No entanto, com base em todas as informações desse trabalho, torna-se importante ressaltar o valor que a programação visual adquiriu, e continuará possuindo, dentro dos diversos aspectos do dia-a-dia da sociedade, quer seja nos jornalismo impresso, nos cenários dos telejornais, ou mesmo nos programas de computadores, nos produtos de consumo doméstico, nas placas de sinalização, nos projetos de cidades, entre outras aplicações possíveis. Conclui-se portanto que qualquer formato que os impressos de hoje venham a assumir no futuro, de uma maneira ou de outra, exigirão identificações e características visuais personalizadas. Tal exigência proporcionará uma melhor apresentação ou um caráter de identificação do produto ou objeto de divulgação, evidenciando-se com isso, a valorização desse aspecto o que certamente caminhará junto com o desenvolvimento dos processos de informação. «

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AZEVEDO, Wilson. O que é design. São Paulo: Brasiliense, 1987.
BRAJANOVIC, Luka. Tecnología de la información. 3.ed. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1979.

- COLLARO, Antônio Celso. Projeto gráfico. São Paulo: Summus, 1987.
- DINES, Alberto. O papel do jornal: uma releitura. 4.ed. São Paulo: Summus, 1986.
- DONDIS, D. A. La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual. 5.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- ERBOLATO, Mário L. Jornalismo gráfico: técnicas de produção. São Paulo: Loyola, 1981.
- FABRIS, Germani. Fundamentos del proyecto gráfico. Barcelona: Don Bosco, 1973.
- HURBURT, Allen. Layout: o design da página impressa. [Trad. de Edmilson O. Conceição, Flávio M. Martins] São Paulo: Nobel, 1986.
- GRAIG, James. Produção gráfica. [Trad. de Alfredo Galliano, João Noro, Edmilson O. Conceição] São Paulo: Nobel, 1987.
- KELLY, Celso. Arte e comunicação. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1978.
- LAGE, Nilson. Linguagem jornalística. 4.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. Notícia: um produto à venda - jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.
- MENGARDO, Valdir. O olhar domesticado: um estudo sobre o discurso gráfico da imprensa. São Paulo: Dissertação de Mestrado ECA/ Universidade de São Paulo, 1988. 133p.
- PARKER, Roger C. Diagramando com qualidade no computador. [Trad. de Marcelo Bernstein] Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- ROBREDO, Jaime. Manual de editoração. Brasília: Associação dos Bibliotecários do Distrito Federal; INL, 1981.
- ROSSI, Clóvis. O que é jornalismo. São Paulo: Brasiliense, 1980. 80p.
- Rumo à Cor Total. Publish. Mar.-abr. de 1996. p 78-79.
- SILVA, Rafael Souza. Diagramação: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa. São Paulo: Summus, 1985.

Comunicações

Linguagens Visuais

Cryptocomix: o quadrinho é a mensagem

Priscila Lena Farias*

1. Introdução

Cryptocomix consiste em uma série de ilustrações e palavras (ou pequenos grupos de palavras) criadas com o auxílio de um *software* de manipulação vetorial de imagens (Adobe Illustrator 6.0) e transpostas para um programa gerador de fontes digitais (Macromedia Fontographer 4.1.3). O produto final é uma fonte PostScript que pode ser utilizada em qualquer programa processador de texto, diagramação ou imagem.

A idéia inicial do projeto foi a de relacionar os caracteres de um arquivo de fontes — acessíveis através do teclado do computador — com personagens de histórias em quadrinhos¹. O projeto estabeleceria, assim, um elo inusitado entre as tradições da tipografia e dos quadrinhos, bem como um diálogo com a poesia visual e, mais especificamente, com a infopoesia.

A partir da análise do mapeamento entre o teclado do computador e os caracteres dos arquivos de fontes², a fonte foi dividida em 4 classes (vogais, consoantes, sinais e números), cada elemento destas possuindo 4 níveis (normal, *shift*, *option* e *shift+option*). A classe das vogais possui, ainda, de 4 a 5 variações nos níveis normal e shift, correspondendo às combinações letra-acentos (grave, agudo, trema, circunflexo e til) permitidas dentro deste teclado.

Feita esta divisão, a cada classe foi atribuído um tipo de elemento gráfico: • vogais = personagens principais
• consoantes = palavras ou frases curtas
• símbolos = cenários e objetos (à tecla de espaço, considerada aqui como um símbolo especial, foi atribuído o quadro)

- números = personagens secundários

Nesta primeira versão da fonte (Cryptocomix 1.0), foi dada prioridade às 2 primeiras classes e seus respectivos níveis e variações, bem como aos símbolos mais utilizados (espaço, ponto, vírgula, ponto e vírgula, traço, ponto de interrogação e de exclamação, arroba), totalizando 160 caracteres.

2. As consoantes

Para construir a classe das consoantes foram inicialmente escolhidas algumas palavras-chave, cada qual dando origem a uma série de 3 “variações sobre o tema” (exemplo: “oque?” -> “como assim?”, “porquê?”, “hã?”). A escolha das palavras-chave e suas variações levou em conta os requisitos de (i) serem palavras ou expressões coloquiais, próximas à linguagem informal dos quadrinhos, e (ii) serem termos ao mesmo tempo “auto-suficientes” e suscetíveis ao contexto.³

Foram então escolhidas 21 séries, cada qual relacionada a uma consoante levando em conta prioritariamente o valor fonético de um dos componentes da série, elevado assim ao posto de palavra-chave e associado ao primeiro nível do teclado (normal). Algumas exceções radicais à analogia fonética são as séries {fim, chega, cabô, basta}, associada à letra ‘z’ e {*@|oo/~, taquiquariu, porra, caraio}, associada à letra ‘x’.

Embora a maior parte das consoantes possua 4 níveis, algumas possuem apenas 3. Isso se deve ao fato de algumas das combinações de consoante com *option*+*shift* serem preenchidas por vogais acentuadas devido à codificação do teclado. Pelo mesmo motivo, a consoante ‘n’ — assim como algumas vogais — perde um de seus níveis (*option*), utilizado para a composição de acentuação (no caso, o til).

3. As vogais

A construção da classe das vogais teve início com a criação de 5 personagens, cada qual associado a uma letra de acordo com analogias sugeridas por suas formas: ‘A’ -> uma *vamp*; ‘E’ -> um personagem de capacete com espetos; ‘I’ -> um alienígena comprido, ‘O’ -> uma garota de cara redonda, ‘U’ -> um personagem com cabeça em forma de peão.

Como foi mencionado acima, as vogais possuem não apenas 4 níveis, como também variações dentro dos dois primeiros níveis — oque, nas fontes tradicionais, corresponde às vogais acentuadas de caixa baixa e alta. Assim como a consoante ‘n’, as vogais ‘e’, ‘i’ e ‘u’ não possuem nível *option* (destinado à composição de acentos, no caso agudo, circunflexo e trema, respectivamente).

Dentro das variações correspondentes às vogais acentuadas, apenas ‘a’ e ‘o’ possuem a combinação vogal-til (5 variações), as demais possuindo apenas

as 4 variações correspondentes às combinações vogal-grave, vogal-agudo, vogal-circunflexo e vogal-trema (4 variações).

As mudanças de nível e variações foram aqui traduzidas em mudanças nas expressões dos personagens. As mudanças de nível foram acompanhadas por mudanças mais gerais na figura dos personagens, enquanto que as variações dentro do mesmo nível operaram mais sutilmente na expressão (olhos, boca) dos mesmos.

4. Os sinais

O teclado Macintosh em inglês possui 11 teclas de sinais no nível normal, além dos sinais incluídos nos níveis *shift*, *option* e *option+shift* das teclas de números. Destas 11, a única a 'perder' um nível devido à codificação é o ponto-e-virgula (nível *option+shift* ocupado por 'Ú').

Em Cryptocomix, cada tecla de sinal corresponde a um micro-universo contextual consistindo em um cenário (no nível normal) e um grupo de objetos relacionados a este cenário (nos demais níveis). Em Cryptocomix 1.0, optou-se por criar apenas os caracteres referentes aos 4 níveis dos símbolos mais comuns em um texto — traço, ponto, vírgula, ponto-e-virgula e ponto de interrogação ('/' no nível normal) —, além do ponto de exclamação (nível *shift* da tecla '1'), e da arroba (nível *shift* da tecla '2'). Considerou-se ainda que o 'espaço' é um tipo especial de símbolo, com apenas dois níveis (normal e *option*).

'Traço', 'ponto', 'vírgula', 'ponto-e-virgula' e 'ponto de interrogação', portanto, constituem micro-universos 'completos', referindo-se respectivamente a 'mar', 'cozinha', 'espaço sideral', 'boate' e 'sala de estar'. 'Ponto de exclamação' e 'arroba' fazem parte de micro-universos ainda incompletos e conseqüentemente sujeitos à revisão em uma versão posterior da fonte. No momento, trazem motivos abstratos sugeridos pela forma do grafema (no caso da arroba) e por seu potencial onomatopéico (ponto de exclamação -> explosão). A tecla 'espaço', por sua vez, aciona divisões em quadrinhos.

Através do programa gerador de fontes, foi possível regular o 'início' e o 'fim' de cada caracter, fazendo com que palavras e desenhos se sobreponham aos cenários (nível normal dos sinais) e sejam contornados pelos quadrinhos (níveis normal e *option* do espaço). O *Kerning* (ou espaçamento especial entre duplas específicas de letras) entre incidências consecutivas destes últimos foi regulado de modo a gerar quadrados completos quando alternados ou sobreposições especiais quando repetidos.

5. Possíveis aplicações de Cryptocomix

Pelo menos três tipos de uso básico podem ser previstos para Cryptocomix: (i) a fonte pode ser aplicada diretamente a um arquivo de texto, transformando-

o automaticamente em outro texto; (ii) o usuário pode iniciar seu "texto" usando Cryptocomix como fonte e buscando construir um significado qualquer através de seus caracteres para depois convertê-lo com uma fonte tradicional e ver o que escreveu — um processo verbal análogo ao do 'desenho cego'; ou (iii) o usuário pode explorar Cryptocomix para gerar novas mensagens em forma de histórias em quadrinho.

Os caracteres de Cryptocomix podem também ser convertidos e manipulados em programas de processamento de imagem. Os meios tecnológicos que possuímos hoje permitem, ainda, que um usuário mais radical acrescente e/ou modifique os caracteres do próprio arquivo da fonte, gerando assim a sua versão pessoal de Cryptocomix.

6. Algumas limitações conhecidas

Cryptocomix foi concebida de modo a utilizar da melhor forma possível a tecnologia para fontes digitais disponível no momento. Mesmo assim, por se tratar de uma aplicação não-convencional dos arquivos de fontes, pode apresentar algumas limitações quando utilizada em conjunto com certos programas:

Processadores de texto, como o Microsoft Word, costumam ignorar as informações referentes ao *kerning* constantes dos arquivos das fontes. O recurso da sobreposição das incidências consecutivas de espaço, portanto, não funciona neste tipo de programa.

Alguns programas de DTP, como o QuarkXpress, ignoram o desenho dos caracteres de espaço. Nenhum deles, portanto, e nem suas combinações, aparecem em documentos gerados somente com este tipo de programa.

7. Desenvolvimentos a serem levados em conta nas próximas versões

Uma das primeiras modificações a serem feitas é sem dúvida a inclusão dos caracteres referentes à classe dos números e aos 6 grupos de símbolos remanescentes.

Um desdobramento possível seria a adaptação da fonte para outras línguas, substituindo as palavras e frases em português por outras em inglês, por exemplo.

Notas

* e-mail: priscila_farias@caps.com.br

1. Na língua portuguesa falada em Portugal existem dois termos que poderiam traduzir o termo brasileiro "história em quadrinhos": o tradicional "história aos quadrinhos" e o mais moderno "banda desenhada". Este último — uma adaptação do termo francês "bande dessinée" — tem sido usado para estabelecer uma diferenciação entre os quadrinhos infanto-juvenis — tais como os produzidas pelos estúdios Disney — e os quadrinhos adultos ou "de autor". Dentro do contexto deste projeto, "história em quadrinhos", "quadrinhos" ou "HQ" devem ser compreendidos como "banda desenhada".

2. Mapeamento feito a partir do teclado em inglês dos computadores Macintosh, modelo Design.

3. Tal requisito buscava compensar a imprevisibilidade das combinações possíveis entre consoantes e outros caracteres, fossem eles vogais, símbolos ou números (desenhos); ou outras consoantes (outras palavras).

Comunicações

Linguagens Visuais

ESTUDO E CRIAÇÃO DE SITES DE ARTE NA REDE INTERNET

Gilberto Prado

1 - INTRODUÇÃO: ARTE E TELECOMUNICAÇÕES, DOS ANOS 70 AOS 90.

No início dos anos setenta já existia por parte de alguns artistas a vontade e a intenção de utilizar meios e procedimentos instantâneos de comunicação e suportes "imateriais". Uma outra particularidade dos anos 70, segundo Carl Eugene Loeffler, era a característica "instrumental"¹. Nessa época, se começa a estabelecer e desenvolver as bases de uma relação entre arte e telecomunicações, com artistas que criam e desenvolvem projetos de ordem global. Nesse período, experiências em arte e telecomunicações proliferaram, utilizando satélites, SlowScan TV (televisão de varredura lenta), redes de computadores pessoais, telefone, fax e outras formas de reprodução e de distribuição utilizando as telecomunicações e a eletrônica.

Apesar do embrião da Internet ter surgido em 1969 com a Arpanet, a utilização artística das redes de computadores, começa a ser trabalhada de maneira sistemática somente a partir de 1980². Neste ano, Robert Adrian propôs um evento chamado *Artbox* - uma rede artística de "correio eletrônico" -, com ajuda da companhia multinacional *I.P. Sharp* sediada no Canadá³. Mais tarde, *Artbox*, vai se tornar *Artex*, uma das pioneiras das redes artísticas eletrônicas de acesso internacional, que foi a base de inúmeros projetos de telecomunicação. Um outro exemplo de intercâmbios artísticos em redes eletrônicas é o projeto de Roy Ascott com a colaboração de Peter Appleton, Mathias Fuchs, Robert Pepperell e Miles Visman, no contexto da mostra *Ars Electronica*, em setembro de 1989: *Aspects of Gaia*. Uma vasta rede de artistas foi criada nos três continentes, que

participaram deste projeto com o envio de imagens digitais, textos e sons, integrando uma instalação pública interativa. O visitante era convidado a interagir num espaço onde a parte superior era um vídeo horizontal e a parte inferior um túnel na qual o corpo do espectador deslizava, deitado sobre um carrinho sob trilhos. Sua passagem provocava sons e permitia a leitura de mensagens enviadas pelos artistas participantes que desfilavam num painel eletrônico.

Cabe aqui assinalar que a maior parte dos eventos em arte e telecomunicações utilizando computadores e/ou outros meios anteriores a Internet eram realizados à partir de redes efêmeras, especialmente estruturadas para o evento⁴. Eram propostas de artistas que se reuniam pontualmente para essas participações: eram disponibilizados computadores e modems para esses fins específicos em diferentes locais do planeta que se comunicavam entre si via telefone formando uma rede única e "dedicada". Uma vez o evento transcorrido, esse "grupo de participantes" e a "rede" estabelecida, deixava de existir seja enquanto estrutura de comunicação, seja enquanto grupo de ação artística. No caso particular da Internet, uma vez que a ação termine, mesmo com a "dissolução" do grupo, a estrutura de comunicação se mantém. Com a Internet existe inclusive a possibilidade de se ter espaços de interação permanentes - mesmo que a participação das pessoas seja pontual e efêmera - como é o caso de vários Sites que funcionam como espaços de Exposições Eletrônicas. Além do "endereço fixo" desses Sites, esses espaços podem ser localizados por ferramentas de busca na Internet, ou seja acessível a qualquer pessoa que tenha acesso à rede, em contrapartida aos eventos anteriores onde para se formar o grupo da ação artística, os contatos eram muito mais longos e mediados por cartas, telefones, fax e contatos pessoais, ou seja ficavam mais restritos a grupos de atuação específicos. Evidentemente, na Internet esses grupos acabam também se formando por simetrias e/ou interesses precisos mas a veiculação e a informação dessas possibilidades para possível participação, são muito mais "abertas" e acessíveis aos interessados. Igualdade o grau de facilidade para se reunir esses grupos e disponibilizar a criação de um evento em rede, assim como sua divulgação são enormemente agilizados: o grau de virtualização desses contatos é muito maior ao mesmo tempo que a disponibilidade dos equipamentos e utilização dos mesmos é crescente e se banaliza.

O World Wide Web pode ser considerado como um dos responsáveis pela popularidade atingida pela Internet.⁵ Por ser um ambiente gráfico agradável e de utilização fácil e "intuitiva" o WWW tornou-se propício para a apresentação e veiculação de informações, produtos e/ou documentos interativos. No aspecto cultural a internet também vêm se transformando e contribuindo bastante para a difusão de assuntos de interesse geral e num amplo leque de possibilidades como arte, entretenimento, educação a distância, etc. O avanço das novas tecnologias representa um grande desafio para os profissionais das áreas correlatas assim como para os artistas envolvidos com essas recentes possibilidades. Tal fato se dá em virtude da demanda que essas tecnologias apresentam em termos da necessidade de um trabalho integrado

entre diferentes áreas de atuação/especialização. Deve-se levar em consideração que essa dinâmica de atuação/participação em produtos de ordem artística e/ou de divulgação é resultante de um conjunto de forças que representam, por um lado, a tradição e o passado de atuação desses profissionais e, pelo outro, a atração por um futuro cada vez mais imediato e desafiador.

O ambiente de nossa pesquisa é pois esse novo espaço cibernético povoado pelos mais distintos representantes/participantes cujo foco de trabalho será o que se reúne sobre a rubrica arte. Nossa análise se dará sobre os *sites* que se apresentam como artísticos e/ou de artistas e/ou de divulgação artística visto que existe uma profusão de distintas manifestações. E pretendemos verificar em que medida é possível estabelecer algumas distinções e de que maneiras essas novas tecnologias estariam também influenciando e retroagindo na construção desses novos espaços de atuação/criação.

2 - UMA APROXIMAÇÃO DAS ESTRUTURAS DAS REDES

As redes são o centro de produção do imaginário da «sociedade transparente»⁶ de comunicação. Contrariamente as máquinas de comunicação elas mesmas, as redes são “invisíveis” e só se mostram como terminais para os utilizadores. Mas ao mesmo tempo elas estruturam e representam a dinâmica social e econômica desta mesma sociedade. As redes enquanto infra estrutura elementares de telecomunicações, são matrizes técnicas que estruturam os espaços e como consequência os intercâmbios de informações. Eles fazem parte de um esquadramento físico, geograficamente distribuído, mas também de um imaginário disperso entre os utilizadores. Do ponto de vista artístico, as redes tendem a se identificar com o “espírito(s)” dos parceiros, de forma que eles são o suporte de ligação entre os participantes, entre os projetos e algumas vezes profundamente imbricado com o processo mesmo de trabalho de divulgação e de apresentação.⁷ Podemos então distinguir, na noção de «rede», de uma parte, um conceito, ou seja uma forma de trabalho, de ação/pensamento, de interação num contexto partilhado; de outra parte, uma matriz técnica de transporte e de organização da informação e do simbolismo que ela veicula⁸.

3 - FORMAS DE TRABALHOS NA REDE

De fato, a rede é um tipo de sistema aberto, sem hierarquia de entrada ou de ordem de participação. Não importa qual ponto pode ser conectado com outro e em cada nó da malha existe um eventual interventor e/ou participante em potencial.

Quanto a questão de pesquisa na rede, ninguém duvida de sua potencialidade. É possível procurar por exemplo referências as obras de Picasso pós guerra, assim como o que vem sendo feito em teatro experimental na França

atualmente. Mas ao mesmo tempo que a rede pode parecer impessoal em navegações anônimas e individualizadas, a rede pode também ser um espaço de reunião e encontro de grupos especializados e/ou com interesses comuns. Pessoas podem partilhar determinados conhecimentos e/ou experiências em áreas diversas, ao mesmo tempo em que existe um espaço de perfeita anarquia ou de coexistência anárquica entre os seus participantes. Independente disso a Internet é uma comunidade e têm obviamente um potencial cultural, informacional, artístico e comercial a ser explorado. A divulgação (seja de um grupo e/ou de artistas e/ou de galerias e/ou museus, etc.) é um fato que se torna possível com relativa facilidade e baixo custo na rede. Explorando inclusive o fato de se poder entrar em contato direto com o(s) artista(s) e/ou autor(es) e todas as implicações que isso pode trazer. Claro que, a tarefa de apresentar e/ou direcionar o seu trabalho para outros via rede não é evidente. Ao mesmo tempo que existe a facilidade de se colocar os dados na rede, a imensidão da Internet é intimidatória e as chances de que seu trabalho se sobressaia nesse oceano de aplicações e realizações é tarefa que exige criatividade e esforço para tornar o seu espaço interessante e ao mesmo tempo renová-lo com relativa frequência.

Porém, de maneira geral, não se faz nenhuma diferenciação entre uma catalogação de espaços de exposição e/ou de divulgação de trabalhos artísticos realizados em distintos suportes e mídias e a de esses próprios espaços serem utilizados para a produção de eventos artísticos numa relação mais direta com a arte-tecnologia e/ou arte telemática. Um dos objetivos desse trabalho seria o de já estabelecer uma primeira "divisão" desses espaços entre:

- Sites de divulgação de eventos, exposições, coleções, etc., via rede.
- Sites de realização de eventos e trabalhos na rede.

3.1. SITES DE DIVULGAÇÃO DE EVENTOS, EXPOSIÇÕES, COLEÇÕES, ETC., VIA REDE.

Dessa categoria faz parte a maioria dos Sites que se encontra sobre a rubrica "arte" na Internet. Cabe assinalar que muito dos trabalhos artísticos disponíveis na rede, são as imagens digitalizadas desse material que estão expostas em galerias e espaços museais. A rede nesses casos, funciona basicamente como um canal de informação e indicativo para uma possível visita a esses espaços. O caráter de informação e de divulgação são prioritários e remetem todo tempo à obra "original" e/ou a seu autor e/ou ao espaço de exposição.⁹

Ainda dentro desta mesma categoria, embora como grupo intermediário (entre o via rede e na rede) são os Museus Virtuais e Espaços de Exposições Eletrônicas, que servem como estruturas de divulgação de obras e mostras de artistas eletrônicos. Atuam também como espaços de discussão, de divulgação e listagem de outros Sites e eventos. Os trabalhos digitais que são assim apresentados, não possuem geralmente um outro "equivalente" ou "original-referente" exposto em galerias "convencionais". Estes trabalhos

são criados para a rede. Essa diferenciação não implica em nenhum juízo de valor e/ou de qualidade dos trabalhos, mas sim uma questão de construção específica e dirigida para a Web. Embora seja difícil de fazer essa "separação", o que estamos levando em consideração é o tipo de informação disponível que predomina no Site, o que não quer dizer que seja exclusivamente direcionado.¹⁰

3.2 . SITES DE REALIZAÇÃO DE EVENTOS E TRABALHOS NA REDE

Nesses dois primeiros grupos que citamos acima, as redes são sobretudo "estruturas", nos dois grupos que se seguem elas intervêm mais como "obra". Essa participação pode ser compartilhada diretamente com outros ou ser desencadeada a partir de dispositivos particularmente desenvolvidos e direcionados para esses eventos. Por esta classificação, não queremos dizer que os artistas sejam definidos por uma única forma de trabalhar como sua característica exclusiva. As diferentes aproximações artísticas de produção em rede não se excluem, elas são algumas vezes complementares e geralmente concomitantes.

3.2.1. Dispositivo:

É uma estrutura em rede estendida em diferentes locais, onde o espectador e/ou artista agem - sem estar em contato com outras pessoas - diretamente sobre o dispositivo, para iniciar uma ação. O trabalho artístico se estabelece com o desencadear da ação que é proposta pelo artista, conceptor da "obra" e que se inicia com a participação do espectador. No caso da Internet, são vários os projetos artísticos que utilizam a especificidade do meio e em particular a interatividade propiciada ao usuário como um meio de estabelecer caminhos de navegação distintos e personalizados aos visitantes, mas aonde o usuário trabalha basicamente com um banco de dados "pré-determinado". A navegação é intermediada normalmente pela interface artística proposta pelo autor (es) do projeto e as contribuições geralmente bem "demarcadas".¹¹ Esta forma de trabalho em rede, do tipo dispositivo é igualmente o caso do primeiro trabalho de arte telerobótica na Internet, "Ornitorrinco in Eden", de Eduardo Kac e Ed Bennett (<http://www.uky.edu/Artsource/kac/kac.html>) situado fisicamente em Seattle (WA), Chicago (IL), e Lexington (KY). O trabalho consiste nesses três nós de participação ativa e múltiplos nós de observação espalhados pela rede. Onde os participantes podiam agir diretamente nos movimentos de um "robô" e construir assim sua trajetória dentro de um espaço especialmente construído.

3.2.2. Interface de contato e partilha

Trata-se também de formações efêmeras de redes, mas nas quais os trabalhos

existem somente e graças a diferentes participantes em locais diversos. Não é somente a noção de fronteira que é quebrada, mas também o desejo de estar "em relação" com outros. As redes nesse caso são utilizadas sobretudo com a intenção de um trabalho coletivo e partilhado.

Neste tipo de rede, existe um procedimento e um projeto propostos, mas que se transformam, se modificam, sem interrupção. A obra existe somente com os parceiros e suas participações. A presença solicitada é mais que a do olhar ou da ação "causa-efeito": existe uma implicação direta na produção comum que circula. Potencialmente cada casa se torna um nó da rede, onde todas as pessoas possuem os mesmos elementos de trabalho. Se estendermos esta idéia ou possibilidade a "toda" a sociedade, teremos um tipo de «cérebro planetário» como o designa Joël de Rosnay¹².

No caso da Internet um dos exemplos remarcáveis é o dos "cafés cibernéticos", ambientes onde os assuntos são abertos. Um grupo de artistas se reúne virtualmente e ou num mesmo espaço para interagir durante um evento que pode ser de um único período. Convém remarcar como "precursor" desses espaços o *Electronic Cafe*¹³, inicialmente um projeto de Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz, no Los Angeles Olympic Arts Festival, em 1984, e que veio a se tornar mais tarde uma estrutura em rede permanente com o nome de *Electronic Cafe International*. O *E. C. I.*, também denominado *The Cafe For The Global Village*, serviu como interface e espaço de criação para vários projetos.

Atualmente também uma forma de ambientes interativos e de comunidades que se desenvolvem na rede são os (Multi-User Dungeon), MOOs (Mud Object Oriented), MUSE (Multi-User Simulated Environment) entre outros ambientes com multi-usuários. São sistemas que promovem um ambiente de realidade virtual interativo, baseado em texto, onde as pessoas conectadas podem se comunicar e participar coletivamente dos acontecimentos do espaço virtual. Esses espaços estendem o papel do "jogo" a multi-usuários para toda uma comunidade existente em tempo real. As pessoas podem entrar em quartos, ultrapassar patamares, manipular objetos e criar elementos para outros explorarem. (por exemplo: <http://www.utexas.edu/mu>; <http://caiiamind.nсад.gwent.ac.uk>) Os participantes não circulam simplesmente através de espaços pré-programados com regras e locações. Objetos no espaço se tornam um meio para a criatividade e também é possível para o usuário produzir novos cenários. Podemos citar ainda enquanto projeto de ação artística coletiva HypArt (<http://www.work.de/cgi-bin/HypArt.sh>) que parte do princípio de criação de uma imagem por várias pessoas. Se apresenta como um equivalente artístico para o hipertexto, onde à partir de contribuições individuais se vai transformando o "resultado" global com a interação dos demais participantes. Ou ainda projetos como o SITO (ou OTIS <http://sunsite.unc.edu/otis/otisinfo.html>) que permite a artistas interagirem com o trabalho de outros artistas manipulando e modificando os mesmos. Esses espaços permitem que performers, convidados e audiência partilhem os trabalhos arquivados e venham também se tornar participantes num trabalho de arte coletiva.

4- CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Na rede Internet apesar da crescente velocidade e sofisticação de ferramentas e com o constante aumento das participações e contribuições é difícil aferir o grau de veracidade e fidedignidade das origens e fontes de consultas de um determinado assunto. Avaliar a arte que circula pela rede faz parte do mesmo desafio. Muito embora seja importante assinalar que em muitos casos dos projetos e manifestações artísticas o mais importante é o processo do que o produto final.

É muito difícil ou praticamente inexistente até o momento Sites de referência na rede que se preocupem em organizar e categorizar os diferentes estilos e formas de arte e de participação artística na rede. Ou porque é uma atividade que se está iniciando, ou talvez porque também se faça necessário mudar os parâmetros de leitura e de avaliação. Entretanto, já existem Sites como galerias virtuais e museus entre outros, que aceitam contribuições que por sua vez são submetidas a grupo de editores, curadores e críticos que fazem essas avaliações. Porém, no que tange mais diretamente esta comunicação, uma primeira "divisão" poderia ser feita entre: Sites de divulgação de eventos, exposições, coleções, etc., via rede e Sites de realização de eventos e trabalhos na rede.

E sobre a arte na rede, parafraseando o coreógrafo Merce Cunningham, ao lugar de pensar num ponto simples de referência, pense em múltiplas direções. O olhar do "dançarino" não deve ser somente dirigido para o público, eie se transforma e se desloca por todo espaço. A arte em rede é também uma forma de dança ritual e coletiva, que se compõe num espaço e numa situação virtual propostos por um artista, criador de um campo de possibilidades, com instantes onde olhares distintos se cruzam ou se fazem cruzar, para dar numa ação (ou não ação). Onde o exercício do «trabalho», sua experiência, essa ação/interpretação reflexiva de uma atividade, se compõe com a de outro para se chegar a um trabalho de ordem artística.

1 Carl LOEFFLER, "Modem dialing out", *Leonardo*, vol. 24, nº 2, 1991, p. 113.

2 Desde o começo, as novas implicações e aplicações das redes de computadores como o correio eletrônico e as conferências por computador, já haviam sido previstas no artigo "The Computer as a Communication Device" que J.C.R. Licklider e Bob Taylor publicaram em abril de 1968 (*International Science and Technology*). Licklider e Taylor prediziam o profundo impacto dessas sociedades conectadas por computador, com a participação não somente de cientistas e programadores, mas de artistas, engenheiros, donas de casa, estudantes, etc.

3 Eric GIDNEY, "Art and Telecommunications - 10 Years On", in *Leonardo*, vol. 24, nº 2, p. 148, 1991.

4 A respeito de eventos telemáticos ver também, Gilberto PRADO, "Breve Cronologia dos Eventos em Arte e Telecomunicações" a ser publicado pela revista *Trilhas*, I.A. - Unicamp; Eduardo KAC, "Aspects of the Aesthetics of telecommunications", *Visual Proceedings, ACM Siggraph92*, (coord. John GRIMES e Gray LORIG), Chicago, 26-31 Julho, pp. 47-57, 1992; Eduardo KAC, "Nomads" in *Leonardo*, Vol. 29, Nº 4, pp. 255-261, 1996; Karen O'ROURKE (org.), *Art-Réseaux*, Editions du C.E.R.A.P. (Centre d'Etudes et de Recherches en Arts Plastiques - Université de Paris I Panthéon - Sorbonne), 1992, Paris; Karen O'ROURKE, "Art, Media and Telematic Space", *Teleskulptur*, pp. 88-99, Kulturdata, 1993, Graz, Austria; Karen O'ROURKE, "Art, Réseaux, Télécommunications", in *Mutations de l'image: art cinéma / vidéo/ ordinateur*, (org. M. Klonaris e K. Thomadaki), A.S.T.A.R.T.I., pp. 52-59, 1994, Paris; Karen O'ROURKE, "Paris Réseau: Paris Network", in *Leonardo*, Vol 29, nº 1, pp. 51-57, 1996; Roy ASCOTT e Carl LOEFFLER (org.), "Connectivity: Art and Interactive Telecommunications", *Leonardo*, vol. 24, nº 2, 1991; Frank POPPER, *L'Art à l'âge électronique*, Hazan, Paris, 1993; Paul BROWN, "Networks and artworks: the failure of the user friend interface" in *Computers & Art* (coord. Stuart MEALING), Intellect, Exeter, 1997.

5 O sistema WWW nasceu no Laboratório de Física do Centro Europeu de Pesquisas Nucleares - CERN, de autoria do inglês Tim Berners-Lee que definiu um protocolo de comunicação que possibilitou a transferência de imagens, sons e textos pela rede. No início dos anos 90 já com o protótipo do WWW na rede, o estudante Marc Andreessen do Centro Nacional de Aplicações de Supercomputação - NCSA, começou a trabalhar com o sistema para torná-lo mais amigável. Como resultado, em 1992 o Mosaic, que já permitia a navegação com o mouse. Se seguiram outros *Browser* ou "folheadores", como o Netscape que ajudaram ainda mais a popularizar o sistema.

6 Gianni VATTIMO, *La société transparente*, Desclée De Brouwer, coll. Eclats, Paris, 1990.

7 Para Anne Cauquelin, no seu remarcável trabalho (*L'art contemporain*, coll. Que sais-je?, P.U.F., Paris, 1992) a rede é uma estrutura que permite e alimenta o deslocamento da obra artística (ou o nome do artista) no circuito: "em princípio e não sem contradição, a obra e o artista são "tratados" pela rede comunicacional, como elementos constitutivos (sem eles a rede não tem razão de existir) mas também como produtos da rede (sem rede nem obra nem artista tem existência visível). São as noções-princípios da comunicação: circundamento (bouclage), saturação e nomenclatura, que apresentam o seu status contemporâneo." (p. 53) No nosso caso não se trata de fazer circular uma "obra" dita "convencional", com um valor de mercado e/ou institucional reconhecido ou que se pretenda a tal. A questão é a de construir o trabalho artístico com/dentro da rede de maneira que não seja dissociado do processo mesmo.

8 Gilberto PRADO, "As Redes Artístico-Telemáticas", in *Imagens*, nº 3, pp. 41-44, dez. 1994.

9 Podemos citar alguns exemplos: O Site WebMuseum, Paris (<http://mistral.enst.fr/~pioch/louvre/>); O Museu de Arte Contemporânea da USP (<http://www.usp.br/mac/>); a Galleria degli Uffizi (<http://www.uffizi.firenze.it/>); O Metropolitan Museum of Art de Nova York (<http://www.metmuseum.org/>); O Site da Galeria de Arte Nacional da Venezuela (<http://www.cyberven.com/gan/>); o Site do Tokugawa Art Museum (<http://www.cjn.or.jp/tokugawa/index.html>); a exibição de trabalhos do grupo Fluxus (<http://www.panix.com/~fluxus/>); o *Arts Wire* (<http://www.artwire.org>) que é um programa da *New York Foundation for the Arts* o qual é um serviço *on-line* dirigido para a comunidade artística e o da Funarte (<http://pub2.incc.br:80/funarte/>).

10 Como exemplos: O ArtNet (<http://www.artnet.com>) onde se pode acessar uma grande quantidade de trabalhos de artistas que são apresentados via Web; O Museu Virtual (<http://www.unb.br/vis/museu/museu.htm>) que pretende também abranger discussões teóricas a respeito da Arte Computacional e dos vários segmentos que compõem a Arte Eletrônica; O museu do (In)consequente Coletivo (http://www.usp.br/in_consequente) que é um museu em construção permanente que pretende gerar e trocar idéias para projetos e exposições na Web, como também abrir espaço para discussão do conceito de museu virtual; O Digital Image Center (<http://www.lib.virginia.edu/dic/>) que existe ao mesmo tempo como espaço físico e coletânea de informações que circulam pela Web e está ativamente envolvido na criação, coleta e prove acesso a imagens digitais para auxílio de cursos e pesquisas na área de humanidades, além de exposições eletrônicas na Web; a Galeria Eletrônica da Revista Leonardo onde artistas são convidados a apresentar seus trabalhos e/ou interessados submetem seus trabalhos ao corpo editorial / curatorial (<http://www.mitpress.mit.edu/leonardo/gallery/leonardo.html>); o Site Cirque de la MAMA (<http://lanct.mit.edu/cirque/cirque.html>) é um espaço multimídia e multidisciplinar onde artistas contribuem nesse espaço fazendo uso combinado de sons e imagens.

11 Como exemplo o trabalho do artista Muntadas que entrou on-line em junho de 1994: *The File Room* (<http://fileroom.aap.uic.edu/FileRoom/documents/homepage.html>) que usa a Web para conectar e examinar material de arte censurado em arquivos criados e estocados por contribuidores em diversos locais do mundo; o projeto *Paris-Reséaux* conduzido por Karen O'Rourke com a participação de C. Le François, Isabelle Millet, G. Prado, M.P. Cassagne, M.D. Wicker entre outros (<http://panoramix.uni-paris1.fr/CERAPLA/c.html>) onde uma rede traçada em Paris pelos deslocamentos de vários personagens em momentos diferentes vai criando uma Paris imaginária; o projeto *Netlung* de Diana Domingues, Gilberto Prado, Suzette Venturelli e Tânia Fraga (<http://www.unb.br/vis/netlung.htm>) onde os quatro artistas disponibilizam diferentes entradas e leituras convidando o leitor a participar num ato simbólico coletivo de respirar juntos através de diferentes caminhos; O *World's Women On-Line* (<http://www.asu.edu:80/wwo/>) é um projeto artístico em rede que foi incorporado às atividades da IV Conferência Mundial da Mulher em Beijing, na China (30/08 a 15/09/1995) como parte do programa da ONU e teve como foco as mudanças que as mulheres estão experienciando com a rápida transformação tecnológica; o *Jodi.org* (<http://www.documenta.de/jodi.org/> ou ainda <http://www.jodi.org>), espaço elaborado por Joan Heemskerk (Holanda) e Dirk Paasmans (Espanha), um dos grupos e/ou artistas webmakers convidada para a X Documenta de Kassel na Alemanha que com seu instigante trabalho utilizando recursos de navegação de maneira não formal convida o usuário a um comportamento interrogativo e atitude exploratória.

12 Joël de ROSNAY, *Le cerveau planétaire*, Olivier Orban, Paris, 1986, pp. 24-25.

13 À respeito do Electronic Cafe ver Gene YOUNGBLOOD, "Vidéo et utopie", in *Communications*, (Vidéo - coord. Raymond BELLOUR et Anne-Marie DUGUET), n° 48, Seuil, 1988 e Kit GALLOWAY, Sherrie RABINOWITZ e Gene YOUNGBLOOD (entrevista), "L'image est un lieu", *Art Press*, n° 122, Paris, fevereiro 1988.

Comunicações

Linguagens Visuais

A Arte Atualizada no Espaço-Tempo Real e no Tempo-Espaço Cibernético: Diferentes Qualidades Perceptivas

Anna Barros

Introdução

O conceito Arte tem sido trabalhado desde os primórdios da cultura humana na busca de atualização de um ideal estético de beleza e perfeição jamais alcançado em sua plenitude. E é essa incapacidade de atingir a perfeição que move nosso desenvolvimento.

Alguns artistas parecem fadados a viver uma obsessão apaixonada por algo. No meu caso esse algo é um composto: espaço e luz. Melhor seria dizer lugar. Espaço é para mim um genérico de lugar, isto é, um espaço individualizado por coordenadas específicas, tornadas sensíveis pela luz. Estes dois elementos: espaço e luz, parecem estar instaurados nos níveis arquetípicos mais básicos de nossa existência.

Num âmbito mais amplo, consideremos o enorme interesse por parte dos artistas deste século em abordarem a realidade do mundo através do conhecimento sensorial, ao invés do conhecimento lógico e intelectual. Uma das conseqüências é o surgir de trabalhos de arte em tempo-espaço real onde e quando o fenômeno está acontecendo, distinto daqueles que se servem de seu registro na representação. Isto vai recrudescer a conscientização de que a função perceptiva tem origem no sensorial, na vivência plena do fenômeno no momento de sua origem, sendo a base do conhecimento. Presentemente a maior das questões é: como fica a função perceptiva com o acréscimo de tantas próteses aos sistemas naturais?

Não me proponho a resolver esta complexa questão, mas sim a trazer algumas vivências de um artista ao criar com e sem essas próteses.

O projeto

O projeto da investigação que deu origem a estas reflexões parte de duas premissas:

1- Existe um espaço onde meu corpo não pode penetrar e não ser pela visão. Existe um espaço onde meu corpo se situa e reage par a par com outros elementos aí colocados.

2- Existem técnicas e meios de naturezas distintas, aplicáveis à criação nesses dois espaços.

As hipóteses a serem trabalhadas apóiam-se no fato de que como artista posso criar em ambos. Podem ser assim resumidas: existem qualidades perceptivas que se apresentam como diferentes nesses dois espaços e que dependem dos meios e técnicas empregados para serem atualizadas. Apresentam-se com um maior grau de perceptibilidade na fase da criação do trabalho.

A investigação dessas hipóteses deu-se através da criação e execução de três obras: duas animações geradas no programa 3D Studio da Autodesk, em um computador PC, e uma instalação tendo como principal elemento (a dialogar com o espaço vazio de uma sala inespecifica da arquitetura urbana onde vivemos) placas em acrílico de 16mm de espessura. Na superfície delas foi feita uma rede de incisões lidas como um espaço tridimensional criado pelas sombras das placas quando elas são iluminadas de maneira específica.

Portanto, o agente sensível que une os trabalhos, é a luz e a maneira como ela é utilizada para criar espaços que tendo características diferentes, se assemelham por constituírem um tempo-espaço delegado que o separa do vivido no cotidiano. Este agente apresenta-se anterior à qualquer técnica ou meio. É dentro desse universo poético concretizado sob a forma de instalações que venho trabalhando há anos. Pela exigüidade do tempo e devido à maior concentração de qualidades perceptivas que são menos familiares à minha experiência surgirem no espaço virtual, a concentração dar-se-á nas obras aí criadas.

O caso em análise visa acentuar o momento da criação, e nele não importa se o signo equivale ao real ou à imaginação. Na Arte, as imagens atualizam visualmente percepções e sentimentos, independentemente de qualquer meio ou técnica utilizados, sendo assim portadoras de características já bem delineadas por vários artistas e teóricos em seus escritos. As técnicas de criação da imagem portam em si qualidades específicas que impregnam a maneira da mente operar pela alteração da sensibilidade perceptiva.

O espaço na criação artística tem sido categorizado como virtual desde séculos, tendo o Renascimento a ele aliado a imagem da janela saindo do espaço do cotidiano para um outro ativado pela *imagem-ação*, onde predomina o sensível que tem por forma de expressão a representação. A moderna tecnologia apropriou-se desse adjetivo para designar as imagens geradas pelos programas de computação, em que a forma de expressão é a simulação.

Entretanto, ainda não se pode comparar a experiência na animação em 3-D à realidade virtual, pois nesse meio a própria subjetividade é posta em questão pela extensão corporal nos *bioapparatus*. Nell Tenhaaf, pesquisador participante do *Arts and Virtual Environments Project* no Banff Center, Canadá, afirma que "...parece haver uma completa ausência de representação na experiência cibernética imersiva, porque, perceptivamente, ela é tão imediata que parece não ser intermediada" (1996: 58). Mesmo assim, já existe uma prótese importante funcionando na animação em 3D: o cérebro cibernético que torna possível configurações geradas pelo programa. O olho do artista se une com o olho interno da máquina e a imagem criada, no dizer de Edmond Couchot (1993-1996: 42) "*reage interativamente ao nosso contato, mesmo a nosso olhar: ela também nos olha*".

Qualidades da percepção temporal

A história da escultura deste século nos introduz a uma grande expansão de conceitos, principalmente aos já incorporados à arquitetura e ao paisagismo, que passaram a servir à criação em arte. Todo esse percurso já é bastante conhecido, sendo de Robert Morris, um artista então minimalista na década de 60, uma das mais completas e profundas reflexões sobre o assunto. Nela Morris chega a uma qualidade perceptiva que considera dominante nas obras em tempo-espaço real, ou como eram conhecidas: ambientais. Não que essa qualidade estivesse ausente na escultura, mas a diferença está em sua conscientização e na afirmação de sua importância. Ele denominou essa qualidade de *Presentness*, **Presentificação**. Relacionou à **Presentificação** obras que colocavam preponderância na relação com o espaço físico, acontecendo no momento presente, e acentuando a experiência de sua duração, contra o que ele chamou de memória registrada, "*de tempo passado da realidade* (1978: 70), na escultura tradicional ou no objeto.

Outro artista trabalhando mais ou menos na mesma época, mas na Califórnia (Morris é do grupo de New York), Robert Irwin, foi mais além, proclamando que sua arte é a própria percepção do fenômeno, chamando-a de Arte da Percepção ou do Fenômeno. Além da **Presentificação**, esta postura desmaterializa a obra que passa a ser a circunscrição de um espaço arquitetônico já existente, ou remanejado pelo artista, o mais vazio possível de informações adicionais, criando condições para novos e inusitados estímulos sensoriais. O conceito básico para ele é o de uma quebra de hierarquia de valores presentes na arte e na cultura, que permitem uma

abertura para novas experiências perceptivas oriundas de detalhes normalmente considerados obsoletos.

Além da **Presentificação** apontada por Morris, Irwin acrescenta a **Interatividade** como qualidade essencial da percepção em suas obras. Ele vê a *"arte do fenômeno surgindo da relação entre 'o ser e a circunstância' e tendo como princípio de trabalho uma ação condicional, que vai acontecer somente 'em resposta' a um conjunto específico, relativo a um lugar."* (Anna Barros, 1996: 249).

Assim, a percepção do espaço em ambos os casos abrange qualidades do conhecimento intuitivo, imediato e intransferível, inerentes ao fenômeno, contra a percepção na representação pictórica mais ligada ao conhecimento intelectual, uma vez que processa os dados do fenômeno através de regras representacionais adotadas pela arte do tempo e do lugar onde surge, sendo mais observacional do que experiencial.

A qualidade de **Presentificação** atribuída por Morris à arte em tempo-espaço real tem a ver com a própria essência do momento poético. Não existe arte, não existe um momento criativo sem essa qualidade. Para criar é preciso estar inteiro nesse instante em que as funções humanas da imaginação estão exacerbadas. Gaston Bachelard (1970-1994: 189) escreve que a poesia *"busca o instante"*. O que foi inovador no momento da arte minimalista foi a conscientização dessa qualidade, estendendo-a ao público e tornando ela mesma um elemento de criação.

Se a **Presentificação** parece dar conta da mais importante qualidade perceptiva exigida pela obra dos minimalistas, a Arte do Fenômeno ou da Percepção talvez possa ser definida pela qualidade de **Momentificação**, pois não é só a consciência de estar vivendo no presente que ela demanda, mas ainda uma mais específica: a do momento fugaz, jamais repetido, o da mudança responsável pela percepção.

A interação fruidor-obra é outro termo de que a arte cibernética vai se apropriar, resignificando-o; se na primeira ela é participativa, pois significa a necessidade da ação de vivenciar e de perceber o fenômeno, na arte cibernética, a interação traz uma criação e manipulação das imagens através de uma programação determinada: a interatividade com a máquina.

Quando chegamos ao caso da animação em 3D, a **Momentificação** cede lugar à **Instantaneificação**, pelo caráter implícito no meio eletrônico onde a imagem é criada pela varredura dos *bits* na tela do monitor, instantânea e fugaz; basta um pane na corrente elétrica e ela não mais existe. Para Couchot (1993-1996: 42), ele é *"reinicializável": não fornece mais acontecimentos prontos, mas eventualidades"*.

Esses três termos: **Presentificação**, **Momentificação** e **Instantaneificação** qualificam o tempo, mas gostaria de lembrar a associação permanente feita

por Einstein do fenômeno tempo-espaco. Se nas obras executadas, onde e quando esse conjunto fenomenológico é denominado real por equiparação ao nosso corpo físico, há a predominância da percepção do espaco ligada mais diretamente a ele (desde que o tempo é uma experiência mental), nas obras geradas por um programa matemático e atualizadas visualmente na tela do monitor, a percepção do tempo se sobrepõe à do espaco. Uma das diferenças presentes na linguagem cibernética é a possibilidade de uma imagem ser transformada instantaneamente e ainda assim existir em sua forma original, desde que tenha sido gravada na memória do computador.

Ora, se as duas categorias de obras de arte examinadas em primeiro lugar - tanto as criações ambientais dos minimalistas quanto as intervenções espaciais da arte do fenômeno - se situam no tempo-espaco real onde há uma predominância da conscientização do espaco, por que são tão importantes essas qualidades perceptivas? Porque elas tem a ver com a conscientização de situações fenomenológicas que ocorrem no tempo. A percepção só se dá no tempo, são as mudanças observáveis que a nutrem, e sua conscientização passa por vários níveis de conhecimento. Na visão de Peirce, interpretada por Lucia Santaella (1993: 60), *"o modo como o percepto, o que está fora, se traduz no percipuum, aquilo que está entro, deve, evidente e logicamente, se dar de acordo com três modalidades: primeiridade, secundidade e terceiridade"* essas modalidades distinguem diferentes estados de conhecimento e de processo de integração do percepto. Santaella continua (1993: 74) *"Peirce diz que esses momentos são infinitesimais, de que decorre que a consciência é um contínuo"* (pp.303-304).

No ser humano, memória e fantasia estão interligadas, ocorrendo o que o dito popular apregoa : *"Quem conta um conto, aumenta um ponto"*. Na máquina a fantasia se ausenta e a memória se presentifica exacerbadamente.

Na arte criada no computador o artista se liberta da responsabilidade da memória e a percepção leva à conscientização da qualidade de **Instantaneificação**. A interatividade contínua entre operador-máquina na animação em 3D torna possível uma contínua mudança no próprio objeto dado à percepção. Daí a predominância da **Instantaneificação**.

O momento da criação da obra: qualidades perceptivas próprias

Dos dois pólos da obra de arte: criação e fruição, o primeiro se cerca de qualidades perctivas diferentes, de acesso exclusivo ao criador da obra. O que acontece neste campo tem sido mitificado em demasia, mas para o produtor ele significa um campo de batalha onde se degladiam a expressão de sua psique e os paradigmas de intelegão acessíveis à sociedade onde vive, o que deve assumir uma forma prenhe de significação, sob uma determinada técnica. É este pólo onde se localiza o espaco do imaginário, que se pretende examinar mais de perto.

Transluz e Trihex, as duas animações computadorizadas que se constituíram em campo investigativo, foram uma rica oportunidade para a conscientização das diferentes qualidades perceptivas instauradas em decorrência do meio, pois a primeira foi uma criação conjunta, onde outra pessoa era responsável pela operação do computador.

A ligação artista-máquina, passando então por um intermediário, propiciou uma operação de troca que cria uma experiência bipolarizada, interessante e rica, mas que não deixa um campo de investigação mais aberto à busca de alternativas diferentes que surgem somente com a ligação física artista-máquina. Contrariamente em *Trihex*, essa relação ocasiona uma percepção diferente por desenvolver imediatamente um *rapport* muito especial com o espaço dentro do monitor. As possibilidades criativas contidas no próprio programa são excitadas por tal intercâmbio.

Trihex

O método seguido no trabalho que gerou estas reflexões está colocado no campo da linguagem visual por excelência, com o raciocínio abduutivo predominando, abrindo um campo a investigações não ortodoxas, pois que originadas na visualidade e não buscando apoio nas coordenadas cartesianas de localização espacial, ou em cálculos matemáticos para construções de formas, além dos embutidos no programa. Isto se mostrou essencial ao estudo das qualidades perceptivas que ficam assim dependendo da relação imagem-sentidos, o que não abstrai todo meu treino de anos como artista tradicional, no sentido de utilizar a pintura, a escultura e a fotografia como formas de expressão. Esta experiência trouxe um grande à vontade no uso das cores, no da luz e no das câmaras.

No programa 3-D Studio a tela do monitor pode ser dividida em até quatro janelas para facilitar a observação dos diferentes ângulos de visão; na do usuário aparece inicialmente um indicador das coordenadas cartesianas que orientam a posição espacial do objeto criado. Esse ícone é semelhante ao usado por Peirce para ilustrar a relação triádica do signo, aqui jogado na terceira dimensão. O interessante é que Peirce coloca no centro do ícone o nada (que para ele é uma pré-categoria), diferente do vazio, como por nós conhecido, (Floyd Merrell (1992:5). O vazio está relacionado com o conceito budista (Sunyata), que significa o antes de surgir algo.

É essa amplidão pré-perceptiva que se oferece ao artista na animação em 3-D, onde na tela branca pode ser atualizado todo um universo diferente, em nível de existência, daquele em que habitamos, mas nem por isso menos real embora designado de virtual. A imagem criada é, segundo Edmond Couchot (1993-1996: 42), "*não mais projetada, mas ejetada pelo real, com força bastante para que se liberte do campo de atração do Real e da Representação*".

Tem lugar um jogo de ambigüidades com a utilização do ícone de coordenadas cartesianas na janela do usuário, pois sua movimentação, sendo dirigida por coordenadas matemáticas organizadas no programa, não traduz a percepção visual a que o artista está acostumado. Aí tem início uma luta para se colocar o objeto onde realmente se desejaria que ele estivesse, o mesmo acontecendo com as câmaras e as luzes que devem iluminá-lo.

A animação *Trihex* é totalmente gerada pelo programa em formas geométricas abstratas, que, por não serem figurativas, não estão associadas a qualquer objeto no mundo cotidiano, e que, por se movimentarem sem um ponto relacional fixo, dificultam a percepção de sua localização no espaço. O “nada” (junção das três coordenadas x, y, z) passa a ter várias localizações, porém a tela é um “vazio”. É sempre esse pré-espaço a aguardar a criação a qual reside em possibilidades, no programa em uso. Quando aí surgem as formas, elas são inatingíveis em sua fisicalidade diversa daquela a que estamos acostumados, impedindo qualquer contato além da visão, um fenômeno bastante conhecido pelo artista que criou durante séculos pinturas onde a realidade é *re-apresentada* em uma codificação que foi buscando a perfeição de traduzir um mundo em três dimensões para um em duas. Mas o pintor pode tocar a tela, pode sujar seus dedos com a tinta, o artista gerando imagens através de um programa numérico só tem contato com o *mouse*, ele é a extensão de sua sensibilidade tátil. Ele é o *surrogate lover*.

A situação espacial é ambigüamente comparável à de uma representação e ao que Gibson (1979: 61) designa de espaço abstrato pois constituído por pontos ao invés de lugares, de localizações ou posições onde se pode movimentar. Nela predomina um arranjo óptico, ainda na terminologia Gibsoniana, ou seja a informação perceptiva está contida em um recorte feito pelo artista, semelhante ao que se dá na representação pictórica, contra toda a possível informação perceptiva presente em uma possível localização ambiental total, à qual se tem acesso nas instalações. A situação espacial é ambigua pois se a representação pictórica “é uma superfície tratada de maneira a fornecer um arranjo óptico de estruturas aprisionadas com invariantes de estrutura, subjacentes” (Gibson 1979: 270) que tenta recriar o real, a animação em 3-D é uma simulação tendo início no reino virtual que obedece a leis de comportamento geradas por um programa e não pela natureza. Esta situação modificada e modificadora perturba a percepção até sua possível integração.

Na animação em 3-D, a imagem primeiramente gerada em *wire frame*, tem que ser renderizada para assumir sua forma definitiva com as características de superfície e material que a qualificam, e é durante esse processo que exige do programa longos cálculos, e que nos computadores pessoais, leva dias para ser efetuada,² que têm lugar uma vivência perceptiva muito especial que faz um triângulo movediço entre a imagem que está sendo renderizada, o onde em que o que se lê é a página de dados-ordens para o programa efetuar a renderização dessa imagem e a imaginação do artista que a criou mas que ainda não a visualizou.

Evidentemente a qualidade da percepção mais ativa é a da atenção que circula entre códigos semióticos diferentes que constroem um espaço composto, e ainda mais virtual que o do computador, por unir duas espécies de virtualidade: a da imaginação e a da imagem cibernética. Esta união é específica ao meio e não tem correspondência nas obras criadas no espaço-tempo real que dependem das mãos para serem executadas, e não são geradas por um programa.

O espaço misto do criador-fruidor

Luz é o elemento básico de construção e de ativação do espaço nos trabalhos base da investigação: *pixels na animação* e *a formação da imagem a partir de uma emanção luminosa* Couchot (1993-1996: 40) e a densidade luminosa nas instalações em tempo-espaço real por mim realizadas. No programa 3-D Studio, como em todo programa de imagens infográficas, as formas, a sua iluminação e a sombra que projetam são geradas através do *pixel "expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador"* Couchot (1993-1996: 42) contendo em si um estranhamento perceptivo, uma vez que nossos sistemas perceptivos estão acostumados a decodificar uma diferente informação óptica proveniente de *"mudanças e de invariantes"*, como J. J. Gibson (1982: XI) propõe. Para ele, são as diferentes texturas e gradientes de luz que possibilitam a percepção visual. Ora, nas animações em 3-D, isto só acontece através de coordenadas do programa que geram formas, iluminação e sombras através da mesma luz gerada eletronicamente: isto é, a luz ilumina formas de luz.

Imaginemos agora uma situação surgida após a animação ter sido transferida para vídeo, com o monitor colocado no chão de uma sala vazia. Nossa convivência diária com monitores de televisão torna-os praticamente ignorados, apenas percebidos como uma intrusão necessária. À noite, a luz que se desprende deles pode ser vista nas janelas dos apartamentos como uma energia colorida sempre movente, contrariamente à luz monocromática e fixa da luz de conforto. Esse fenômeno é fascinante, surgindo novamente com a presença do monitor para exibir a animação em 3-D. Há um diálogo entre as imagens-luz e a impregnação local pela luz-cor. Para a percepção do artista acostumado a lidar com o espaço e fazer dessa relação com ele sua obra, fica impossível ignorar tal fato que transcende a percepção isolada da animação como obra cibernética. Entretanto, configura-se nessa situação um quadro perceptivo bem examinado por Michael Polanyi (1969: 128) de dois momentos da atenção que são auto exclusivos: o da focalização e o da participação num todo. Esses momentos se unem na memória e na imaginação e surgem na obra de arte numa tentativa de transgressão científica, que já tem sido levada a cabo com bastante êxito em algumas instalações que usam o monitor como fonte abstrata de luz. Isso acontece pela conscientização de que é impossível para o criador e para o fruidor se ausentarem da energia luminosa que emana do monitor, embora ela se transforme em luz-cor sem a imagem por ela registrada.

Quando terminados os trabalhos: *Transluz* e *Trihex*, passam a ter outro feixe de associações perceptivas, pois à imagem foi acrescentado o som. Nestes casos, a música tem a mesma origem, em um processo de digitalização e modelização numérica. As músicas eletroacústicas criadas, tanto para *Transluz* como para *Trihex*, carregam o campo perceptivo acentuando seu aspecto sinestésico e alterando sensivelmente a imagem. A presença do som amplia a apreensão do espaço quanto à distância física e fortalece o sentido temporal da obra.

Buscando uma conclusão lógica num espaço ilógico

Aqui temos situações espaciais que são híbridas. Híbridas também o são as técnicas empregadas para criar essas situações espaciais. Assim carregam qualidades perceptivas providas de condições diferentes, que se unem e se transformam no momento da criação em algo que as transcende unitariamente. É dado ao redor um conjunto de coordenadas perceptivas orquestradas pelo artista que trabalha em conjunto com o programa, com a máquina que o acessa e com o músico.

A qualidade híbrida de *Trihex* advém da passagem de sua animação, gerada no computador, ser visível diretamente no monitor enquanto criada, mas somente em partes, indo do objeto em *wire frame* para o renderizado, ressaltando a instantaneidade do relacionamento homem-máquina para vídeo editado da maneira tradicional e finalizado em fita, onde o tempo se torna não mais instantâneo, mas passa a ser reciclável, um objeto, como diz Gillo Dorfles "*um tempo plástico*" (1965: 113) que foi iniciado com o cinema. A percepção passeia suas qualidades por todas essas fases, acentuando cada uma em determinada instância. A imagem-luz-pixel não tem sombra. Quando a opção de mostragem do vídeo é o *data-show*, a imagem projetada fora dos limites do monitor adquire outras qualidades de percepção de espaço e de escala. Portanto, o aparelho exibidor altera as qualidades de percepção do espaço na fruição da própria obra não podendo esta ser considerada sem aquele.

As qualidades perceptivas de **Presentificação**, de **Momentaneificação** e de **Instantaneificação** não dão conta, cada uma isoladamente, do que acontece nestes trabalhos. Os trabalhos examinados apresentam uma complexidade híbrida, pertencente à arte criada atualmente, onde se aglomeram informações advindas de linguagens diversas tornando essas obras de difícil e complexa análise.

Os sentidos considerados por Gibson como parte de um sistema perceptivo se estendem a uma prótese cibernética. As qualidades perceptivas desenvolvidas pela experiência no espaço virtual das animações computadorizadas terminam não por enriquecer a percepção do ambiente que constitui o nosso *habitat*, e onde se situam as instalações, mas por alterá-las por fornecer novos parâmetros comparativos a quando estamos criando sem próteses.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. (1970-1994). *O Direito de Sonhar*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A.
- BARROS, Anna (1996). *A Arte da Percepção: Um Namoro entre a Luz e o Espaço*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, inédita.
- COUCHOT, Edmond. (1993-1996). "Novas Imagens, Novos Modelos: da Representação à Simulação". *Imagem Máquina. A Era das Tecnologias do Virtual*. Org. André Parente. Rio de Janeiro, Editora 34. pp 37-48.
- DORFLES, Gillo. (1965). *Novos Ritos, Novos Mitos*. Lisboa: Edições 70.
- GIBSON, James. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- _____. (1982). *Reasons for Realism*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- IRWIN, Robert (1985). *Being and Circumstance. Notes Toward a Conditional Art*. The Lapis Press in conjunction with the Pace Gallery and the San Francisco Museum of Modern Art.
- MORRIS, Robert. (1968). "The Present Tense of Space", in *Art in America*, n.1, (Jan.-Feb.): 70-80.
- POLANYI, Michael. (1967). *The Tacit Dimension*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.
- SANTAELLA, Lúcia (1993). *A Percepção. Uma Teoria Semiótica*. São Paulo: Experimento.
- TENHAAF, Nell. (1996). "Mysteries of the Bioapparatus". *Immersed in Technology. Art and Virtual Environments*. Edited by Mary Anne Moser with Douglas MacLeod. pp.: 51-71.

1 **Momentificação e Instantaneificação** são palavras criadas para satisfazer uma necessidade de padronizar a designação de qualidades de percepção espacial, surgidas a partir de **Presentificação** (presentness, em inglês), usada por Morris.

22 Durante a renderização de um dos diretórios de que se compõe *Trihex*, tive a forte sensação de que algo estranho a mim e ao mesmo tempo gerado por mim, tem outra geração cibernética, algo como uma prótese do útero, algo meio monstruoso e lindo ao mesmo tempo. Como na gravidez humana ela tem seu próprio tempo para dar a luz e demanda cuidados especiais: temperatura da sala, atenção à corrente elétrica, etc.

Comunicações

Linguagens Visuais

Oficina de Instalações Multimídias Interativas

SESC Pompéia - SP

Equipe Interdisciplinar

Interatividade - de Espectador à usuário

Rosangella Leote

Nos ocupamos aqui de discorrer acerca do espectador de imagens na transformação do seu papel em usuário, acontecida em função das aplicações interativas, comparando algumas possibilidades de imersão frente/dentro de alguns meios plástico-sensoriais e/ou informatizados.

Estamos em 1895 na primeira sessão de apresentação do "trem" dos Lumière, a chegada na estação de Ciotat. Quem de nós aqui presentes (lá?) não tem a certeza (quase) absoluta de não estar vendo nada além de uma invenção científica, uma projeção? Até pagamos para vê-la! Mesmo assim, além de todo o espanto há até reações de fuga daquelas pessoas psicologicamente mais suscetíveis aos fatores externos.

Comunicando oralmente ao nosso computador de bordo nosso desejo de mudar de época, transportamo-nos à 1900 e estamos viajando no Cineorama de Sanson que conseguiu com 10 projeções simultâneas nos dar essa sensação de que estamos voando em um balão. É incrível o que se pode ver nessas Feiras de Paris! Nos passa quase desapercebido o pipocar das imagens e o ruído dos projetores.

Não muito longe no tempo estamos agora, na mesma Feira vivenciando o Mareorama dos Lumière sofrendo não só as instabilidades marinhas mas inclusive os seus famosos enjôos. Puderam! Com toda essa fumaça, esse balanço e esses sons do mar e do navio!

Suponhamos então que passamos agora a fazer uma Hale Tour e estamos em 1904 dentro de um outro trem, fazendo uma viagem que pudemos escolher e pagamos para isso. Deliciamo-nos olhando “através” da nossa janela virtual e encantamo-nos com a similaridade com o real de tal modo, que nem questionamos se a imagem é preto e branco se há granulação ou se os sons que ouvimos podem não ser tão naturais assim, afinal, os movimentos que o vagão faz são absolutamente reais.

Deixemos então nosso compartimento de viagem no tempo e analisemos: acaso perdemos a noção de que, estando em uma montanha russa, o precipício que se nos afigura à frente é passível de grande probabilidade de nos matar? Por que gritamos então? E por que sofremos de vertigem numa roda gigante, do mesmo modo com que nos desesperamos em qualquer experiência virtual com o pavor, a velocidade ou a altura em qualquer bom parque de diversões?

Aliás, em qualquer bom parque de diversões ou mesmo em shoppings centers podemos passar por experiências herdeiras das Hales Tours, Cinerama, Odorama, Mareorama, tais como o Cinemotion e o Maximotion, que fizeram tanto sucesso em São Paulo e em outros estados do Brasil. “Vendidos” como cinema interativo eram na verdade dispositivos não passíveis de receber e processar resposta por parte do espectador. É possível também, naqueles parques, visitarmos cabines hidramáticas com projecções frontais planas ou curvas com baixa, média ou alta qualidade de projeção que por poucos minutos nos permitem o “desfrute” de situações de perigo, de viagens espaciais, aquáticas e sub-aquáticas e de veículos em geral.

Qual a nossa reação em situações como estas? Certamente não é diferente daquelas dos espectadores/ protagonistas dos filmes catastróficos reproduzidos nos parques temáticos do EPCOT Center onde literalmente participamos dos filmes com direito a assistir depois a nossa atuação e levar a fita para casa. Há em comum em todas essas situações um alter-ego nos afirmando; ‘Não se preocupem, eles têm o controle total da situação! Nada pode nos acontecer de mal!’. É justamente devido essa certeza transmitida ao ego que é permitido ao id manifestar-se.

No cinema se dá algo bastante similar, porém, a estrutura fílmica nos coloca parâmetros rígidos demais para serem rompidos por nossa psiquê, de modo que, quando assistimos a um filme temos uma parte dela suscetível as transformações temporárias propostas por ele.

Até que ponto não tinham os espectadores do primeiro cinema noção do momento daquela tecnologia? Da similaridade capenga com o “real”, dado à falta da fala, à projeção saltitante devido a rotação e ao número de quadros não resolvidos, às montagens não lineares e, obviamente, a falta de cor?

Não será esse o mesmo modo que reagimos hoje diante de um Parque dos Dinossauros ou Jumanji, onde, se formos realmente observadores

percebemos em muitas cenas modificações gritantes na luz dando a perceber claramente os "recortes" do chroma-key? E quanto aos movimentos truncados de alguns animais, ou monstros ou cenas de maquetes ou desenhos tão "reais" que de imediato dizemos que o trabalho de computação está perfeito, está tal e qual ao "real". Como sabemos então que se trata de trabalho feito em computação? Acaso não nos damos conta de que ali encontram-se trajetos mal resolvidos de uma técnica em constante crescimento mas que nos garante que é tudo cena: - não há o que temer. Experiências com realidade virtual logo "ensinam" o cérebro que o corpo não necessita imprimir sua capacidade total nas ações executadas dentro dos ambientes virtuais. O super-ego não permite o desvinculamento total do "real".

Apesar de um certo deslumbramento, podemos dizer que não há passividade no nosso olhar, e essa falta de passividade nos foi ensinada pelas artes em geral, além da tecnologia. Na arte dos anos 60 predominaram as experiências de vivências, de sensorialidade, de interferências, de completude da obra pelo espectador, a partir daí chamado de visitante, co-autor, participante e uma infinidade de outros títulos que se deu àquele camarada que, de alguma forma, imergia numa experiência sensível de algum nível.

A Imersão de primeiro nível pode se dar quando a linha de separação entre espetáculo e platéia não é rompida. Isto é, não há uma resposta efetiva do receptor, capaz de processar nova mensagem, ou mensagem modificada no emissor.

A imersão de segundo nível se daria quando a cadeia de comunicação se completasse, não houvesse linha de separação entre espetáculo e espectador, aqui considerado o receptor, que fosse capaz de promover mudanças na fonte emissora. Consideramos aqui o modelo de comunicação de Jakobson (Nöth, 1996: 91). Nesse nível, quando percebemos uma clara troca de informação, poderíamos estar falando de interatividade.

Portanto, a base da interatividade residiria num processo comunicacional, que só é novo nos moldes da atual tecnologia mas que, entretanto, podemos perceber desde os primórdios do teatro, das feiras, do circo, de toda a história dos happenings, performances, video-performances, programas de opinião pública no rádio e na TV e em grande parte da arte conceitual, inclusive e com grande relevância de brasileiros como Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Enquanto a interatividade não se resolve plenamente dentro das enormes possibilidades que se avitam nas notícias dadas pela ciência, os artistas, em instalações multimídias vão tentando realizar essa ponte de passagem para novos aspectos do sensível. "A interatividade ganhou novos aspectos com a tecnologia digital, que possibilita criar espaços lúdicos onde a relação homem/natureza/tecnologia se faz presente" e, especificamente na nossa instalação "Por um fio"(Paço das Artes -1996), buscamos "estabelecer interrelações entre elementos constitutivos de espaços diversos, sejam eles pessoas, objetos, máquinas, luzes ou sons. Através de sensores de luz, som

e movimento ligados à um computador, imagens e sons são produzidos de acordo com a interação das pessoas com as demais obras da exposição" (Equipe Interdisciplinar : Fogliano, Hildebrand, Leote, Sogabe).

Em eventos como esses a interatividade acontece dentro de um controle muito grande devido ao número estrito de operações pré-determinadas e com respostas obviamente previsíveis por parte dos equipamentos , desse modo, nesta instância, o nome adequado se precisamos nomear, poderia ser interação para essa relação do , neste caso, acionador/visitante com a instalação.

O momento que vivemos hoje em termos de interatividade se diferencia desses eventos citados pelas condições e expectativas tecnológicas existentes e em desenvolvimento. E essas condições estariam nos direcionando, igualmente, para um novo tipo de cinema, além do cinema eletrônico tal como já concebemos. Estamos falando do cinema interativo.

O cinema interativo, embora ainda não instaurado, pressuporia a hiperbole do sujeito , onde os mecanismos de identificação com o personagem e representação imaginária deixariam de existir. E, como o ponto de vista deveria ser sempre o mesmo, ou seja da câmera subjetiva, deveríamos esperar um empobrecimento da linguagem cinematográfica, um estrangulamento de recursos adquiridos em função da assimilação de outros recursos, esses mais instigantes ou necessários para o espectador dessa época.

Embora seja esse um cinema em estado de viabilização, já podemos perceber nessa convivência com os outros meios informatizados e interativos a clara superação do papel do espectador e a sua transformação em usuário, capaz de promover ele mesmo as mudanças na estrutura primaria da narrativa, co-criando com os sistemas novas narrativas possíveis. Para isso, os dispositivos de reprodução e re-criação de imagens (já não mais cinema na acepção tradicional), necessitariam, via computador, estruturar-se por não linearidade , permitindo ao usuário a sua interferência aleatória e co-criativa, derrubando aí o papel do autor.

Desse modo passaríamos a ter , não obras abertas, mas obras em aberto, em estado de potencialidades que dependeriam das decisões do usuário e da qualidade receptora e auto-processadora (quem sabe inteligência) de novas possibilidades por parte dos equipamentos.

Assim, "os sistemas de computação não são vistos apenas como mídia semiótica operada por meio de signos à serem interpretados pelos usuários, mas a própria ação dos usuários é também parte da produção de signos numa semiose de intercâmbios" (Santaella, 1996: 218).

Citando e associando-nos a Bellour poderíamos dizer que "o que a interatividade deixa entrever poderia ser bem mais profundo. Instalando-se na órbita de um círculo tão generoso quanto vicioso no qual já se deu a volta

mas que seria necessário, sem dúvida, percorrer novamente. A interatividade seria essa nova dimensão da experiência suscetível de reconciliar, dessa vez graças à ciência aliada a técnica, a arte com a sociedade e a vida, reduzindo sua diferença por um acesso maior conduzido por cada um à novos meios”(in Parente, 1996: 228).

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. A Imagem. São Paulo, Papirus, 1993.
- BALZOLA, Andrea. La Escritura del Movimiento del Film al Videocomputer. Cinema Nuovo, Julho-Outubro , 1989, pag. 50.
- BROWNE, Nick. Rethoric of Filmic Narration. Ann Arbour, UMI, 1993.
- BENEDIKT, Michael. Cyberspace- First Steps. London, MIT Press, 1991.
- BELLOUR, Raymond. A Dupla Hélice. in Parente, André, Imagem Máquina, RJ, Ed. 34, 1996.
- CASSETTI, Francesco. El Film e su Espectador. Madrid, Cátedra, 1989.
- DRUCKREY, Timothy (Editor).Eletronic Culture. New York, Aperture,1996.
- HANSEN, Miriam. Early Cinema, Late Cinema; Permutations of the Public Sphere. Screen , Vol. 34, 3, Autumn, 1993.
- LAUREL, Brenda. Global Media, Common Ground, and Cultural Diversity. Cultural Diversity in the Global Village . 3º International Symposium on Eletronic Art, Sydney , 1992.
- MACHADO, Arlindo. A Arte do Vídeo. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- _____. Máquina e Imaginário. São Paulo, Edusp, 1993.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier), Rio de Janeiro, Graal, 1983.
- NÓTH, Winfred. A Semiótica no Século XX. São Paulo, Anablume, 1996.
- PARENTE, André. Imagem Máquina. Rio de Janeiro, Ed. 34. 1996.
- SANTAELLA, Lúcia. Cultura das Mídias. São Paulo, Experimento, 1996.
- VALLEJO, Américo e MAGALHÃES, Ligia. Lacan: Operadores da Leitura. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993.
- _____. A Máquina de Visão. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- ZUNZUNEGUI, Santos. Espaço del sentido y escritura narrativa en el vídeo de creación. Telos nº 9, pág 34.

Comunicações

Linguagens Visuais

Percorrendo 'ESCRITURAS'

S. Laurentiz

INTRODUÇÃO

Definitivamente devemos abandonar as idéias de centro, margem, limites, hierarquia, linearidade e substituí-las por multilinearidade, nós, links e redes, se quisermos falar sobre 'escrituras'. Principalmente, devemos estender tais conceitos para interatividade, simultaneidade, efemeridade, presencialidade, imaterialidade, universalidade'. As novas mídias nos oferecem a possibilidade de experimentar faces dos signos que permaneciam ocultas até então. Mas, embora escondidas, eram faces que se faziam vislumbrar vez ou outra. Tanto que, para aqueles que se colocavam sensíveis a elas, se faziam ver. Mesmo que de maneira embaçada, alguns teóricos das 'escrituras' se aventuraram em caminhos que já apontavam para as 'escrituras eletrônicas'. Falaremos sobre eles durante este trabalho.

E disto concluiremos que os signos se cobrem por diferentes vestes, e a cada vestimenta, nos permitem 'um certo levantar de véus'.

Este trabalho tem por objetivo desvendar alguns destes véus, com o intuito de desmascarar alguns fantasmas que sobrevoam os céus das 'novas escrituras patrocinadas pelas mídias eletrônicas'.

Nada tem de onisciente, trata-se apenas de trabalho que pretende explorar as novas mídias eletrônicas e suas possibilidades criativas. Conta ainda com um trabalho prático que foi realizado a partir das nossas especulações teóricas.

SOBRE O QUE TEM SIDO DITO

A linguagem Verbal, essência daquilo a que estamos tratando por 'escritura', vem sofrendo transformações significativas nos últimos tempos. Não teremos datas limites para tais transformações. Na verdade desconfiamos que elas sempre ocorreram, num processo contínuo e atemporal. Mas elegeremos alguns momentos para que possamos prosseguir com as análises subseqüentes.

Poderíamos começar com o que nos aponta Lúcia Santaella:

"O 'lance de dados' transpôs o limiar da escrita ocidental como mero desenho do som para uma indagação aberta no seio do possível e impossível da escritura."²

O que Santaella já nos aponta neste texto é uma primeira consequência observada pelo uso dos meios eletrônicos e que já havia sido vislumbrada anteriormente. Através das mídias eletrônicas, sons, imagens, símbolos abstratos, e afins, estão todos sob um mesmo suporte e se intercambiam entre si graças a este ambiente comum. Fica difícil dizer hoje em dia o que é texto, o que é imagem, onde começa um e termina o outro. Mesmo o som, que embora se utilize de outro órgão receptor para atingir nossas mentes, também se mescla com os demais. Quando, por exemplo, um poeta procura palavras que provoquem um ritmo diferenciado para seu poema, ou trabalha com os sons das palavras de maneira a produzir uma melodia. Ou, ainda, quando a imagem da palavra possui um 'desenho' que nos remete a um 'ritmo' com determinado 'som'. Ouvimos uma imagem, lemos um som, vemos uma palavra! E não poderia ser diferente, pois o que são senão signos!

E grande parte da produção da Poesia Concreta no Brasil está aí para nos demonstrar que isso não é qualidade apenas oferecida pelos recursos eletrônicos.

E o que mais dizer sobre este visual ideogrâmico, a que Santaella aguçadamente diferencia do visual ótico, a não ser que todo signo possui um esqueleto lógico que o sustenta. E este esqueleto traz em si as suas qualidades de ser 'lógico'. 'Ver' a lógica do signo, 'ouvir' seus sentidos, 'ler' seus meandros, é percorrer seus mistérios e magias. Não há segredos para aquele que sabe ler Signos.

E, se percorrermos algumas das trilhas daqueles que se empenharam no desenvolvimento das 'escrituras', vamos observar alguns pontos importantes.

- O que acostumávamos tratar por linguagem verbal vem se expandindo para outros universos. Além de seus outros aspectos, o visual e o sonoro, ela rompe barreiras antes inatingíveis!

Este é o discurso de quem começa a falar sobre as façanhas do Hipertexto. Uma linguagem hipertextual seria aquela capaz de 'abrir' o texto, mostrar

diferentes maneiras de leituras de um número de informações, um texto com o final aberto a um emaranhado de novas associações de sentidos.

Esta seria qualidade apenas dos recursos eletrônicos?

Em *S/Z* de Roland Barthes³, usando um exemplo produzido num livro impresso, a textualidade ideal, a que se refere Barthes, é precisamente aquilo que veio a ser chamado hipertexto. Barthes quer "abrir" o texto, mostrar nele a migração dos sentidos, explorar suas conotações simbólicas e estas são algumas das características do hipertexto.

Assim, links (conexões) conectam lexias⁴ externas a um trabalho, ou seja, comentários feitos por outro autor dentro do próprio trabalho, ou em trabalho paralelo, ou texto concorrente - e com isso criam um texto que é experienciado como não linear, ou mais propriamente, como multilinear ou multisequencial.

Suponha agora que alguém pudesse simplesmente selecionar na página uma nota, referência, ou citação e dela aparecesse instantaneamente os dados contidos nesta nota, ou mesmo um outro texto inteiro. O que estamos tentando descrever é uma nova experiência onde o acesso às informações acontecem quase que instantaneamente, onde é o computador que se "esforça" em procurá-las para você. Embora nos dê apenas uma certa 'impressão' de simultaneidade, pois os computadores atualmente ainda não operam num sistema de multi-tarefas real (coisa que está prestes a mudar com as novidades que estão sendo anunciadas).

Mas já se altera a orientação e a experiência daquele que lê e começam-se a embarçar as divisas entre o leitor e o escritor. Quando dizemos que suas divisas começam a se embarçar, não significa que estamos negando a figura do leitor, ou do escritor, muito pelo contrário, estamos assegurando-lhes os papéis, apenas as importâncias e as funções é que estão sendo reformuladas. Além de mudança de percepção, o hipertexto traz a possibilidade do acesso aleatório, da alta velocidade, de grande capacidade de armazenamento de informação etc...

Outro que poderíamos chamar de precursor do pensamento hipertextual é Jacques Derrida.

Derrida enfatiza a intertextualidade e a irrelevância da distinção entre 'dentro' e 'fora' de um texto⁵. E estas são duas questões que também esbarram naquilo que veio a ser o hipertexto.

Derrida reconhece que a experiência da leitura depende do gerenciamento de unidades discretas⁶. Estas unidades discretas de um texto são as citabilidades e separações (fragmentações) que quebram com o todo do contexto dado, engendrando uma infinidade de novos contextos.

E a partir desta ênfase sobre a descontinuidade vem a concepção que o autor chamou de metatexto e que compreende uma vasta ação de agrupamentos (assemblage⁷).

Analogamente, o hipertexto fornece um sistema infinitamente re-centralizável, cujo ponto de foco depende do leitor, que se torna, assim, um leitor ativo.

Uma das características fundamentais do hipertexto é que ele é composto de corpos de textos ligados que não tem eixos primários de organização. Isto é interessante, pois abre-se para discussões sobre o que seriam sistemas abertos de organização, ou, em outras palavras, sistemas sem centros fixos.

O hipertexto transforma qualquer documento, com mais de uma ligação, em um centro transitório, um documento diretório, que pode ser empregado para se orientar e decidir aonde ir depois.

Estes centros transitórios não apenas funcionam como lexias de padrões recentralizáveis como também se tornam Alephs borgeanos⁹, pontos no espaço que contém outros pontos. Mas, ampliando o Aleph de Borges, que era um ponto de visualização de um só local, para um 'aleph viajante'. O Hipertexto se propõe a ter pontos de visualização para qualquer outro ponto que se queira ver.

Todo leitor escolhe seu próprio centro de investigação e isto, na prática, é dizer que o leitor não está preso a qualquer tipo de organização ou hierarquia particular - a não ser é claro os limites do programa que está percorrendo.

Para aqueles que queiram se prolongar neste assunto recomendamos George P. Landow com seu livro *Hypertext - The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*⁹.

SOBRE O QUE TEM SIDO FEITO

Mas, em se tratando de produção literária, e estamos aqui tratando de 'escrituras', muito já se tem feito com o uso do computador além desta aventura hipertextual.

Como nos conta Arlindo Machado em seu livro *Máquina e Imaginário*¹⁰, que passaremos a seguir de agora em diante, as abordagens da literatura pelo computador restringiram-se por muito tempo às análises estatísticas do texto. A idéia que se tinha, na primeira metade do século, era de que com o levantamento da frequência de elementos do texto (palavras, sílabas, fonemas, letras, etc) reconstituíramos seu estilo.

Como se dados estatísticos pudessem 'medir' a originalidade de um texto!

Outra das aventuras textuais com o computador foi a de se buscar uma 'poesia artificial' produzida pelo computador seguindo certos parâmetros pré-determinados.

Mas como uma máquina passaria a fazer considerações semânticas, se até mesmo os aspectos sintáticos da linguagem são difíceis de se formalizar?

Duas soluções para isso foram encontradas, embora não satisfaçam completamente. Uma, a de que o computador produziria textos artificiais com inúmeras variações e alguém (ou algum agente selecionador) escolheria dentre as opções lançadas pelo computador aquela que mais lhe agradasse sobre um crivo pessoal qualquer. Estaríamos, assim, criando textos que obedeceriam a alguma lógica sintática e semântica. Outra solução seria expandir esta idéia do que seria um agente selecionador através de novas entradas de dados externas ao computador.

Desta forma, uma entrada de dados externos é que determinaria quais produções seriam aceitas e quais seriam descartadas diante das infinitas possibilidades encontradas pelo computador. Um exemplo disso é o poema gráfico de Erthos Albino de Souza, *Le Tombeau de Mallarmé*.

O que dá para perceber é que existem algumas constantes nestes experimentos:

1. Um algoritmo combinatório conduz o processo de criação;
2. este algoritmo possui atributos constantes e atributos variáveis conforme os valores permutatórios que o regem;
3. uma entrada de dados externos alimenta esta estrutura algorítmica;
4. a saída dos dados gerados pelo computador pode vir a ser 'mascarada', ou seja, pode vir a ser feita uma seleção dentro de um crivo qualquer.

Disto podemos perceber que a literatura não está mais no seu universo unicamente verbal. Além das estruturas literárias, das quais podemos citar, só como um exemplo, as formas maneiristas labirínticas, tais como o 'lipograma' (obra em que o autor se abstém de utilizar uma ou mais letras do alfabeto), o 'palíndromo' (frase ou palavra que tem o mesmo sentido, leia-se da esquerda para a direita ou vice-versa), o 'tautograma' (poema em que todas as palavras começam com a mesma letra), o verso 'ropálico' (verso em forma de clava: começa por monossílabo e a cada nova palavra acrescenta-se mais uma sílaba) ou a tradução 'homofônica' (tradução que procura manter a mesma sonoridade do texto original, desprezando-se os aspectos semânticos). A literatura tem ainda que se preocupar com os domínios do visual e do sonoro, como vimos no início deste trabalho e dos conceitos da matemática, com as estruturas da álgebra matricial, álgebra booleana, das teorias dos conjuntos, etc.

SOBRE O TRABALHO PRÁTICO REALIZADO

Em lógica de programação, três são as estruturas básicas: 1. sequência de instruções (ou ações); 2. tomada de decisões; 3. repetições (ou Loops).

Veja que não estamos negando que efeitos especiais visuais patrocinariam novas poéticas. Só que neste trabalho estamos evidenciando a relação da lógica de programação com a lógica de uma escritura emergente. Ou ainda, o que a lógica de programação pode atuar poeticamente na 'escritura'.

Voltando à computação, até hoje estas são as estruturas lógicas existentes. Evidentemente que existem variações mais complexas. Por exemplo, posso ter uma sequência de decisões 'aninhadas'. Isto seria algo como se a tomada de uma decisão dependesse da próxima, que dependesse da seguinte e de outra, assim por diante. Posso ainda ter estruturas intercaladas. Posso ter sub-rotinas que se encontram externas à rotina principal, o que significa que o programa deixa a rotina principal, executa a sub-rotina e depois de cumprida satisfatoriamente tal sub-rotina, retorna à principal.

Loops aninhados também são possíveis, o que significa que teríamos rodamos internos que, terminados seus ciclos, ativaríamos os externos.

Há formas mais elaboradas de programação. Por exemplo, em uma ordem crescente de níveis de complexidade poderíamos classificá-las em: programação linear, estruturada, orientada a evento, orientada a objeto. Mas, mesmo nas mais complexas, podemos encontrar as três estruturas lógicas básicas. E mesmo que estejam havendo mudanças na informática, hoje em dia é assim que ainda funciona o microcomputador.

Nosso interesse então foi recorreremos a estas estruturas e as experimentarmos em outras linguagens.

E acrescentamos um ingrediente 'novo', especificamente em se falando na linguagem do verbo, que é exclusivamente informático: a participação ativa do receptor (pois vimos ser esta uma das principais qualidades dos meios eletrônicos). Além disso, tentamos absorver as demais experiências já realizadas nesta linha de pesquisa, conforme o que apresentamos anteriormente.

Assim, numa clara analogia com a escrita, descemos a uma linguagem mais básica de computação a fim de 'escrevermos' através de sua lógica uma 'escritura' emergente das novas tecnologias. Programar algo que estivesse voltado à participação do receptor foi nosso maior desafio, e esperar suas respostas têm sido nossa maior expectativa.

Vamos apenas ressaltar alguns dos recursos que utilizamos para não desprovirmos da surpresa àqueles que vierem experimentar nosso programa.

1. O computador reconhece uma seqüência de caracteres e pode executar tarefas como se estes caracteres fossem numéricos ou alfanuméricos. Isto significa que ele pode contá-los, subtraí-los, somar com algum outro, relacioná-los com outra seqüência de caracteres, guardá-los em algum lugar de sua memória, reutilizá-los a qualquer momento, e assim por diante. Além

disso, posso lhes atribuir um espaço qualquer na tela, com um atributo de cor. Algum outro parâmetro especial também é possível, como por exemplo, posso transformá-los todos em letras maiúsculas, em minúsculas, ou em outras letras que não as suas respectivas do teclado. Posso repetí-los, associá-los a alguma tomada de decisão, posso transformá-los em outra coisa (p.e. em sons) dependendo dos parâmetros definidos para esta transformação. Veja que os leques de possibilidades são inúmeros.

2. Dependendo das respostas recebidas, ele irá levá-lo a algum lugar do programa. É claro que sua interação dependerá de algo que foi programado previamente. Mas, repetimos, nosso desafio foi tentar manter essa interação a mais aberta quanto possível.

3. o programa o enviará para um 'menu' de opções. Deste menu de opções você poderá ir para qualquer um dos lugares deste programa, retornar ou sair dele também. Pode recomeçar cada segmento e sair quando quiser. Poderíamos ainda salvar a sua participação. Mas para este experimento consideramos que a efemeridade seria mais poética. Pois cada intervenção é de um momento único e que se apaga, como cada onda que limpa as marcas deixadas na areia da praia.

No caso de colocarmos este programa numa rede, aí sim seria interessante colocarmos uma função para salvarmos as intervenções criadas. Outro atributo interessante, no caso de se estar numa rede, seria o acesso simultâneo a dois usuários num mesmo ambiente, onde ambos escreveriam um texto, conjuntamente. Enfim, a cada caso teríamos que adaptá-lo para aproveitar melhor a estrutura da qual participa.

Mas, voltando ao programa atual, a cada momento, um recurso foi utilizado no intuito de explorar poeticamente a 'escritura' e não se tem mais a sensação de que estamos percorrendo páginas de textos. Cada novo bloco que é acionado durante o programa é uma nova função que foi criada, uma sub-rotina que está embutida na rotina principal do programa. E isto significa um ir e vir dentro de um emaranhado de informações, não mais uma seqüência de páginas.

Apenas devemos ressaltar que este projeto vem sendo realizado há algum tempo e vem progredindo progressivamente, mas não deixa de ser ainda apenas um esboço de um projeto maior que realizaremos.

ALGUMAS CONCLUSÕES

Mas, desde o momento que passamos pela fase inicial começamos a perceber que há algo de instigante no ar. Só como exemplo: No trabalho intitulado "Água", onde o reflexo nos oferece uma maneira diferente de escrita, onde os contrários se apresentam como algo natural. A 'escrita invertida' da direita para a esquerda nos oferece momentos reveladores das 'escrituras', embora

pudéssemos escrever ao contrário anteriormente com um simples lápis. Mas, agora, com os recursos eletrônicos, isto se dá de maneira rápida e natural. Anteriormente, para realizar tal exercício era exigido um certo esforço daquele que dele participava, coisa que neste trabalho não acontece. E isto nos incita a escrever. Escrever invertido, escrever invertido-invertido, metade invertido e metade não invertido, enfim, nos leva a sair escrevendo. E, se antes um programa é que procurava por palavras invertidas que tivessem um mesmo significado (na busca de versos palíndromos), neste experimento, nós procuramos novos significados para palavras invertidas.

É um escrever/aprender *ao revés*, que nos ensina Nietzsche, *para afinal, quiçá mais tarde, conquistar mais ainda: uma re-versão da sensibilidade.* ¹¹

EM TEMPO

Aos interessados, poderemos rodar nosso programa posteriormente, visto não termos disponível tecnologia para tal neste momento. Nosso e-mail está a disposição para contactos: laurentz@uol.com.br

Bibliografia

- Barthes, R. *S/Z*. Rio de Janeiro, ed. Nova Fronteira, 1992 [1970, 1ª edição francesa].
- Borges, J.L. *O Aleph*. São Paulo, ed. Globo, 1992 [1969, 1ª edição espanhola].
- Costa, M. *O Sublime Tecnológico*. São Paulo, ed. Experimento, 1995.
- Derrida, J. *Gramatologia*. São Paulo, ed. Perspectiva, 1973 [s/d, 1ª edição francesa].
- Landow, G. *Hypertext - The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Machado, A. *Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo, ed. da USP, 1993.
- Santaella, L. *Cultura das Mídias*. São Paulo, ed. Razão Social, 1992.

Notas

1. Sobre isto recomendamos o livro de Mário Costa, *O Sublime Tecnológico*. Além das argumentações teóricas, que o autor faz com bastante propriedade, no final do livro são colocados exemplos de trabalhos realizados que refletem sobre estas questões.

2. Santaella, L. *Cultura das Mídias*. São Paulo, ed. Razão Social, 1992, p. 77.

3. *S/Z* de Roland Barthes é uma leitura semiológica da novela "Sarrasine" de Balzac. Este livro foi um trabalho desenvolvido durante um seminário de Barthes de dois anos (1968 e 1969). Desfiando a novela em 561 unidades de leitura, Barthes alinhava esse novo na malha do campo semântico. A escritura, diz Barthes, "não é a comunicação de uma mensagem que partiria do autor e iria até o leitor, é especificamente a própria voz da leitura.

4. Sobre as lexias de Barthes:

Lexias são unidades de significação. Não são palavras ou letras ou sons, podem ser estas ou outras unidades que contenham em si significados. Assim, o título, Sarrasine, é uma lexia e só tem uma palavra. "Eu estava mergulhado em um desses devaneios profundos" é a segunda lexia do texto. Cada lexia nos remete a um significado de conotação.

Lexias externas seriam notas de rodapé, referências, citações... e navegar entre estas marcas constitui a experiência básica e o ponto inicial do hipertexto.

5. Derrida, J. *Gramatologia*. São Paulo, ed. Perspectiva, 1973.

6. Unidades discretas a que Derrida se refere são todas as quebras de um texto: as aspas, as notas, as referências. Estas quebras de contexto causam um efeito de soltar o poder de compreensão ou apreensão do contexto de controle.

7. A palavra assemblage nos sugere que o tipo de agrupamento proposto aqui tem a estrutura de um entrelaçamento, uma tecedura. Esta mesma terminologia gramatical fornece a formação para colagem e montagem.

8. Borges, J.L. *O Aleph*. São Paulo, Ed. Globo, 1992 [1969, 1ª edição], p. 115-128.

9. Landow, G. *Hypertext - The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

10. Machado, A. *Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo, ed da USP, 1993.

11. Esta citação de Nietzsche encontra-se em Campos, H. *A Operação do Texto*. São Paulo, ed. Perspectiva, 1976, p. 12.

Comunicações

Linguagens Visuais

Tempo e Arte hipermídia

Dulcimira Capisani M. Silva

A hipermídia desloca o tempo, divide-o; é um tempo não linear, verdadeiramente universal. Desta forma, ela conduz o navegante a uma nova concepção do tempo. Um tempo dividido porque este reconfigura a necessidade de quem navega de viver vários tempos, ao mesmo tempo. Isto conduz a um tempo em transformação. Uma transformação que insere a rapidez na lentidão, a força na fraqueza, a circularidade na linearidade e vice-versa.

Assim, o tempo vai-se construindo, fazendo com que se cresça para além de si mesmo, através da apreensão estética. Neste instante o tempo torna a arte uma 'escultura do tempo', que o molda e no qual se pode tocar. A arte hipermídia permite estas experiências temporais, nas quais o movimento esculpe o tempo e por ele é movido. Na arte hipermídia existe o tempo da **apreensão** (o que o navegante espera), o do **encontro** (conseguir 'ver' os ícones de conexão) e, finalmente, o da **celebração** (é a ação do jogo na obra pelo navegante.)

Estes três momentos impõem uma revelação no espaço celular onde a obra coloca a ação do navegante, sempre como uma ação condicional, já que a obra no espaço pode ser constantemente modificada, alterada. A tarefa de construção da arte é a de um jogo reflexivo, oferecendo-se aos sentidos o que é apreendido. Esta apreensão integra o navegante em todos os fragmentos temporais existentes na arte, porque a arte hipermídia tem em seu devenirs, seu retornar. Algo como um ponto de interseção entre as experiências dos jogadores e o jogo. A navegação é um agenciamento que ocorre dentro da simultaneidade entre dois sujeitos. O navegante se sente totalmente integrado na obra, sua presença é plena e vice-versa. O sentido de estar presente para o navegante o conduz a uma autêntica participação, exigindo um tempo de apreensão, o que determina o encontro e a celebração da mensagem estética no espaço celular. Esta remete o

navegante a uma experiência própria. Desta forma, cada navegante apreende as imagens estéticas no conjunto de um processo simultâneo entre a cognição e o belo jogo das sensações.

Sob esta observação, as imagens se tornam únicas, pois “se apresentam como revelação, flashes súbitos de iluminação; nas palavras de Tarkovski *como escamas caindo dos olhos*” (SANTOS,1989:117). O tempo reflete as facetas heterogêneas das imagens, fazendo do espaço um veículo de comunicação, onde o navegante vivencia os encontros a partir de uma experiência singular e intensa, porque estes encontros são transitivos; o passado está no presente, o presente no passado, e o futuro é o presente que acaba de se tornar o passado.

As conexões das passagens temporais são para a arte, como para a vida, unidades orgânicas. Toda ação, todo momento, todo fragmento é percebido, experienciado e pertence a uma estrutura. Neste ponto a arte hipermídia assemelha-se a um organismo vivo, uma unidade estruturada em si mesma, mas não tem um ponto de partida nem um ponto central, o que justifica a intertemporalidade que a arte impõe ao navegante. “ Quanto mais nos deixamos entrar na obra - demorando-nos - tanto mais expressiva, tanto mais múltipla, tanto mais rica ela nos parece. A essência da experiência do tempo da arte é que apreendemos a deter-nos. Esta é talvez a correspondência finita, à nossa medida, do que se chama de eternidade”. (GADAMER, 1985: 69)

Reunindo as oposições de tensões temporais, a arte hipermídia coloca o enigma da contemporaneidade do fato passado e do fato presente, provocando um olhar luminoso na apreensão estética tecnológica. E é por meio da liberdade e do risco de não ter essa liberdade, uma característica da existência humana, que a arte hipermídia supera o tempo .

De modo particular, o que diferencia o jogo artístico do jogo de todas as horas é o tempo próprio. É este tempo que faz o navegante reconhecer o seu tempo de apreensão. Reconhecer significa : “conhecer algo como algo que a pessoa já conhece “. (GADAMER, 1985: 71)

Cada reconhecimento está livre da primeira experiência do reconhecer. Cada reconhecer vê o permanente no efêmero. Desta forma a arte hipermídia comporta-se como uma relação temporal conjugada a um tempo que reúne todos os tempos, uma rede dinâmica de interações e transformações . Toda esta referência temporal pode ser exemplificada no site <http://www.unb.br/vis/netlung.htm>. O navegante ao ‘entrar’ neste site se vê diante de campos visuais que vão surgindo a cada passo. É convidado a compartilhar uma experiência sensorial com os artistas que participam deste site. Em seguida surge quatro fragmentos de imagens dispostas lado a lado, sendo que o navegante poderá escolher qualquer uma das imagens para iniciar sua experiência . As obras são dos artistas computacionais e multimídias. Suzete Venturelli, Tania Fraga, Gilberto Prado e Diana Domingues.

As criações poéticas destes artistas possibilitam um diálogo com o navegante. Este se vê envolvido, capturado numa infinidade de apreensões estéticas que, cada vez mais, exige sua participação, sua interação. Neste diálogo coabita uma ação em suspenso, porque na arte preexiste uma dimensão oculta e esta não se mostra plenamente. O navegante deve agir a partir de um olhar ingênuo, aquele olhar sem pré-esquemas, um olhar livre para apreender os mistérios de uma estética da revelação que a arte hipermídia e o site *netlung* propõem.

Em *netlung*, quando o navegante conecta a imagem criada por Suzete Venturelli, a circularidade existente remete-o a um tempo imbuído da significação do sublime. Sublime enquanto mistério a ser revelado, ocultamento das razões e desvelamento das emoções. O espaço respiratório é uma chave para o navegante se perder no espaço e no tempo, numa busca contínua para captar a impressão do corpo e tocá-lo. O navegante pode marcar trajetos temporais diferenciados, através dos próprios momentos de apreensão.

No campo visual onde se encontra o trabalho artístico computacional de Tania Fraga, o navegante, a partir do momento que se entrega à navegação se encontra como um 'co-autor' das obras. Tania Fraga orienta que o navegante escreva uma frase poética na sua língua de origem e em inglês sobre a sensação de respirar com os artistas do site. Solicita também ao navegante indicar em que país se localiza. Com estas informações Tania se propõe a elaborar um ambiente virtual organizado pelo conjunto de frases fornecido pelos navegantes e as bandeiras dos respectivos países. O navegante se torna jogador-criador, a arte computacional de Tania manipula o espaço contemporâneo, se relacionando com outras formas de comunicação, que modifica a fenomenologia do acontecimento.

Neste vaivém podemos entender que a ação da arte computacional hipermídia acontece de acordo com a sua ordem interna. Isto significa que as regras e as instruções que prescrevem o cumprimento do espaço lúdico constituem a essência desta arte. Portanto, a obra mantém encantado o navegante, o envolve e o faz retornar à ação de continuar sempre a querer explorar mais o campo de navegação. Em suma, o navegante da hipermídia 'entra e sai', pode navegar horas a fio no mesmo espaço. A obra o desafia a agir.

Os caminhos em *netlung* são vários. Cada um poderá levar o navegante a diferentes atuações, ou melhor, a diferentes jogos de interações estéticas. No espaço de navegação proposto por Gilberto Prado, este constitui entre o artista e o navegante o tempo da 'revelação', por meio do signo do corpo, estabelecendo na percepção visual do espaço, diálogos abertos e redes de conexões. Sua poética desvela o corpo como um signo marcado pela individualidade, pela vida, por dissabores, ou pela solidão. O corpo quer exceder o lugar em que se encontra. Cabe ao navegante buscar este inter-relacionamento, pois não é um corpo que está diante dele, mas um objeto de significação de um lugar, de um tempo, de um espaço.

Já a obra de Diana Domingues se faz de acontecimentos ligados ao afeto e à imaginação da presença do passado e do presente que se revelará no futuro, que é o próprio tempo presente. Dentro destes movimentos contínuos e dos vários fluxos temporais que são tecidos nas possíveis conexões de navegação, que é essencialmente a experimentação, vão se desvelando sempre outros possíveis pontos temporais. Todos estes cruzamentos são abordados através da navegação em *netlung*. Fazendo do percurso do navegante na arte hipermídia uma 'forma aberta', um centro ativo, uma rede de conexões inesgotáveis.

A relação sujeito-obra em *netlung* transcende qualquer esquema e não fornece ao navegante uma linearidade temporal. Os signos se sucedem, de acordo com a ordem escolhida pelo navegante. Os deslocamentos dos eixos estruturais e visuais não são contínuos ou previsíveis, por isso configura-se o vaivém. Não existe um tempo definido, marcado. A aceleração, a sincronia, a diacronia e a espera fazem parte da ação cognitiva do navegante. Desta forma, as relações óticas, jogos cromáticos, oposições modificam ou se constroem perceptivelmente na ação estética no jogo da arte.

Notas

SANTOS, Laymert Garcia. Tempo de Ensaio. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

GADAMER, Hans-Georg. A Atualidade do Belo. A arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

Comunicações

Conservação e Materiais

Relatório da Restauração de Manutenção do Solar dos Câmara Janeiro a abril de 1997.

Lenora Lerrer Rosenfield

Naida Vieira Corrêa

Introdução:

O trabalho sobre a restauração do Solar dos Câmara, concluída em 1989, foi apresentado no congresso da ANPAP do ano passado. De 1989 até este ano ocorreram problemas de infiltração, decorrentes de telhas quebradas e entupimento de calhas, que permitiram que a água da chuva penetrasse no interior da casa através do telhado, com o conseqüente fluxo de água sobre as paredes. Isto provocou uma grande deteriorização das pinturas, que se acresceu à umidade normal da casa, muito particularmente na Sala de Jantar.

A.Estado Anterior das Pinturas na Sala de Jantar

Os principais problemas das pinturas murais eram:

- 1) Craquelê da camada pictórica (descolamento).
- 2) Sujidade da camada pictórica.

A camada pictórica e a base de preparação dos murais desta sala em algumas áreas formaram craquelê do tipo ampolamento, descrito abaixo. Nas áreas da restauração de 1988/89, nas quais não havia ocorrido o descolamento observou-se novos craquelês de três tipos:

- 1) Concheamento: o craquelê, parcialmente aderido na parede, encontrava-se solto ou suspenso. Possuía formato côncavo.

- 2) Clivagem: pequenas fissuras superficiais existentes somente na camada da pintura, que atingiam a base de preparação.

3) Ampolamento: craquelê em forma de bolha, que aparentemente encontrava-se aderido à parede.

Não foi encontrado o craquelê do tipo "carretelamento" que fora constatado na restauração de 1988/89.

B. Diagnóstico Oferecido:

Conforme já descrito em relatório anterior (1990), as causas da deteriorização permaneceram as mesmas:

- 1) a umidade nas paredes, decorrente de infiltração do telhado;
- 2) as variações constantes de temperatura e da umidade relativa do ambiente;
- 3) a ausência da necessária ventilação, devido a localização do Solar, atualmente cercado por edifícios. Outrora este encontrava-se sobre uma colina, sem edifícios a sua volta;
- 4) a pouca ventilação no interior da sala em apreço, em razão da falta de janelas nos dois dormitórios adjacentes;
- 5) a base de preparação feita com caseína mal emulsionada, material derivado do leite, muito utilizado na época da execução das pinturas, atualmente abandonado pelos problemas que provoca.

C. Testes Realizados:

Para aperfeiçoar a técnica utilizada na primeira restauração, pesquisou-se uma nova cola. Dada a atual facilidade de importação materiais, foi possível utilizar uma qualidade de cola mais específica para o problema em pauta, mais adequada do que a aplicada anteriormente, embora a nova cola seja composta da mesma matéria prima que a primeira, isto é, de metacrilato. Nesta pesquisa de aperfeiçoamento houve também a preocupação em resolver o problema de penetração da cola constatada na restauração anterior. Para enfrentar esses problemas foram feitos testes com misturas de colas, utilizando-se proporções diversas de Beva, Paraloid, Mowiol e Primal. A mistura que apresentou melhor resultado em termos de poder adesivo e por sua capacidade de tornar o craquelê mais moldável foi o Primal, na seguinte proporção:

- 1 parte de água
- 1 parte de álcool
- 2 partes de Primal

Além dessa mistura de cola, testou-se ainda uma solução de hidrato de amônia, para promover a neutralização dos sais provocados pela umidade e pela água da chuva, mas sem bons resultados. Esta solução, contudo, não tornou o craquelê mais moldável.

restauração das pinturas figurativas da metade superior da Sala de Jantar, foi feita com a mistura obtida com cola Primal conforme descrito acima. Após a conclusão dessa etapa, iniciou-se a restauração da metade inferior, correspondente as pinturas de escariola. A primeira cola utilizada foi a mesma das pinturas da metade superior. Não foram obtidos bons resultados pois a camada pictórica descolou-se após cada aplicação da cola. Repetiu-se uma nova bateria de testes utilizando Beva, Paraloid, além de Primal e Mowiol em outras proporções. Depois de várias tentativas chegou-se a uma cola com a seguinte composição

Mowiol
400 ml de água
16 gr de Mowiol
250 ml de álcool

A fórmula acima foi aplicada com a cola de Primal, utilizada na parte superior, na proporção de 50% de cada mistura. Além disso, testou-se a utilização do calor, que deu bons resultados no tocante à adesão e ao nivelamento da camada pictórica. Contudo, este método não foi levado adiante, pois existe a informação bibliográfica de que o Primal pode vir a decompor-se com a aplicação direta do calor.

D. Etapas de Realização do Trabalho:

1) O trabalho foi iniciado no dia 2 de janeiro de 1997. Nesta oportunidade foram tiradas várias fotografias e slides coloridos para documentação. A seguir foi iniciada a restauração propriamente dita.

2) A restauração foi iniciada simultaneamente pelas pinturas 4 e 6, pertencentes a parede sul. As paredes sul e oeste, correspondentes aos números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, e 11, foram concluídas no dia 30 de janeiro. Conforme mostra o desenho anexo, existiam algumas regiões mais fragilizadas e com maior descolamento. As pinturas existentes nessas áreas foram reconsolidadas com vistas a sua conservação e à manutenção. Neste período foi realizada também a fixação das pinturas decorativas que imitam o mármore, chamadas escariola, existentes na metade inferior das paredes correspondentes as pinturas supra citadas.

3) As paredes norte e oeste, correspondentes às pinturas de número 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25 foram restauradas entre fevereiro e abril.

4) Entre 7 e 30 de abril foi realizada a restauração da escariola das pinturas mencionadas no item 3. Em razão da umidade decorrentes de chuvas ocorridas no período de fevereiro e março, a escariola correspondente às pinturas das paredes sul e oeste, mencionadas no item 2, sofreram nova deterioração e tiveram que ser novamente restauradas.

5) Após o período de chuvas já mencionado, várias pinturas tiveram que ter suas restaurações refeitas. As goteiras que haviam permitido que a chuva escorresse sobre as paredes também provocaram descolamentos em

áreas que já haviam sido recuperadas, além de ocasionarem novos descolamentos. Estas pinturas foram as de números 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25. As pinturas 25, 24 e 23 foram refeitas e as 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 aumentaram grandemente as suas áreas de descolamento. Além das pinturas da metade superior terem sido afetadas, as escariolas correspondentes a estas pinturas também foram fortemente atingidas. As regiões de descolamento aumentaram aproximadamente 3 vezes em relação aos descolamentos existentes antes das chuvas.

Na pintura escariola foram abertas duas janelas didáticas, com o objetivo de documentar as quatro camadas de pintura que compõem esta parte das pinturas. Além das quatro camadas de pinturas diferentes, realizadas em vários períodos, constatou-se que as camadas têm espessuras diferentes em diferentes pontos da extensão de cada camada. Assim cada vez que estas pinturas entram em contato com umidade, sofrem dilatações e contrações heterogêneas provocando o descolamento.

Na restauração da camada de verniz foi aplicado Paraloid B 72 para regeneração desta, conforme a indicação da literatura especializada. (Mora, Mora, Philipot, 1984, p. 238).

E. Análises Químicas

Nesta etapa de manutenção das pinturas do Solar dos Câmara não foram solicitados novas análises químicas, pois em princípio tratava-se apenas uma manutenção da restauração anterior. Todavia, as análises realizadas anteriormente, revelaram-se, ainda uma vez, de grande utilidade. Para facilitar o entendimento do leitor, repetirei as conclusões.

Na primeira vez que as pinturas da sala de jantar foram restauradas, a química Maria Bó R. de Castro procedeu, a nosso pedido, uma análise química das camadas de pintura. Desta análise concluiu-se que:

a) a técnica à base de caseína com carbonato de amônia é muito vulnerável e se deteriora facilmente;

b) a técnica desenvolvida com carbonato de cálcio, mesmo sendo mais resistente; deteriorou-se devido à sulfatação do carbonato pela formação do ácido sulfúrico;

c) a formação de eflorescências salinas causou uma pressão interna sob a camada pictórica;

d) a umidade nas paredes atuou como veículo na formação de meios ácidos, acelerando o processo de deteriorização;

e) a ação do calor e da deteriorização fotoquímica provocada pela luz ultravioleta provocou a perda da tensão superficial e o enfraquecimento da película de verniz.

[É importante observar que em relação ao ácido mencionado no ítem b, tentou-se sua neutralização com hidrato de amônia, mas a espessura da pintura impediu a devida penetração do produto. Nas áreas já descoladas a

penetração também não foi satisfatória, além de provocar despedaçamento das camadas descoladas. O hidrato de amônia também reagiu com a camada pictórica, removendo-a. Pelas mesmas razões não foi satisfatória a reação química para neutralizar a formação salina. A neutralização do ácido formado foi obtida através da utilização do Primal, uma cola com Ph básico.]

F. Conclusão:

Além das recomendações já indicadas no trabalho apresentado no ano passado, vale acrescentar algumas conclusões adicionais.

Durante esta última restauração foi necessário interromper o trabalho, pois apesar do telhado ter sido consertado, voltou a chover nas paredes. Isto provocou novos estragos nas áreas que já haviam sido dadas por concluídas. Além disso, as colas que haviam sido utilizadas na restauração anterior deixaram de apresentar um resultado satisfatório. Este fato ocorreu em relação as partes com pintura escariola. No ítem D. 5 está descrito como o problema foi resolvido.

A restauração desta casa ilustra de maneira exemplar o fato de que não existem restaurações definitivas. O Solar dos Câmara, por ser uma casa muito antiga, a primeira em alvenaria construída em Porto Alegre, irá requerer uma manutenção permanente. Novas telhas poderão quebrar, novas infiltrações poderão ocorrer e novos descolamentos nas pintura poderão surgir.

As recomendações para conservação da área restaurada foram fornecidas à direção da instituição proprietária do Solar dos Câmara, a Assembléia Legislativa do estado do Rio Grande do Sul. Não tivemos condições de averiguar em que medida essas recomendações estão sendo de fato seguidas,

Bibliografia:

- HORIE C.V., "Materials for conservation", Oxford: Butterworth Heinemann, 1992.281p.
- MILLS Jonh, WHITE Raymond, "The Organic chemistry of museum objects", London: Butterworths, 1987. 165p.
- MORA P, MORA L., PHILIPPOT P., "Conservation of wall paintings", London: Butterworths, 1984.494p.
- TORRACA Giorgio, "Solubility and solvents for conservation problems" Roma: lccrom, 4 ed. 1990.63p.
- SCIENCE FOR CONSERVATION, "Adhesives and coatings", London: The Conservation Unit, Vol. 3, Routledge, 1992.140P.

Comunicações

Conservação e Materiais

Papel: da Tradição à Contemporaneidade

Marisa Leide T. da Silva Paranhos

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O Papel é um elemento tão integrado ao cotidiano das nossas vidas que quase nunca paramos para avaliar a sua importância.

O que seria a vida sem a presença do papel? É impossível conceber as condições de vida atuais sem a existência deste material.

Refletir sobre o papel implica uma releitura da realidade histórica, analisando-a de forma abrangente e interrelacionada aos fatores sócio-econômico-culturais, políticos, religiosos, antropológicos, ambientais e outros com os quais este suporte se relaciona. É situá-la no tempo e no espaço, buscando entender o presente através do processo histórico que a gerou¹. É pensar, antes de tudo, que houve época em que o papel não existiu. Dos gestos aos sons, posteriormente aprimorados, da expressão pelo risco na areia, e mais tarde, sobre cascas de árvores e pedras à escrita, tudo, "...elevou a capacidade intelectual do homem a um nível que jamais poderia ser alcançado apenas através da fala"².

Evoluindo do seu estágio primitivo, o homem buscava comunicar seu conhecimento de forma mais duradoura e registrar para a posteridade a sua forma de viver e o seu conhecimento. Desse modo, o homem tem procurado em seu ambiente os suportes mais variados possíveis para a sua comunicação.

A descoberta do papel foi um marco importante para o progresso dos povos, assim como foi a invenção da escrita para a história do homem. A história do papel, é, de certa forma, recente, em relação à trajetória humana na busca de

uma fonte de registro ideal. Este material está presente na vida humana há cerca de quase 1900 anos, tornando-se um elemento cultural divisor de eras. Podemos avaliar a vida do homem antes e depois do papel.

Avallamos a importância do papel, historicamente, a partir da sua invenção, quando difundiu a escrita e se tornou, entre todos os materiais escriptórios utilizados pelo homem, o único que persiste e cresce, até hoje, em consumo e em número de funções.

Torna-se necessário, nesta fase de transição em que a comunicação eletrônica ocupa cada vez mais espaço, resgatar os valores estéticos, o significado e a durabilidade desse suporte, a partir da sua produção artesanal. Surge uma preocupação crescente com a reciclagem de papéis usados, como forma de combate ao seu desperdício e de prevenir o desequilíbrio ecológico por conta do desmatamento excessivo, da poluição dos rios, do ar, dentre outros problemas que ocorrem na produção industrial.

Sendo o Brasil considerado um dos grandes produtores mundiais de celulose e papel, possui, entretanto, um consumo baixíssimo deste produto, dado que serve para atestar seu grau de civilização. Em outros países, o índice de consumo do papel dá-se com maior significância em função, justamente, do nível de renda da sua população. Neste sentido, os países em desenvolvimento estão expostos a desgastes de toda ordem, decorrentes das condições históricas que se estabeleceram e que se reproduzem nas relações entre exploradores e explorados.

O USO SOCIAL DO PAPEL NA EVOLUÇÃO DOS POVOS

Podemos considerar o Papel como um elemento cultural divisor de épocas. O período anterior à sua invenção ou a pré-história, compreende o paleolítico, o neolítico, a idade dos metais e corresponde ao desenvolvimento dos sistemas de comunicação que seriam os precursores da escrita. O período posterior à sua descoberta se relaciona à história do homem, que só começa sua contagem a partir da invenção da escrita. Percebe-se que a história da escrita está ligada à história do papel.

Tomando-se por base a periodização histórica utilizada pelos povos ocidentais, conquanto seja muito discutida pelos estudiosos hoje, a partir do surgimento da escrita inicia-se a história que se divide em quatro períodos: idade antiga, idade média, idade moderna e idade contemporânea.

Estes marcos referenciais servem para analisarmos o processo histórico e fazermos os recortes dos fatos mais importantes que marcaram a história do papel.

O uso de diversos materiais contribuiu para o desenvolvimento dos diversos sistemas de comunicação, antecessores da escrita: nós em corda, assim como pedaços de madeira denteados funcionavam como instrumentos de

memorização, porquanto exigiam a interpretação da mensagem. Os primeiros registros de que se tem notícia foram os desenhos rupestres, sinais do homem do paleolítico superior, na tentativa de representar suas idéias³.

Embora a história do homem só começasse a ser contada a partir da invenção da escrita, há cinco mil anos atrás, os povos escreveram em diversos suportes antes do papel, pois, de fato, aquela foi inventada, antes deste. Uma variedade de materiais foram usados antes do papel: a pedra, provavelmente o primeiro suporte da escrita empregado pelos egípcios há 6.500 anos para registrar a sua história; as tábuas de argila foram utilizadas na Babilônia; as tabuletas de madeira cobertas de gesso ou cera, pelos povos do Mediterrâneo; no Oriente fizeram uso de fatias de bambu emendadas; na Ásia, folhas de árvores; lâminas de cobre, bronze, latão, chumbo, ouro e prata foram empregadas pelos itálicos, gregos, romanos, indianos e indonésios; os maias, na América pré-colombiana, usaram cascas de videiro chamadas *huum*; os astecas utilizaram a casca de figueira denominada *amatl*. Outros materiais mais frágeis foram empregados, mas não duraram o suficiente para serem conhecidos por nós.

De todos os precursores, no entanto, o papiro foi o material que mais se identificou com as características atuais do papel, sendo abundante no Egito em determinadas épocas. Esta planta era usada para fabricar os mais variados artigos: sandálias, cordas, embarcações, além de fornecer as lâminas do seu caule para a fabricação do suporte da escrita. Os mais antigos papiros achados em túmulos egípcios datam de 3000 a C. Usado durante milhares de anos em todos os países do Mediterrâneo, a popularização do papiro entre os gregos, romanos e povos vizinhos contribuiu para a sua escassez, situação que gerou a proibição de sua exportação e determinou a procura de novos materiais.

Surgiu, assim, o pergaminho, inventado pelo rei de Pérgamo como uma alternativa, e concorrendo em pouco tempo com o papiro. Durante certo período, ambos foram amplamente utilizados na Europa para a confecção de livros, mesmo depois da invenção do papel. É um material extremamente durável, e, por isso mesmo, é ainda hoje usado para documentos importantes. A única desvantagem do pergaminho era o seu custo de produção, pois era obtido da parte interna da pele do carneiro e do bezerro. O pergaminho e o papiro, representaram à época, grande avanço para a comunicação dos povos.

Outros materiais foram empregados antes da invenção do papel. Um deles foi o papel da casca de árvore, utilizado na China desde a idade da pedra e, mais tarde, por diversos povos para muitas finalidades, antes de servir como suporte para a escrita. Os chineses

povos para muitas finalidades, antes de servir como suporte para a escrita. Os chineses

começaram a produzir papel de seda por volta do século VI a.C., obtido através de várias camadas deste material, coladas e prensadas formando uma só peça⁴.

A seda foi, para muitos, uma das primeiras matérias-primas utilizadas pelos chineses como material suporte para a escrita, substituindo, após a invenção do pincel, em 250 a.C., pelo sábio Men Tien, as superfícies duras até então empregadas, a exemplo do osso, da lâmina de madeira e do bambu. Apresentava vantagens sobre estes materiais, apesar do seu alto custo de produção, já que se destinava, principalmente, ao vestuário. A escrita com pincel de pelos sobre essa superfície lisa e macia possibilitou a divulgação da caligrafia que, por conta da sua popularização, exigia grandes quantidades deste material.

Em face dessa contingência, a invenção do papel foi apresentada ao imperador chinês, no ano de 105 d.C., pelo oficial da Corte T'sai Lun. "Descobertas recentes provam, porém, que os mais antigos papéis foram produzidos na região de Zhongyan, em 73 a.C., de fibras de rami e bananeira ⁵. O papel de T'sai Lun diferia do anterior por conta da matéria-prima utilizada. Ele substituiu o refugo de seda, isto é, fibras animais, por fibras vegetais: casca de amoreira, bambu, cânhamo e seus derivados como rede de pesca. Este é o papel artesanal que se usa até hoje, com algumas modificações.

Mantido como segredo de estado pelos chineses, o processo de fabricação do papel só se tornou conhecido por outros povos 600 anos mais tarde, na Idade Média, quando monges budistas o introduziram na recém-conquistada região da Coréia. Os coreanos, primeiros beneficiários do invento, adquiriram a técnica de fabricação do papel quando o país foi invadido pelos chineses, em 611, e passaram a empregá-lo com fins até então desconhecidos, como, na construção de casas, no piso e no revestimento de portas e janelas ⁶.

No Japão, a técnica de fabricação do papel coincide com a entrada do budismo no país. Esta religião incentivou as artes, a história, a escrita, o que determinou grande consumo deste suporte, cuja produção passou a empregar fibras naturais de *kozo*, *gampi* e *mitsumata*, plantas da família das amoreiras que constituem as principais fontes de matéria prima dos orientais. "O xintoísmo, religião original dos japoneses, inspirou respeito e reverência ao *Washi*, papel japonês feito a mão". Depois de um século e meio da introdução do budismo no país, este se incorporou ao xintoísmo e "elevou o papel a peça fundamental da prática religiosa". O papel é elemento significativo na cultura japonesa, sendo os artesãos que mais se dedicam à sua fabricação, "elevados à condição de Tesouro Nacional Vivo" ⁷.

Com a expansão do comércio entre a China e o Ocidente, no século VIII, o papel foi levado a outros povos. Na batalha entre chineses e árabes, em Samarcande, no ano de 751, o segredo da fabricação do papel foi revelado aos árabes por prisioneiros de guerra chineses em troca da liberdade. Daí o papel chegou a Bagdá, Damasco, Cairo e Fez, sendo monopolizado por mais de 500 anos pelos árabes. Embora estes tivessem se esforçado para melhorar e difundir o processo de fabricação em todos os recantos do seu império, só muito vagarosamente os moinhos de papel foram galgando os caminhos do Ocidente.

A conquista árabe da Espanha introduziu o papel na Europa, no século XII, a princípio sem êxito: a matéria-prima importada tinha custo elevado, e, além do mais, havia desconfiança e resistência dos cristãos em relação às novidades trazidas pelos invasores árabes. O pergaminho era o suporte mais usado na época, e assim a manufatura do papel só conseguiu atingir a Europa dez séculos mais tarde. Foi justamente na Espanha, em Toledo e Valença, que se estabeleceram os primeiros moinhos de papel, sendo os espanhóis que abasteciam outros países europeus. Somente em 1189, a França deu início à sua produção e os italianos fundaram as primeiras manufaturas em 1276, em Fabriano e Bolonha ⁸. Depois o papel chegou à Alemanha, à Holanda e à Inglaterra. Os Estados Unidos o conheceram apenas em 1690 ⁹.

Ao contrário do que acontecia na China, na Europa Medieval escrevia-se sobre a pele de animais, o pergaminho. Por isso foi necessário adaptar o invento chinês, fazendo com que o resultado obtido fosse uma superfície dura, resistente à escrita com penas. Substituiu-se a matéria prima oriental: ao invés das fibras longas das plantas, os europeus adotaram as fibras mais curtas do linho e do algodão, recuperadas de roupas velhas. O molde europeu, ao contrário do chinês, era rígido, feito com materiais disponíveis na região, geralmente madeira e metal. A folha, depois de pronta, era imersa numa cola animal para impermeabilizá-la.

Apesar das resistências iniciais, o desenvolvimento editorial, a necessidade de divulgação de conhecimentos e a insuficiência na produção de pergaminhos contribuíram para que o papel conseguisse penetração no mundo inteligente. Essa progressão foi estimulada, também, pelo aprimoramento de sua qualidade e pela descoberta da imprensa por Gutemberg, em 1450 ¹⁰.

Na Europa como na Ásia o emprego do papel, a princípio, serviu à elaboração de textos religiosos. Dessa forma, o controle da escrita e do papel era exclusivo das classes religiosas, que os manipularam como instrumentos de conhecimento e de poder. Isso explica a razão dos livros serem feitos por monges copistas, condição que somente veio a mudar com a invenção da imprensa, e, conseqüentemente, com a popularização da escrita, o aumento do consumo do papel e o declínio do poder da Igreja.

A expansão do consumo do papel, na Renascença, com a popularização da imprensa, ocasionou escassez de matéria-prima. Até então só os trapos de linho e de algodão eram usados na fabricação de papel. Em plena idade moderna, século XVI, a difusão de fábricas em toda a Europa e a conseqüente demanda determinou a pesquisa de novas fontes de matérias-primas, como o asbesto e a palha de trigo, sem bons resultados. O cientista Renê de Reaumur concluiu, finalmente, em 1719, ser a madeira a matéria-prima adequada ¹¹. Em 1798, o francês Louis Nicolas Robert inventou a primeira máquina de papel contínuo, que permitiu o aumento da velocidade de fabricação do papel, já que, até então, a produção era limitada pela relativa raridade de sua matéria-prima, o trapo, e por sua fabricação manual, longa e delicada. Tornou-se

possível, assim, o aumento da produção de livros, com a conseqüente expansão da cultura e da imprensa. Os irmãos Fourdrinier, em 1803, aperfeiçoaram esta máquina.

A revolução industrial veio intensificar o uso do papel no campo da concepção e do desenvolvimento de projetos para a produção e criou-se com o desenho industrial, uma nova área profissional, que passou a utilizar os elementos gráficos. A Bauhaus ampliou mais o uso destes elementos gráficos pelos profissionais, inclusive, criando designs de papéis de parede, buscando assim, uma síntese entre arte e indústria ¹².

Com o passar do tempo outros países foram implantando suas manufaturas e o papel chegou também ao Brasil. No período colonial, o papel utilizado no Brasil vinha de Portugal, com as imposições reais já impressas. Em 1808, com a abertura dos portos, começaram a surgir as primeiras oficinas artesanais de papel. Durante a Regência houve tentativas para produzir papel no Brasil. Em documento de 22/11/1809, o Frei José Mariano da Conceição Velloso escrevia ao Conde de Linhares, Ministro do Rei, sugerindo a implantação de uma fábrica e anexando uma amostra de papel usando embira, acompanhada dos seguintes dizeres: "O primeiro papel que se fez no Rio de Janeiro, em 16 de novembro de 1809".

A primeira fábrica de papel do Brasil foi construída entre 1809 e 1810, em Andaraí Pequeno, Rio de Janeiro, por Henrique Nunes Cardoso e Joaquim José da Silva, industriais portugueses. Pretendiam eles trabalhar com fibras vegetais ¹³. Em 1935 a primeira máquina de papel projetada e produzida no Brasil foi construída pela Cavallari, em São Paulo.

Os progressos nos processos de fabricação do papel foram-se sucedendo, registrando-se em 1822 o início da fabricação da pasta de madeira, culminando em 1840 quando o alemão Alfredo Keller encontrou o modo de transformar as toras de madeira em pasta mecânica. Em 1867, Tilghman realizou a separação das fibras de madeira em solução de ácido sulfuroso.

Com os esforços conjugados de outros numerosos pesquisadores, abriu-se assim, à indústria papelreira os imensos recursos florestais que lhe permitiram o imenso desenvolvimento dos nossos dias.

Para a compreensão dos valores culturais do papel faz-se necessário conhecer os usos dos suportes antecessores. As desvantagens decorrentes do preparo, do transporte e da armazenagem em função de peso e volume desses materiais, revelaram ao homem a necessidade de buscar um material mais leve, de baixo custo, que atendesse os requisitos de praticidade, abundância e flexibilidade, substituindo, assim, todos os meios anteriores da comunicação escrita. ROTH explica que, "através da relação entre emprego de materiais-suporte e desenvolvimento das civilizações, podemos avaliar a importância histórica do papel" ¹⁴.

Da mesma forma, a análise dos diversos modos de produção do papel no Oriente e no Ocidente explica suas diferentes aparências, que, por sua vez, são fundamentais para compreender o significado histórico e o valor espiritual atribuído ao mesmo pelos povos que o produziram. O exame dos fatos históricos nos conduz a uma diferenciação entre os povos que mantinham com o papel uma relação utilitária e aqueles que apresentavam com este suporte um vínculo espiritual.

Tanto os egípcios, que monopolizaram a produção do papiro, quanto os persas, que desenvolveram o pergaminho, utilizaram estes suportes com objetivos práticos, destituídos de qualquer significado espiritual, visando apenas veicular informações. Os havaianos, ao contrário, atribuíram à *tapa* poderes os mais diversos, considerando-a oferenda de grande significado. O *amatl* dos astecas, além de ser usado como suporte para registro do conhecimento, era usado para aplacar a ira dos deuses. Tornava-se, então, instrumento de poder, perpetuando a força das classes dominantes através dos sacerdotes manipuladores das graças divinas. Os astecas desenvolveram o *amatl* em todo seu potencial utilitário, estético e espiritual ¹⁵.

O papel para os chineses era objeto de profunda reverência, por suas características estéticas, sua utilidade na comunicação e sua riqueza de informações. Apresentava também caráter simbólico, sendo utilizado em cerimônias religiosas fúnebres. Como na China, o *Washi*, papel japonês feito à mão, ganhou seu lugar em rituais religiosos, cerimônias e decoração dos templos ¹⁶.

O papel, no decorrer de sua evolução, sacrificou sua qualidade estética e seu valor espiritual, embora continue detendo poder através do conteúdo que expressa. Ampliou-se o uso simbólico dessa palavra, tornando-a uma fonte de expressão. Ouvimos a todo instante expressões como: qual o seu papel? ... o papel do *designer* ... vou fazer o papel de ... Entretanto, quase nunca refletimos sobre o papel que o papel representa para a evolução da humanidade.

CONCLUSÃO

Através dessa retrospectiva histórica compreende-se como toda a história da comunicação demonstra a luta do homem para vencer os obstáculos do meio. De acordo com seus modos de vida, o homem tem procurado no ambiente em que vive os suportes ideais para a sua comunicação, em função dos recursos disponíveis e para atender os fins adequados. A descoberta do papel contribuiu significativamente para o desenvolvimento dos povos, assim como a invenção da escrita para a história do homem. A história do papel, data de pouco tempo, relativamente, quase 1900 anos, se compararmos com a existência humana na terra em busca de diversos materiais para registrar sua comunicação. Este suporte, a partir do momento que se tornou presente na vida humana, passou a ser um elemento cultural divisor dos tempos: a vida do homem antes e depois do papel.

É necessário entendermos que o processo histórico é contínuo e as transformações que ocorrem, resultantes das ações dos homens, alteram toda forma de viver da sociedade¹⁷. Nesse sentido, a presença do papel na vida de um povo influi significativamente no seu desenvolvimento, dada sua importância como elemento propulsor do progresso, e seu consumo um parâmetro para mensurarmos o grau de desenvolvimento e o estágio cultural de uma sociedade.

O momento atual exige que tomemos consciência dos recursos disponíveis em nosso meio ambiente e dos modos racionais de sua utilização e preservação. Surge uma preocupação crescente com o papel cuja a matéria prima para sua fabricação é a celulose proveniente da madeira, existindo assim, a necessidade de se adotar medidas efetivas de prevenção ao desequilíbrio ecológico por conta do desmatamento irresponsável e agressivo, da poluição dos rios, dentre outros problemas, e de combate ao desperdício desse material tão importante e integrado ao nosso cotidiano. Dessa forma, é necessário produzir estudos, pesquisas e debates sobre essa problemática em busca de alternativas de solução, a partir de uma ação conjunta entre a Universidade, as Associações e os setores produtivos, como parte de um processo de conscientização capaz de interferir na dinâmica sócio-econômica-cultural e ambiental.

Esta pesquisa pretende pois, oportunizar o processo de reflexão, discussão e integração das idéias em torno do tema em foco.

Bibliografia

- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 674 p.
- AZEVEDO, Wilton. *O que é design*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. 91 p. il. (Coleção Primeiros Passos, 211).
- BARDI, P. M. *A madeira desde o pau-brasil até a celulose*. São Paulo: Arte e Cultura, 1982. (Raízes, 5).
- BONSIEPE, Gui. *A tecnologia da tecnologia*. São Paulo: Edgard Blucher, 1983. 196 p. il.
- BORGES, Vavy Pacheco. *O que é /história*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. 84 p. il. (Coleção Primeiros Passos, 17).
- CARRAMILO NETO, Mario. *Contato imediato com produção gráfica*. São Paulo: Global, 1987. 208 p. il. (Coleção Contato Imediato).
- CASTRO, Cláudio de Moura. *Estrutura e apresentação de publicações científicas*. São Paulo: McGraw-Hill, 1987. 63 p.
- CRAIG, James. *Produção gráfica*. 3. ed. São Paulo: Nobel, 1987. 207 p.
- D'ALMEIDA, Maria Luiza Otero (Coord.). *Celulose e papel: tecnologia de fabricação de pasta celulósica*. São Paulo: SENAI / IPT, c. 1981. v. 1, 492 p. il.
- D'ALMEIDA, Maria Luiza Otero (Coord.). *Celulose e papel: tecnologia de fabricação do papel*. São Paulo: SENAI t IPT, c. 1982, v. 2, 402 p. il.
- DAMASCENO, Manoelito. *Uma reflexão sobre educação, trabalho e desenho*

industrial. *Locus: Ciência, Tecnologia e Cultura*, Salvador, 1994. 141 p.

DIAZ BORDENAVE, Juan E. *O que é comunicação*. 18 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 105 p. il. (Coleção Primeiros Passos, 67).

DORFLES, Gillo. *O design industrial e a sua estética*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1991. 147 p. il. (Coleção Dimensões).

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 170 p. (Coleção Estudos, 85).

ENCICLOPÉDIA Delta Larousse. 2. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1962. 14 v. il.

ENCICLOPÉDIA Delta Universal. Rio de Janeiro: Delta, 1982. 15 v. il.

KATZENSTEIN, Úrsula Ephraim, COHN, Walter D. O primeiro papel: a papel de casca. *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, mar. 1983.

LESSA, Washington Dias. A informatização do elemento gráfico. *Design & Interiores*, São Paulo, 1993, ano 6, n. 33.

MALANGA, Eugênio. *Publicidade: uma introdução*. 4. ed. São Paulo: Edíma, 1987. 159 p.

MOTTA, Edson e SALGADO, Maria Luiza. *O papel, problemas de conservação e restauração*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1971, 201 p.

MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. 374 p. il.

ROTH, Otávio. *O que é papel*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 61 p. il. (Coleção Primeiros Passos, 99).

RIBEIRO, Milton. *Planejamento visual gráfico*. 2. ed. Brasília: Linha Gráfica, 1987. 161 p. il.

RUDIO, Frans Victor. *Introdução ao projeto de pesquisa*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1981. 121 p.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 19. ed. São Paulo: Cortez, 1993. 252 p.

SILVA, Jorge Antonio Monteiro da. *Como planejar e produzir um projeto gráfico*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1990. 235 p.

Notas

- 1 BORGES, Vavy Pacheco. *O que é história*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, 17). p. 55.
- 2 ROTH, Otávio. *O que é papel*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 9.
- 3 Ibidem, p. 10.
- 4 KATZENSTEIN, Úrsula Ephraim, COHN, Walter D. O primeiro papel: o papel de casca. *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 113 - 134, mar. 1983
- 5 ROTH, Otávio. *O Que é papel*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 24
- 6 Ibidem, p. 27
- 7 Ibidem, p. 34.
- 8 MOTTA, Edson e SALGADO, Maria Luiza. *O papel, problemas de conservação e restauração*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1971. p. 20.
- 9 ROTH, Otávio. *O Que é o papel*. São Paulo: Brasiliense. 1983. p. 36.
- 10 MOTTA, Edson e SALGADO, Maria Luiza. *O papel, problemas de conservação e restauração*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1971. p. 23.
- 11 ROTH Otávio. *O Que é o papel*. São Paulo: Brasiliense. 1983. p. 42.
- 12 LESSA, W. Dias. A informatização do elemento gráfico. *Design & Interiores*. São paulo, 1993, ano 6, n. 33, p. 79.
- 13 BARDI, P. M. *A madeira desde o pau-brasil até a celulose*. São Paulo: Arte e Cultura. 1982. Raízes, v. 5. p. 88.
- 14 ROTH, Otávio. *O Que é o papel*. São Paulo: Brasiliense. 1983. p. 20.
- 15 Ibidem, p. 24.
- 16 Ibidem, p. 27.
- 17 BORGES, Vavy Pacheco. *O que é história*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, 17). p. 49.

Índice dos textos e autores

- 7 **José Patricio da Silva Manso e Padre Jesuíno do Monte Carmelo:
pintores setecentistas de São Paulo**
Maria Lucília Viveiros Araújo
- 14 **O Revival do Design Gráfico Art Deco**
Nara Sílvia Marcondes Martins
- 18 **O Inapresentável no Sublime Lyotariano**
Claudia Pastore
- 24 **Tempo Espaço:
Irreversibilidade e Longa Duração na História da Arte**
Elaine G. P. Caramella
- 32 **O Cartaz e a Reprodutibilidade do Objeto Artístico**
Heloísa Dallari Chyriades
- 38 **Estatuária e Ideologia
Rodolpho Bernardelli e o Monumento a Teixeira de Freitas**
Suely de Godoy Weisz
- 43 **O Universo Poético de Schwanke**
Nadja de Carvalho Lamas
- 47 **Sucesso e Poder
O Outro Lado da Obra de Arte**
Laura Buarque
- 51 **Caos, Caixas, Bricolagens ou Memórias de Bernardo Dimenstein**
Jomard Muniz de Britto
- 55 **Um Acervo Desconhecido - As Pinturas do Período Barroco em
Pernambuco - Olinda E O Recife.**
José Luiz Mota Menezes
- 61 **O Ritmo na Moda Pintura**
Ana Claudia de Oliveira
- 68 **O "Salão" Nacional de Arte Moderna No Brasil -
Suas Origens e seu Destino**
Angela Ancora da Luz
- 76 **E se Vólpi acordasse como o Sr. Jonathan I.?**
Luciana Martha Silveira
- 85 **TEMPOS (d)e HYBRIS
notas sobre arte e supermodernidade**
Elyeser Szturm
- 92 **Reflexões sobre a produção plástica latinoamericana:
Imagens contemporâneas e o espaço estético/visual das cidades**
Telma Luzia Pegorelli Olivieri (*)
- 99 **Wesley Duke Lee: Uma Obra em Dialogo**
Claudia Valladão de Mattos
- 105 **Gravuras ou Anti-Gravuras? Lygia Pape: Tradição Subvertida**
Maria Luisa Luz Tavora

- 110 O Antigo E O Faustiano na Gravura até o Início da Modernidade.
Edison Farias
- 120 **MORAYNGAVA, o desenho das coisas.**
Regina Polo Müller
- 123 **A Organização das Academias de Artes:
A Questão Portuguesa e Brasileira**
Cybele Vidal Neto Fernandes
- 130 **A ANCESTRALIDADE JAPONESA E A CONTEMPORANEIDADE
DA PINTURA DE TOMIE OHTAKE**
- 135 **A Memória Construída**
Importância da Atuação de Frederico Trebbi (1837-1928)
em Pelotas na Transição do Século XIX para o século XX.
Neiva Maria Fonseca Bohns
- 141 **Transculturalidade e a Narrativa dos Contos de Fadas nas Artes**
Katia Canton
- 149 **Um curioso incidente perspético na literatura chinesa:
Vovózinha Liu dá uma cabeçada na perspectiva ocidental!**
Alfredo Grieco
- 155 **Arte e Espaço-Mundo**
Maria Lúcia Bueno C. de Paula.
- 163 **A Fotografia De Mapplethorpe: A Construção De Um Olhar.**
Fernando Antônio Gonçalves de Azevedo
- 172 **INCUBOS e SÚCUBOS**
Bia Medeiros*
- 176 **A imagem fotográfica obtida através de uma tela de tv**
Deborah Rosenfeld
- 183 **A Tipografia, os Livros de Arte e os Livros de Artistas em
Pernambuco no Século XX**
Paulo Bruscky
- 192 **Mapas Urbanos: Arte Contemporânea, a Cidade e o público**
Lilian Amaral
- 199 **Ex Eroticis, a Intimidade da Arte**
Stella Maris de Figueiredo Bertinazzo*
- 207 **Uma Experiência Didática com a Computação Gráfica**
*Isis Fernandes Braga
- 215 **Em busca da essência - um pensamento plástico-filosófico**
Roseli Amado da Silva Garcia
- 224 **O que os olhos não vêem...**
Introdução aos aspectos ópticos da Arte-Xerox
Delmo Montenegro
- 227 **A Fotografia Como Metodologia de Pesquisa**
Ana Elisabete Lopes
- 237 **O feminino na criação poética das aquarelas de:
fayga, iole, renina e ana**
Ana Maria Netto Nogueira
- 242 **Gravura e Impressão em Matrizes de Plástico**
José César Teatini de Souza Clímaco

- 251 **O Processo Criativo na elaboração da Instalação como Arte Linguagem**
Maria Virginia Gordilho Martins
- 256 **SE você perder a cabeça, use o chapéu mais próximo... de sua alma - pesquisa sobre head dresses**
Zoravia Bettiol
- 263 **Imagens em conflito**
Olympio Pinheiro
- 271 **O Desenho na Arte Contemporânea; paradigmas e paradoxos**
Lucimar Bello P. Frange
- 278 **Palavras do Miolo dos Livros (Livro-Objeto)**
Ao Iberê Camargo - breve correspondência! (Teatro Monótono)
Didonet Thomaz
- 280 **Tendências atuais na programação visual da imprensa**
Patrícia Kely Azambuja
- 291 **Cryptocomix: o quadrinho é a mensagem**
Priscila Lena Farias*
- 296 **ESTUDO E CRIAÇÃO DE SITES DE ARTE NA REDE INTERNET**
Gilberto Prado
- 305 **A Arte Atualizada no Espaço-Tempo Real e no Tempo-Espaço Cibernético: Diferentes Qualidades Perceptivas**
Anna Barros
- 315 **Oficina de Instalações Multimídias Interativas**
SESC Pompéia - SP
Equipe Interdisciplinar
Interatividade - de Espectador à usuário
Rosangella Leote
- 320 **Percorrendo 'ESCRITURAS'**
S. Laurentiz
- 329 **Tempo e Arte hipermídia**
Dulcimira Capisani M. Silva
- 333 **Relatório da Restauração de Manutenção do Solar dos Câmara Janeiro a abril de 1997.**
Lenora Lerrer Rosenfield
Naida Vieira Corrêa
- 338 **Papel: da Tradição à Contemporaneidade**
Marisa Leide T. da Silva Paranhos