

IV ENCONTRO HISTÓRIA, IMAGEM E CULTURA VISUAL ANPUH-RS

27 A 29 DE SETEMBRO DE 2017 - UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELotas - RS - BRASIL



ANAIS ELETRÔNICOS

ORGANIZADORAS: ELISABETE LEAL, AMANDA BASÍLIO E LAURA GIORDANI

REALIZAÇÃO:



UFPEL



DEPARTAMENTO
HISTÓRIA
UFPEL

Anais Eletrônicos

IV Encontro História, Imagem e Cultura Visual – ANPUH-RS



(Página Intencionalmente deixada em branco)

Amanda Basilio Santos
Elisabete da Costa Leal
Laura Giordani
(Org.)

Anais Eletrônicos

IV Encontro História, Imagem e Cultura Visual – ANPUH-RS

1ª Edição

Pelotas
CLAEC
2017

© 2017, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Editoração e diagramação: Amanda Basilio Santos.

Capa: Ana Cristina Botelho Maurenre. **Fotografia:** Elisabete da Costa Leal.

ISBN 978-85-93548-06-2

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A484

E43

Anais Eletrônicos [livro eletrônico]: IV Encontro História, Imagem e Cultura Visual - ANPUH-RS / Amanda Basilio Santos; Elisabete da Costa Leal; Laura Giordani (Organizadores). 1. ed.- Pelotas: CLAEC, 2017. 506p.

PDF - EBOOK

ISBN: 978-85-93548-06-2

1. História da Arte 2. Cultura Visual

CDU 7.04

CDD 709

Observação: Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

ORGANIZAÇÃO DO IV ENCONTRO HISTÓRIA, IMAGEM E CULTURA VISUAL

Realização:

Universidade Federal de Pelotas (UFPe), ANPUH-RS, Laboratório de Política e Imagem (LAPI)



Presidente da Comissão Organizadora: Dr.ª Elisabete da Costa Leal – UFPe.

Comissão Organizadora e Científica:

Alexandre Maccari – UFSM/UNIFRA
Amanda Basilio Santos - UFPe
Beatriz Floor - UFPe
Carolina Kesser Barcellos Dias - UFPe
Caroline Atencio Medeiros Nunes - UFPe
Charles Monteiro - PUCRS
Claudia Turra Magni - UFPe
Daniela Görgen dos Reis – SEDAC/RS
Eduardo Roberto Jordão Knack - UFPe
Ivo dos Santos Canabarro - UNIJUI
Juliane Serres - UFPe
Laura Giordani - UFPe
Luísa Kuhl Brasil - PUCRS
Maira Eveline Schmitz - IFFar
Maria Clara Hallal - UFRGS
Sara Teixeira Munaretto - UNIPAMPA
Thaís Carvalho – PUCRS
Viviane Adriana Saballa – UFPe
Zita Rosane Possamai - UFRGS

Site e Facebook:

<https://www.even3.com.br/ivimagem>

<https://www.facebook.com/IVENCONTROIMAGEM/>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	01
SIMPÓSIO: CIDADE E PAISAGEM	04
A INVISIBILIDADE NA FOTOGRAFIA	
<i>César Bastos de Mattos Vieira</i>	05
CARTOGRAFIAS EXPERIMENTAIS: AÇÕES, REGISTROS E VIVÊNCIAS, UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA	
<i>Lucas Felício Costa e Emilliano Alves de Freitas Nogueira</i>	18
A HISTÓRIA COMO AGENTE DA CIDADE: ESTUDOS DE PAISAGEM URBANA EM SANTA ROSA/RS	
<i>Maira Eveline Schmitz</i>	28
VISTAS URBANAS DE UMA METRÓPOLE: PERMANÊNCIAS E MUDANÇAS NOS REGISTROS VISUAIS DE HILDEGARD ROSENTHAL	
<i>Maria Clara Lysakowski Hallal</i>	35
O GRAFITTI INSTITUCIONAL: A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM POSITIVA DA CIDADE	
<i>Mariana López Méndez</i>	46
SIMPÓSIO: IMAGEM E CULTURA MATERIAL	56
ANÁLISE DA IMAGEM MEDIEVAL POR MEIO DO SITE-SPECIFIC: QUESTÕES MICRO E MACRO	
<i>Amanda Basilio Santos</i>	57
A PESQUISA ARTÍSTICA DE DIVINO JORGE: A MODELAGEM, O HOMEM DO CAMPO E A ESCULTURA GOIANA	
<i>Anahy Mendonça Jorge</i>	72
A SEXUALIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA MULHER CONSIDERADA BRUXA NAS ARTES VISUAIS – PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES	
<i>Kethlen Santini</i>	83
A HEROÍNA ATALANTA E SEUS HOMENS: GÊNERO E SEXUALIDADE NA CERÂMICA ÁTICA	
<i>Thirzá Amaral Berquó</i>	94

SIMPÓSIO: IMAGEM E IDENTIDADE	105
“UM PARAÍSO DE FASCINAÇÃO?”: REPRESENTAÇÕES DOS POVOS INDÍGENAS E AFRICANOS NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO CARNAVAL DE SÃO PAULO (2000) <i>Amanda Zuffo Nicoleit dos Santos e Christian Gonçalves Vidal da Fonseca</i>	106
“A LULUZINHA” E “AS VENENOSAS”: MULHERES EM BLOCOS À FANTASIA (ARROIO GRANDE, RS) <i>Beatriz Floôr Quadrado</i>	116
REPRESENTAÇÕES DOS POVOS INDÍGENAS E AFRICANOS NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO CARNAVAL DE SÃO PAULO (2000) <i>Christian Gonçalves Vidal da Fonseca e Amanda Zuffo Nicoleit dos Santos</i>	127
A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO DA IDENTIDADE MUSICAL POMERANA NA COLÔNIA SÃO LOURENÇO (1927-1952) <i>Danilo Kuhn da Silva, Isabel Porto Nogueira e Fábio Vergara Cerqueira</i>	137
A META-HISTÓRIA COMO MÉTODO NARRATIVO APLICADO ÀS MEMÓRIAS DE INFÂNCIA DE IBERÊ CAMARGO NA SÉRIE CARRETÉIS <i>Mirian Martins Finger e Jorge Luiz da Cunha</i>	149
DESIGN, ARTE E FEMINISMO: OS PÔSTERS DO COLETIVO GUERRILLA GIRLS <i>Paula Garcia e Lima e Roberta Coelho e Barros</i>	160
O CORDEL COMO IDENTIDADE NORDESTINA E A XILOGRAVURA COMO IDENTIDADE DO CORDEL <i>Paulo Gracino e Rosângela Araujo Gracino</i>	172
IMAGÉTICAS SOCIAL AFRO-RELIGIOSA: RELAÇÕES DE PODER, SOCIABILIDADE E COMENSALIDADES NOS TERREIROS GAÚCHOS <i>Sílvia Gonçalves Mateus</i>	183
SIMPÓSIO: IMAGEM E INTERVENÇÕES CONTEMPORÂNEAS	194
FEMINISMO NO FACEBOOK: APONTAMENTOS SOBRE IMAGENS E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE NAS REDES SOCIAIS <i>Ana Paula Freitas Margarites e Carla Gonçalves Rodrigues</i>	195

CORPOLÍTICO: O FEMININO REPRESENTADO EM PERFORMANCE <i>Camila Matzenauer dos Santos</i>	205
“EU QUERIA SER A JUSTIÇA, O AMOR E A IRA DE DEUS”: MARCAS DO ISLÃ NA HQ PERSÉPOLIS <i>Caroline Atencio Medeiros Nunes</i>	211
DESENHANDO NA ANTROPOLOGIA: UM APORTE METODOLÓGICO <i>Eric Silveira Batista Barreto</i>	222
SIMPÓSIO: IMAGEM E MEMÓRIA SOCIAL	232
APONTAMENTOS ACERCA DAS IMAGENS INSTITUCIONALIZADAS EM TEMPLOS DO VALE DO AMANHECER <i>Adhemar Lourenço da Silva Jr.</i>	233
ENTRE AS PANEAS E AS FRALDAS: UMA ANÁLISE DO PAPEL DA MULHER DO SERIADO MAD MEN <i>Carolina Abelaira</i>	239
1940: UMA DÉCADA DA HISTÓRIA BRASILEIRA REVELADA EM FOTOGRAFIAS PUBLICADAS NA REVISTA DO GLOBO <i>Cátia Kupssinskii e Juracy Assmann Saraiva</i>	250
ILUSTRAÇÕES E REPRESENTAÇÕES DE PRÁTICAS SOCIAIS EM CARTILHAS ALEMÃS <i>Elias Kruger Albrecht</i>	262
ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS EM ACERVOS PESSOAIS: O CASO DE DJAIR BARRETO MADRUGA <i>Gabriela Brum Rosselli</i>	275
UM ESBOÇO DA REALIDADE ÀS MARGENS DO ARROIO SANTA BÁRBARA E A FOTOGRAFIA COMO JOGO DE LINGUAGEM <i>Heloisa Helena Duval de Azevedo e Adriane Rodrigues Corrêa</i>	286
AUDIOVISUALIDADE E MUSEU: RELATOS DE FERROVIÁRIOS DO RIO GRANDE DO SUL <i>Ícaro Estivalet Raymundo e Yuri Schönardie Rapkiewicz</i>	298
A MEMÓRIA SOCIAL REPRESENTADA NAS ESCULTURAS UMBANDISTAS DE JUDITH BACCI EM PELOTAS-RS <i>Letícia Alves Pereira e Fábio Vergara Cerqueira</i>	309

PATRIMÔNIO CULTURAL DIGITAL 3.0: A PRESERVAÇÃO PATRIMONIAL NA ATUALIDADE, COM FOCO NO TRABALHO PARTICIPATIVO ENTRE INSTITUIÇÕES E A SOCIEDADE <i>Marina Gowert dos Reis e Juliane Conceição Primon Serres</i>	321
NARRADORES DE JAVÉ: MEMÓRIA, ORALIDADE E ESCRITA NA PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO HISTÓRICO <i>Rafael Da Silva Alves e Regina Zauk Leivas</i>	331
A PRÁTICA DO EX-VOTO COMO FORMA DE DEVOÇÃO AO PADRE REINALDO WIEST EM PELOTAS E PIRATINI – RS <i>Ticiane Pinto Garcia</i>	342
A UTILIZAÇÃO DAS FONTES ICONOGRÁFICAS NA CONSTRUÇÃO DA TRAJETÓRIA MUSICAL DE JOÃO LEAL BRITO <i>Vinicius Carvalho Veleda e Jonas Moreira Vargas</i>	353
SIMPÓSIO: PODER E POLÍTICA	363
O HUMOR GRÁFICO E REABETURA POLÍTICA: O RISO NA REDMOCRATIZAÇÃO (1979-1984) <i>Fábio Donato Ferreira</i>	364
OS ZUMBIS NA HISTÓRIA DO BRASIL EM “INDEPENDÊNCIA OU MORTOS” <i>Laura Giordani</i>	375
SIMPÓSIO: INICIAÇÃO CIENTÍFICA	385
O ENSINO DE ARTE NA FORMAÇÃO SOCIAL: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ATRAVÉS DA IMAGEM <i>Alessandra Gurgel Pontes</i>	386
O IMPACTO DO MAHOU SHOUJO E SUA RECONSTRUÇÃO NO OCIDENTE EM STEVEN UNIVERSE <i>Amanda Azevedo e Nadia Senna</i>	397
MEMÓRIAS COMPARTILHADAS A PARTIR DE FOTOGRAFIAS DE CASAMENTO <i>Frantieska Huszar Schneid e Francisca Ferreira Michelin</i>	409
A IMAGEM E SUA REPRODUTIBILIDADE DIGITAL: DE MONA LISA À CHE GUEVARA <i>Guilherme Susin Sirtoli, Ítalo Franco Costa e Cláudia Mariza Mattos Brandão</i>	420

IMAGENS DO COTIDIANO NA CIDADE DE PELOTAS/RS <i>Joanna Munhoz Sevaio</i>	433
SEGUNDA GUERRA MUNDIAL COMO INSPIRAÇÃO PARA A CRIAÇÃO DE UMA COLEÇÃO DE MODA <i>Laiana Pereira da Silveira e Frantieska Huszar Schneid</i>	441
A IMAGEM DOS HOTÉIS NO SÉCULO XX SEGUNDO OS ANÚNCIOS <i>Larissa Teixeira e Dalila Müller</i>	452
A PAISAGEM É TRANSITÓRIA: GRAFITE E PIXAÇÃO EM PELOTAS <i>Mariana Braoio e Elisabete da Costa Leal</i>	463
A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NA INICIAÇÃO À DOCÊNCIA E O CONTATO NA PRÁTICA <i>Maycon Dougllas Vieira dos Santos e Rafael Machado Santana</i>	470
FILHOS BASTARDOS DAS ÁGUAS INTERNACIONAIS: OS PIRATAS DA SOMÁLIA NA (DES)ORDEM GEOPOLÍTICA <i>Pedro Hiago V. Dias</i>	478
A PRODUÇÃO DAS ARTISTAS MULHERES NO INÍCIO DO SÉCULO XX NO RS: HILDA GOTZ E AMÉLIA MARISTANY <i>Rafaela Inácio Jaques e Ursula Rosa da Silva</i>	487
POR UMA CARTOGRAFIA DO COTIDIANO: ESPAÇO, TEMPO E AÇÕES <i>Talles Lopes de Oliveira e Lucas Felício Costa</i>	496

APRESENTAÇÃO

É com muita satisfação que apresento os **Anais Eletrônicos** do *IV Encontro, História Imagem e Cultura Visual*, evento bienal do GT de mesmo nome, vinculado à Associação Nacional de História, sessão Rio Grande do Sul – ANPUH-RS. O Encontro reuniu entre 27 e 29 de setembro de 2017 na Universidade Federal de Pelotas os pesquisadores interessados nos estudos da imagem e na divulgação de seus resultados de pesquisas.

O GT História Imagem e Cultura Visual existe desde 2010, quando um grupo de historiadores reunidos no Encontro Estadual de História da ANPUH-RS, ocorrido na Universidade Federal de Santa Maria-UFSM, formalizou a criação do GT. Desde desse período o grupo tem se reunido e realizado seu Encontro bienal, cujas edições foram em 2011, na UFPel; em 2013, PUC-RS; e em 2015, na UFRGS. Agora, em sua IV edição, retornou à Universidade Federal de Pelotas. Este fórum regular do GT tem sido fundamental para o autoreconhecimento da área, sua consolidação e expansão crescente.

O Encontro do GT segue o formato dos Encontros Estaduais da ANPUH-RS, organizado em Simpósios Temáticos, conferências, mesas-redondas, painéis e minicursos, sugeridos e coordenados pela Comissão Científica do evento. Oferecemos aos inscritos, neste ano, Simpósios Temáticos que aglutinaram temáticas específicas como Paisagem, Cidade, Poder, Identidade, Gênero, Cultura Material, Memória, Mídias, Patrimônio e Arte.

A conferência que abriu o evento foi realizada por Maria Cristina Pereira - *Imagens, mulheres e poder: a arte feminista e a desconstrução do cânone*. O interessante é que o tema de abertura do evento acompanhou, sintomaticamente, o número significativo de dezenove trabalhos sobre gênero inscritos para serem apresentados nos Simpósios Temáticos.

Integrante da programação, duas Mesas-redonda debateram abordagens importantes nos estudos visuais. Na primeira mesa, Rafael Hagemayer apresentou seu livro *Caminhando e Cantando: O Imaginário do Movimento Estudantil Brasileiro de 1968*, recém lançado, e discutiu o papel do audiovisual e das imagens na organização e arregimentação política de grupos juvenis e Elisabete Leal apresentou os resultados de sua recente pesquisa de Pós-doutorado sobre a encomenda de imagens para integrarem as atividades festivas do calendário cívico brasileiro, no limiar republicano. Na outra mesa, a fotógrafa Nair Benedicto refletiu sobre sua trajetória profissional e como seu trabalho fotográfico possui uma profunda dimensão política e de crítica social engajada. Charles Monteiro, dialogando com Nair, apresentou as implicações da produção do fotojornalismo e da fotografia documental na constituição do campo profissional fotográfico nos anos 1970 e 1980, no Brasil.

Dois Painéis integraram as atividades da programação. Um deles, já é uma tradição no GT, discutiu a situação de gestão, preservação e acessibilidade das fontes visuais aos pesquisadores.

No primeiro Painele desta edição do evento a temática foi o papel das imagens nos museus. Andrea Reis apresentou suas experiências na gestão de coleções museológicas e Francisca Michelin ofereceu um panorama sobre a expografia de fotografias em Museus. O segundo Painele, as jovens pesquisadoras Amanda Basílio, Carolina Etcheverry, Daniela Reis e Natalia Thielke expuseram suas trajetórias nos estudos visuais.

A novidade nesta edição do evento foi a oferta de Minicursos, que colaboram para a popularização da área dos estudos visuais principalmente na graduação. Alexandre Maccari ofereceu um Minicurso sobre Cinema; Carolina Etcheverry ofereceu um Minicurso sobre Cultura Visual; Beatriz Floôr e Caroline Atencio ofereceram um Minicurso sobre Gênero; e Mari Luce Loreto, Fabrício Barreto e Mariana Braioio ofereceram um Minicurso sobre Grafite, que foi integrado por um belo e divertido *tour* pelas ruas da cidade de Pelotas para admirar e fotografar seus grafites.

Os números do evento indicam uma significativa expansão da área, revelada em temas “novos” como gênero, grafite, hq, cartografia, jogos eletrônicos, indumentária... Ultrapassamos 170 inscritos no evento, desses, 130 apresentaram trabalhos nos 9 Simpósios Temáticos oferecidos. Nos 3 Simpósios Temáticos voltados aos alunos de graduação, tivemos 30 trabalhos apresentados. Os 4 minicursos oferecidos reuniram cerca de 40 alunos. Recebemos colegas de 10 Universidades diferentes do Estado do Rio Grande do Sul e colegas das Universidades Federais de Uberlândia, Santa Catarina, Tocantins, Goiás, Paraíba, Rio de Janeiro, Paraná e Estaduais de Campinas e São Paulo.

Eu não poderia encerrar essa apresentação sem agradecer a alguns órgãos da UFPel como à Pro-Reitoria de Extensão e Cultura, ao Instituto de Ciências Humanas, ao Programa de Pós-Graduação em História, ao Departamento de História e ao Centro de Artes pela acolhida do evento. Mesmo nestes tempos de encolhimento das condições financeiras da Universidade pública brasileira, a UFPel soube receber bem e oferecer o IV Encontro História, Imagem e Cultura Visual GT ANPUH-RS à comunidade de pesquisadores interessados nos estudos da imagem.

Pelotas, 25 de dezembro de 2017.

Profa. Dra. **Elisabete Leal**
Professora do PPGH e Departamento de História da UFPel
Coordenadora do GT ANPUH-RS
História, Imagem e Cultura Visual (gestão 2016-2018)

Simpósio Temático:

CIDADE E PAISAGEM



A INVISIBILIDADE NA FOTOGRAFIA

César Bastos de Mattos Vieira; Prof. Arq. Fot. Dr.

Professor adjunto da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

Professor convidado do PROPUR – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

e-mail: cbvieira@terra.com.br

Resumo:

Este texto tem por objetivo problematizar a *capacidade* da fotografia de tornar invisível uma parcela da realidade. Este fato se daria pelas decisões do fotógrafo/operador, que pode tornar invisível, através de diversos recursos, uma parcela significativa da realidade da cena. Na fotografia de arquitetura e cidade, esta peculiaridade da fotografia pode ser observada com facilidade. As “boas fotografias de arquitetura e cidade” são imagens limpas, ordenadas e que transmitem uma idealização de futuro próspero. Esta escola se funda com os primeiros fotógrafos de arquitetura e se mantém até os dias atuais. Pode se dizer, de certa maneira, que este padrão visual é fruto do projeto modernista que se perpetuou. Mais contemporaneamente, entretanto, uma nova geração de fotógrafos vem apresentar, nas suas fotografias, o que até então não era visto. No entanto, isto não é um fato novo, encontram-se algumas exceções. Apenas o padrão estabelecido preconiza que o “correto” é tornar invisível o indesejado, o feio, o repulsivo.

Palavras-Chaves: FOTOGRAFIA; REGISTRO; PERCEPÇÃO.

Introdução

A pesquisa que dá suporte para as reflexões aqui apresentadas denomina-se “A fotografia na percepção da arquitetura e da cidade” e é desenvolvida na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desde 2011, já tendo produzido uma tese de doutorado, com o título “A fotografia na percepção da arquitetura”, e mais de uma dezena de textos propondo reflexões sobre o tema.

Este texto tem por objetivo problematizar alguns aspectos sobre a real capacidade da fotografia registrar tudo e todos da cena visível com a mesma clareza e visibilidade. Ao se fazer uma leitura mais detalhada de fotografia percebe-se que o registro não é completo da cena. Há elementos que se perdem nas sombras ou nas altas luzes ou não são contemplados com um registro completo dentro do quadro. Muitas vezes fica evidente que a cena foi posada, planejada, excessivamente construída afastando-se, deste modo, de um “registro de realidade”, da

“veracidade dos fatos”. É desta forma que especula-se que na fotografia pode haver uma certa invisibilidade. Na tese (VIEIRA, 2012) são apresentadas as demandas fundamentais da fotografia – a saber: luz, distância e ordenamento – que são demandas de ordem técnica e que se constituem em limitantes importantes do registro fotográfico. Entretanto há outros aspectos que devem ser considerados. Outro personagem chave do ato fotográfico, que tem um papel importantíssimo na construção desta invisibilidade, é o fotógrafo/operador que irá explorar o aparato tecnológico, suas regras e programas internos, conforme Flusser descreve (2002), e as demandas fundamentais da fotografia, conforme descritos por Vieira (2012), a fim de obter um registro da cena que satisfaça seus objetivos, intensões, padrões estéticos e que seja capaz de transmitir uma ideia, um conceito. De certa maneira determinar o que será apresentado e o que se tornará invisível no registro fotográfico.

A experiência e a vivência da prática fotográfica evidenciam esta peculiaridade da fotografia onde o registro não se dá de maneira plena da cena visível. O fotógrafo terá que fazer escolhas entre o que vai ser mostrado pela fotografia. São exemplos dessas limitações o que fica dentro ou fora de quadro, se vai ser dado prioridade para o registro do que está iluminado pelas altas luzes ou para os objetos que se encontram nas áreas em sombra, uma vez que não se consegue um registro pleno de todas as condições de iluminação. Percebe-se assim que há na fotografia limitantes no registro pleno da cena que irão compor o que se poderia denominar de uma “gramática fotográfica” e faz parte desta gramática o “invisível”. É responsabilidade do fotógrafo/operador explorar esta gramática a fim de obter registros significativos. Neste processo alguns elementos da cena não serão registrados, o que pode acontecer por intensão consciente do fotógrafo. É sobre este fenômeno que trata este texto. Podes afirmar, portanto, que há uma invisibilidade na fotografia.

Desde a descoberta da fixação da imagem latente, a fotografia vem explorando as regras estéticas das belas artes em suas composições e estratégias visuais. Uma fotografia “bonita” e impactante costuma ser uma imagem que respeita regras visuais resgatadas das artes, tais como a regra dos terços, por exemplo. Desta maneira, são consideradas como fotografias significativas aquelas que podem ser reconhecidas como belas e que, na sua maioria, apresentam cenas agradáveis. Então, fica aqui um questionamento: onde estará o registro da parcela desordenada, feia, repulsiva do universo visível? Se esta tese é verdadeira, pode ser considerado que há uma

certa invisibilidade por parte do registro fotográfico. Entender este aspecto da fotografia e ter consciência deste fenômeno é essencial para uma leitura crítica e profunda da imagem fotográfica.

Fotografia de arquitetura e cidade

Na fotografia de arquitetura e cidade este fenômeno é observado de maneira mais contundente. Conforme Possamai, houve, no caso de Porto Alegre, nas décadas de 1920 e 1930, um direcionamento do registro fotográfico no sentido de apresentar “uma cidade bela, monumental e ordenada” (2008, p. 73). Esta estratégia visual, entretanto, não foi utilizada somente neste caso e período. Desde os primórdios da fotografia até os dias atuais há – com especial ênfase na fotografia de arquitetura e cidade, uma predileção, um respeito, uma busca pelo belo, monumental, ordenado e também por uma intensão de transmitir uma modernidade, uma ideia de futuro próspero. Muito disso se dá pelo fato da fotografia servir, no campo da arquitetura e do urbanismo, como ferramenta de representação/apresentação/apreensão como descrito por VIEIRA na sua tese (2012). Desta maneira a ideia de que a fotografia seja um “espelho do real” (DUBOIS, 2001) se propaga e se mantém até hoje, não só no senso comum, mas no mapa de crenças de arquitetos e urbanistas. E porque não pensar também que se perpetua no gosto dos consumidores deste tipo de fotografia.

Um exemplo ilustrativo, são as fotografias de Marcel Gautherot (1910-1996). Pode-se observar nas suas fotografias uma ordem estética, uma beleza visual mesmo de situações sabidamente onde há precariedade nas condições de sobrevivência. É possível então afirmar que em seus registros tornam-se invisíveis as condições “reais” daqueles fotografados que são apresentados de maneira monumental, idealizada, “distante da realidade”. Estas afirmações estão plenamente ilustradas na figura 001, apresentada a seguir. Esta fotografia apresenta uma beleza quase incontestável, um respeito às regras dos terços, além de apresentar seus personagens de maneira monumental devido a colocação do observador em uma posição abaixo das linhas dos olhos dos modelos mostrando a cena de baixo para cima. Também logra dinamismo à cena ao posicionar a linha de horizonte bem baixa dando ênfase para um céu limpo e profundo.



Figura 001- Pescadores – Ilha Mexiana. Marcel Gautherot.

Fonte: Instituto Moreira Salles

Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/> Acessado em 31/10/2017.

Marcel Gautherot também fotografou arquitetura e cidade. Nestas imagens observa-se claramente a exploração pelo fotógrafo dos atributos visuais de monumentalidade, limpeza nas formas e respeito pela estética visual estabelecida para este tipo de fotografia. Mesmo sendo um fotógrafo que sabe e demonstra gosto pela fotografia de pessoas, quando faz fotos de arquitetura, respeita as diretrizes e padrões visuais estabelecidos apresentando espaços vazios, limpos e sem convergências verticais. Pessoas, quando registradas, servem apenas para dar noção de escala. “Calungas” como são denominadas no meio da arquitetura e urbanismo. Na figura 002, do Edifício Copan, em São Paulo, é notória a exploração das linhas e movimentos criados pelos brises horizontais que tomam por completo a fachada principal do edifício em contraponto com a empena lateral quase cega. Nesta foto não é perceptível de maneira tão óbvia, mas pode-se perceber como o ente arquitetônico protagonista é apresentado de maneira isolada do entorno. Há na escolha do ponto de tomada da fotografia um cuidado de tornar invisível o seu entorno imediato que poderia de alguma maneira confundir o leitor e tirar de evidência o

modelo principal. Entretanto, ao fazer isto Gautherot isola a edificação, retira de seu contexto urbano. Torna invisível sua condição urbana.



Figura 002- Edifício Copan. Marcel Gautherot.
Fonte: Instituto Moreira Salles

Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/> Acessado em 31/10/2017.



Figura 003- Palácio da Alvorada. Marcel Gautherot.
Fonte: Instituto Moreira Salles

Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/> Acessado em 31/10/2017.

Já nesta fotografia do Palácio da Alvorada – Brasília, DF – Gautherot apresenta o ente arquitetônico respeitando rigorosamente o padrão visual estabelecido no campo da arquitetura. A linha de horizonte posicionada no centro da fotografia elimina os efeitos de convergência vertical

da perspectiva além de transmitir equilíbrio a composição. O céu com poucas nuvens e, provavelmente, a exploração de um filtro laranja ou vermelho em possível simultaneidade com um filtro polarizador – que deixaram-no quase preto – dramatizaram a noção de profundidade e aumentaram o contraste com o branco do edifício. A ausência de pessoas é quase perturbadora. Nesta fotografia, devido a um contraste mais duro há uma inviabilidade nas áreas em sobra. É impossível a visualização do interior do edifício, mesmo tendo grandes panos envidraçados.

Esta “higiene visual”, já apontada e descrita por László Moholy-Nagy, na época da Bauhaus (Heynen, 2015, p. 433), perpetua-se até os dias atuais como padrão para o registro de arquitetura e cidade. Este comportamento torna invisível uma parcela significativa da cena. Como Cristiano Mascaro já afirmava em sua tese de doutoramento:

Caberá ao fotógrafo enfrentar o desafio de, atento ao caos que predomina em seu campo, observado através do visor de sua câmera, organizar, conforme seus critérios e capacidade de criação, todos aqueles elementos que compõem a cena e que ali comparecem de forma alheia à sua vontade e sobre os quais não tem aparentemente poder ou possibilidade de comando. [...] Como organizar o caos? O fotógrafo tem à sua disposição uma série de medidas ou atitudes que ele pode tomar... [...] ...o momento mágico e decisivo quando o caos, por uma fração de segundo, por obra e graça de sua capacidade de percepção, se harmoniza e então finalmente aperta o botão. (1994, p. 40 e 41)

Assim, dito por Mascaro, o universo visível é caótico e a fotografia não tem interesse no registro desta parcela, que na verdade é predominante. Seria, então, possível afirmar que a fotografia deixa invisível a maior parcela da “realidade”?

Novos fotógrafos vêm buscando “colocar mais luz” sobre este universo invisível. Entre eles está o fotógrafo de cidade Tuca Vieira. A sua fotografia mais conhecida é denominada “A Foto da Favela de Paraisópolis” (Figura 004) e apresenta o conflito entre duas formas de ocupação da cidade: de um lado a maneira como a classe média ocupa os espaços e de outro lado a lógica de ocupação das classes menos favorecidas com a lógica de ocupação das favelas. Esta fotografia apresenta uma zona de conflito onde estas duas formas de ocupação da cidade se encontram, ficam frente-a-frente e evidenciadas suas diferenças.



Figura 004 – A Foto da Favela de Paraisópolis. Tuca Vieira.

Fonte: Site Tuca Vieira

Disponível em: <http://www.tucavieira.com.br/A-foto-da-favela-de-Paraisopolis> Acessado em 31/10/2017.

Já na figura 005 Tuca Vieira apresenta uma fotografia que, de uma certa maneira, contradiz os estatutos visuais de beleza por ser uma imagem feita em um dia “feio”, sem grandes contrastes. Parece ter sido feita às pressas, sem cuidado. Entretanto, ao ser observada com mais atenção, é uma fotografia rica em informações onde há a presença maciça de gente, um único ponto de fuga central, não apresenta convergências verticais e registra até um helicóptero podendo estar sugerindo controles, modernidade, velocidade da metrópole ou apenas o contraste com a população a pé e as barracas azuis de comércio informal que podem ser vistas ao longo da rua. Tuca Vieira amplia a visão ao contestar alguns padrões visuais, porém ainda parece respeitar a busca pelo pitoresco a “extração do lirismo do feio e do áspero” conforme descreve Marcelo Coelho:

O fotógrafo que quiser retratar São Paulo não terá à sua disposição os cartões-postais que tantas capitais brasileiras são pródigas em oferecer a cada passo. Cada objeto de sua atenção haverá de destacar-se de um ambiente desordenado e hostil: como se muitos bens culturais, relíquias históricas ou simples recantos pitorescos sobrevivessem, a exemplo de seus cidadãos, num permanente estado de sítio. Claro que, a certa altura, mesmo a violência visual paulistana se torna um motivo plástico: os edifícios cobertos de pichações, os fantasmas de concreto que são os velhos prédios do centro transformados em cortiços verticais, o emaranhado dos fios de eletricidade, as vias elevadas e viadutos trançando novos níveis de asfalto e de concreto por cima de velhas avenidas; os grafites, os buracos, os mendigos, as luzes de congestionamento brilhando sobre a água das inundações, os rostos de pedestres liquefeitos na pressa, tudo isso compõe o quadro de uma cidade em que o espaço, quase inabitável, por isso mesmo se instabiliza e se abre ao exercício da arte fotográfica, no poder que tenha de extrair lirismo do feio e do áspero, de recortar ângulos

peculiares dentro de um labirinto feito de impaciência, vandalismo, congestionamentos infindáveis e invencível vontade de seguir em frente.¹



Figura005 – São Paulo. Tuca Vieira.

Fonte: Site Tuca Vieira

Disponível em: <http://www.tucavieira.com.br/Sao-Paulo> Acessado em 31/10/2017.

Ainda estaria faltando pensar em outras maneiras de se fazer o registro fotográfico, não tão belos, por exemplo, mas que conseguissem apreender de maneira mais ampla o “desordenado e hostil”. É possível que resultem em fotografias repulsivas, confusas, de leitura mais complicada, entretanto, que apresentem esta parcela significativa do universo.

Com o que foi exposto até agora parece haver indícios suficientes para se crer que a busca de subjetividade estética e as peculiaridades e limitações nos registros fotográficos fazem com que uma parcela significativa da realidade visível fique sobre um manto de invisibilidade.

¹ Texto retirado do Site Tuca Vieira, subpasta São Paulo. Autoria: Marcelo Coelho, prefácio do livro *As Cidades do Brasil: São Paulo*, Publifolha, 2005. Disponível em: <http://www.tucavieira.com.br/Sao-Paulo> Acessado em 31/10/2017.

Estudo de caso: Viaduto Otávio Rocha – Porto Alegre, RS

Com o objetivo de ilustrar a existência de uma invisibilidade na fotografia, buscou-se apresentar o caso do Viaduto Otávio Rocha, localizado no centro de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Um espaço urbano complexo pela sua apropriação por distintos públicos e por oferecer uma boa quantidade de imagens com diversos interesses e objetivos.

Desde o seu projeto, o Viaduto Otávio Rocha, é símbolo de uma modernização da urbe e apresentado dentro dos padrões visuais estabelecidos, ou seja, um equipamento que vem para tornar “a cidade bela, monumental e ordenada” e, por isso, apresentado de maneira a transmitir estes atributos.

A figura 006 apresenta o viaduto, recém construído, dentro dos padrões visuais estabelecidos. A figura humana aparece em silhueta na área sombreada das arcadas apenas para dar noção de escala. Não há registro de automóveis ou qualquer outro tipo de atividade humana na área registrada o que gera estranheza, por se tratar de um local central da cidade. É como se a cidade tivesse sido desocupada restando apenas as edificações.



Figura 006 – Viaduto Otávio Rocha

Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo

Disponível em: <https://www.sul21.com.br/jornal/de-olho-em-revitalizacao-viaduto-otavio-rocha-comemora-83-anos/>

Acessado em 31/10/2017.

Com o tempo o viaduto passou a ter “funções cívicas autorizadas”, tais como desfiles e, mais recentemente, na época da Copa do Mundo, como parte do “caminho para o estádio”, como

é ilustrado na figura 007, a seguir. Nestes momentos o viaduto era “ocupado oficialmente”, ou seja, de maneira aceita pelo poder público e opinião pública. Nesta fotografia a ocupação maciça pela população esconde as pichações e o estado de conservação precário do viaduto, além do que a escolha do corte não deixa mostrar a confusão no trânsito gerada por estas movimentações. É mostrado apenas a “metade” da verdade.



Figura 007 – Viaduto Otávio Rocha – Movimentação da torcida da Holanda – Félix Zucco – 18/06/2014

Fonte: Agência RBS

Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2016/09/viaduto-da-capital-que-ficou-famoso-durante-a-copa-do-mundo-virou-abrigo-de-moradores-de-rua-7555566.html>

Acessado em 31/10/2017.

O que estaria ficando de fora do registro fotográfico e que poderia ser considerado como sendo a invisibilidade da fotografia, neste caso, são as ocupações/apropriações do viaduto que podem ser consideradas de “não oficiais” ou “indesejadas” e que seriam: as pichações e, mais recentemente, a ocupação pelos sem tetos que transformaram o local em moradia. A figura 008 ilustra esta “nova realidade indesejada”.



Figura 008 – Viaduto Otávio Rocha – Omar Freitas – 24/09/2016

Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2016/09/viaduto-da-capital-que-ficou-famoso-durante-a-copa-do-mundo-virou-abrigo-de-moradores-de-rua-7555566.html>
Acessado em 31/10/2017.

É possível observar nesta última figura que há uma aparente indiferença dos transeuntes para as condições precárias que se encontram os sem teto. Mesmo assim, esta fotografia ainda deixa sem registro os sem tetos (que em outras fotografias são registrados em condições precárias), as condições de abandono que se encontra o viaduto e a uma outra apropriação, questionável, mas real, que é a quantidade de pichações feitas em suas paredes e pilares.

É interessante pensar como esta invisibilidade está integrada nos padrões visuais estabelecidos que no novo projeto de revitalização apresentado pela prefeitura, as imagens feitas por computador – que na verdade também são fotografias uma vez que são geradas por câmeras virtuais – apresenta novamente um viaduto compatível com “uma cidade bela, monumental e ordenada”, novamente seus “públicos alternativos” e as expressões e apropriações “não autorizadas”, ou seja, os indesejados continuam invisíveis.

Reflexões finais

Se a fotografia “tradicional” só registra o belo, o ordenado, a visão de um futuro limpo e sem defeitos, então, não há lugar, nestas fotografias, para outras “realidades”. Esta maneira parcialmente cega de querer ver a arquitetura e a cidade está tão arraigada no inconsciente coletivo que não se faz uma discussão teórica consistente sobre este fenômeno.

Na arquitetura esta “maneira de ver” pode estar influenciando as soluções arquitetônicas retirando do ato projetual os elementos não vistos, apagados, posto na invisibilidade deste pensar fotográfico. Entre outras consequências pode estar uma certa dessensibilização dos arquitetos sobre as relações existentes entre as edificações e a concentração de esforços para arranjos visuais fotogênicos.

Do mesmo modo, registrar e querer ver a cidade de maneira parcial, pode, de certa maneira, estar influenciando a maneira de pensar soluções para a cidade. Pode-se constatar, no planejamento das cidades, que há um contundente desejo de não “enxergar” estas mazelas, estes novos usos da cidade e continuam a *projetar* cidades para acolherem apenas alguns segmentos.

Por fim, o leitor/pesquisador que não levar em conta esta peculiaridade da fotografia pode ser pego na armadilha da leitura ingênua, descuidada das informações que estão contidas nestas imagens.

Referências Bibliográficas

- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5 ed. Campinas: Papyrus, 2001.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- HEYNEN, Robert. **Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany**. Leiden/Boston: Brill, 2015.
- MASCARO, Cristiano Alckmin. **A fotografia e a arquitetura**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- POSSAMAI, Zita Rosane. **Fotografia e Cidade**. ArtCultura – Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. v. 10, n. 16 (2008); pg. 67-77. Disponível em: <file:///C:/Users/sala511/Downloads/1497-13887-1-PB.pdf> Acessado em 30/10/2017.
- VIEIRA, César Bastos de Mattos. **A fotografia na percepção da arquitetura**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Repositório Digital – UFRGS Link: <http://hdl.handle.net/10183/53735>

CARTOGRAFIAS EXPERIMENTAIS: AÇÕES, REGISTROS E VIVÊNCIAS, UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA

Lucas Felício Costa

Universidade Federal de Goiás – Regional Goiás
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade
lucascosta.arq@gmail.com

Emiliano Alves de Freitas Nogueira

Universidade Federal de Goiás – Regional Goiás
Mestre em Artes (subárea Artes Cênicas) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal de Uberlândia
emillianofreitas@gmail.com

Resumo:

Este artigo parte de um relato de experiência de atividade desenvolvida em duas disciplinas que compõe o Ateliê Integrado de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Goiás: Oficina de Expressão e Representação IV e Viagem de Estudos. Ao propor a elaboração de material gráfico como resultado de uma série de atividades pedagógicas desenvolvidas em sala de aula, buscou-se uma experiência metodológica interdisciplinar que teve como principal objetivo produzir análises de cidades diversas, sua arquitetura, cultura e costumes, sob a condição de leitura das sobreposições de camadas físicas e subjetivas provenientes das práticas do cotidiano. Teve como resultado experimental cartografias interativas entre meio impresso e digital, que grafavam os espaços/territórios sobrepostos a tempos/ações e usuário/praticantes. Neste sentido o exercício proposto partia da leitura de uma cidade já conhecida – Cidade de Goiás (GO) e posteriormente das cidades mineiras Belo Horizonte, Ouro Preto e Brumadinho.

Palavras-Chaves: CIDADE; CARTOGRAFIAS; FANZINE

Introdução

Este artigo parte de um relato de experiência realizada em sala de aula, nas disciplinas de Oficina de Expressão e Representação IV e Viagem de Estudos no curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal de Goiás – Regional Goiás. Uma experiência interdisciplinar correspondente ao Ateliê Integrado para o segundo semestre letivo de 2016. Com a proposição de possibilidades temáticas de leitura da cidade foram desenvolvidas—atividades experimentais de cartografar lugares, momentos e situações do cotidiano.

Como propostas metodológicas para leituras temáticas da cidade foram realizados três procedimentos de leitura dos territórios de análise que remetem aos conceitos de Certeau(1994): o percurso na condição de *Flaneur* que percorre e vivencia o cotidiano das cidades e como *Voyeur* que se utiliza de diversos indicadores – sociais, censitários, demográficos, econômicos e culturais para análise da condição urbana das cidades estudadas.

Certeau (1994), ao explorar o conceito de cidade-panorama a partir das práticas urbanas, sugere que a leitura do espaço realizado a distância ou, como é recorrente nos dias de hoje, por recursos virtuais e por instrumentos de geo-processamentos, incide na compreensão virtual de um simulacro teórico para a realidade, *Its hard to be down when you're up*. No entanto, isto não é compatível com a complexidade da cidade cotidiana, no rés-do-chão. Para Certeau (1994), a cidade-panorama é um simulacro ‘teórico’ (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas (CERTEAU, 1994, p. 171).

O autor questiona se a análise da imensa “texturologia” vista do alto como um observador *voyeur* não seria uma apreensão falseada pelas representações, um simulacro teórico. Estar “embaixo (*down*)” como sugere o autor trata-se de uma experiência de conhecer os praticantes ordinários do cotidiano da cidade, os caminhantes e pedestres que se inscrevem e escrevem o “texto” urbano, percorrendo os cheios e vazios da cidade.

Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade, mas não tem nenhum receptáculo físico. Elas não se localizam, mas são elas que espacializam (CERTEAU, 1994 p. 176).

Nos paradoxos das práticas do cotidiano, a leitura ao rés-do-chão também promove os limites de visibilidade, inscreve-se e escreve no texto sem, no entanto, poder lê-lo. Assim, o autor expõe a compreensão da leitura da cidade com um caráter múltiplo: “eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas ou teóricas” (CERTEAU, 1994, p. 172).

Sob este modo de ver, Benjamin (1994) aponta a leitura do espaço e a compreensão da história a partir do sujeito *Flaneur*, o observador, o detetive que, ao percorrer as ruas e as passagens de Paris do século XIX, apreende na leitura do cotidiano as contradições da formação do espaço urbano, uma cidade sem disfarces. Na visão desse autor, somos transportados no tempo por um portal estreito que leva a outros lugares, uma passagem que, na dialética benjaminiana, refere-se

tanto à dimensão física da transposição do espaço urbano quanto à relação metafórica de percorrer, às avessas, o tempo cronológico a partir das fantasmagorias:

Para o flâneur, um véu cobre essa imagem. A massa é esse véu; ‘ela ondeia nos franzidos meandros das velhas capitais’. Faz com que o pavoroso atue sobre ele como um encantamento. Só quando esse véu se rasga e mostra ao flâneur ‘uma dessas praças populosas que, durante os combates, ficam vazias de gente’ - só então, também ele, vê a cidade sem disfarces (BENJAMIN, 1994, p. 56).

Propor o diálogo entre Benjamin (1994) e Certeau (1994) possibilitou fundamentar a metodologia crítica de análise do espaço urbano através do caráter múltiplo das escalas de leitura, isto é, do sujeito observador *Flâneur* que peregrina e vivencia o cotidiano dos praticantes ordinários, que lê a geometricidade das ruas. Mas também do sujeito observador/pesquisador *Voyeur* que lê as cidades do alto, e às avessas, captando as representações apreendidas por meio de um simulacro teórico. Ainda que na perspectiva dos autores as escalas se contradigam, na perspectiva da metodologia de pesquisa elas se complementam. Ademais, oferecem subsídios críticos para captar e apreender os paradoxos entre as duas escalas e assim apreender o jogo de ambiguidades que o espelho em movimento proporciona por meio das imagens especulares.

Possibilidades temáticas de leituras da Cidade de Goiás.

As cidades podem ser entendidas como um produto cultural, uma expressão morfológica das diferentes formas de ocupação e transformação do espaço no qual se insere uma determinada sociedade, é vivida e transformada a cada instante, torna-se um ambiente mutável e pulsante, embora aparentemente constitua-se como objeto concreto e estático. Neste sentido, como atividade experimental para a disciplina de Viagem de Estudos, foi proposto que os alunos pudessem aplicar as teorias apresentadas por Benjamin (1994) e Certeau (1994) no cenário urbano, isto é, estar na condição de *Flâneur* e *Voyeur* para vivenciar experiências na cidade estudada. Toda a ação seria registrada por meio da confecção de mapas, imagens e textos que indicariam as leituras particulares realizadas pelos alunos.

A Cidade de Goiás (GO)², local de moradia e estudo dos alunos, foi palco desta primeira experiência de análise e cartografia. Vários temas possíveis de mapeamento foram sugeridos em sala de aula (Tabela 1), posteriormente, deveriam percorrer a cidade catalogando os lugares

²A cidade de Goiás foi a primeira capital do Estado de Goiás, fundada em 1727. Recebeu em 2001 o título da UNESCO de Patrimônio Histórico da Humanidade, conserva mais de 90% de sua arquitetura barroco-colonial original.

conforme os temas. O registro poderia ser por meio de recursos gráficos diversos, e posteriormente formatados em painéis no formato A3 para exposição na faculdade.

Cidade	Possibilidade Temática de leitura
Cidade de Goiás	Parques
	Banho
	Becos de Goiás
	Lugares para Beijar
	4:20
	Lugares para curtir a <i>bad</i> (Ficar só)
	Sujeitos do Cotidiano
	Lugares para Refrescar
	Rolê
	Repúblicas Universitárias
	Lugares para fazer compras
	Lugares para compras
	Igrejas de Goiás

Tabela 01 – Possibilidades temáticas de leituras

O desafio da atividade partia de algumas condições: cartografar uma cidade já conhecida; propor uma seleção e interpretação dos lugares a partir dos temas escolhidos; registrar este locais por uma leitura às avessas; deslocar-se no espaço como *Flaneur* e *Voyeur*. Embora a vivência e conhecimento prévio dos espaços sugere percursos cotidianos, as narrativas apresentadas pelos alunos demonstraram que há uma multiplicidade de interpretações e vivências possíveis em um mesmo espaço físico, seja na condição de *Flaneur*, tecendo o espaço aos passos investigativos ou na condição de *Voyeur*, observando as formas de experimentação do local por sujeitos do cotidiano.

Baseado no pensamento de Ribeiro (2007): “uma leitura da cartografia como sendo a construção do espaço realizada pelo sujeito pelo ator e pelos gestos dele [...] uma cartografia da ação” o debate à *posteriori* demonstrou que mesmo uma leitura temática dos espaços/territórios

quando sobrepostos ao tempos/ações e aos usuário/praticantes apresenta uma multiplicidade de análises possíveis. Vários lugares se repetiam em diversas situações temáticas, demonstrando uma sobreposição de camadas e funções atribuídas ao lugar.

Cartografar estas ações constituiu-se como um manifesto de inclusão, em uma pluralidade de registros possíveis dos percursos dos sujeitos praticantes da cidade às sutilezas do cenário urbano. Através cartografia foram tencionado, questões relativas à reforma urbana, imaginário da cidade, representação gráfica e ações políticas na arquitetura e urbanismo. Dada esta discussão os mapas propostos indicavam possibilidades de repensar e contrapor as representações hegemônicas do espaço urbano e seus respectivos discursos.

Possibilidades temáticas de leituras da Belo Horizonte, Ouro Preto e Brumadinho.

De 27 de março a 02 de abril, foi realizada pela turma da disciplina Viagem de Estudos uma viagem às cidades de Minas Gerais que possuem escalas diferentes, Belo Horizonte (escala metropolitana), Ouro Preto (escala cidade histórica, período colonial) e Brumadinho (escala cidade/parque temático: Instituto Inhotim (acervo de arte contemporânea). Como parte da preparação para atividade foi proposta a criação de um Zine e após a viagem os estudantes deveriam realizar um vídeo de 1'00'' minuto registrando os momentos da viagem.

A criação do Zine³ pelos estudantes serviria como um guia cartográfico dos lugares a serem visitados, com base no já experimentando na Cidade de Goiás. Porém agora, as possibilidades temáticas de leituras foram sugeridas pelos professores, com base em um roteiro que abarcaria temas importantes para o processo de ensino-aprendizagem na formação do arquiteto e urbanista.

A turma foi estimulada a colocar no zine informações que não estão presentes em guias de viagens tradicionais, buscando relações entre público que frequenta os lugares, afetividade e curiosidades presentes, que fossem importante tanto para sua formação de arquiteto e urbanista, quanto para a vivência prática nesses locais (como preço da alimentação, fatores de segurança, conexões históricas, culturais e sociais com espaços já conhecidos).

³Zines são periódicos auto-publicados com pequenas tiragens, normalmente xerocados, frequentemente irreverentes e usualmente direcionados a audiências com interesses específicos.

As possibilidades temáticas de leituras propostas foram divididas pelas três cidades a serem visitadas, ficando assim organizado:

Cidades	Possibilidade Temática de leitura
Belo Horizonte	Parques
	Ecletismo
	Oscar Niemeyer
	Pós-modernismo mineiro
	Vida pública
	Vida Cultural
Ouro Preto	Igrejas
	Repúblicas
Brumadinho	Inhotim: arte contemporânea brasileira
	Inhotim: arte contemporânea internacional

Tabela 02 – Possibilidades temáticas de leituras

Os resultado obtido da proposta metodológica de análise das cidades visitadas foram formatados em mapas, textos, vídeos e (re)dobrados na condição de Fan(Zine). Os Fan(Zines), enquanto material de divulgação em massa e produzidos com baixo custo, buscam resgatar as práticas de trocas de informações em um instrumento físico e de fácil acesso. A produção procurou aliar materialidade e virtualidade unindo a prática manual à ferramentas possíveis do meio digital. Ao mesmo tempo em que recortes e croquis procuravam dar identidade aos espaços apresentados, a inclusão de código de barras bidimensionais de uso livre, QR-code, Quick Response, encaminhavam a URLs que complementavam as informações divulgadas no meio impresso em tempo real, como mapas, vídeos, localizações, informações sobre trânsito, temperatura etc (Figura 1).

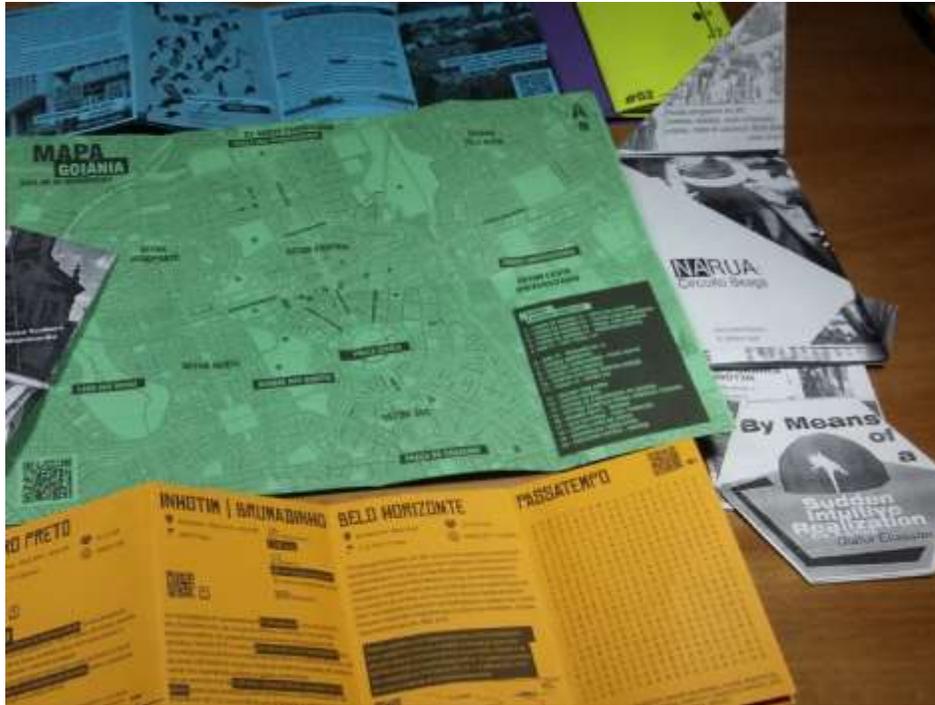


FIGURA 1 –Mapas (Zines) e QRCode – *Quick Response Code*. Foto: Lucas Felício, 2017

Foram produzidos 10 zines (figura 2) agrupados em uma caixa e entregue a cada dupla de estudantes para serem consultados durante as visitas nas cidades correspondentes à produção. Esse material foi de extrema importância na viagem, servindo como ferramenta pedagógica que direcionava as visitas e ampliava o repertório cultural dos estudantes.



FIGURA 2 – Zine Belo Horizonte, Ouro Preto e Brumadinho (Inhotim). Foto: Lucas Felício, 2017

A segunda atividade foi realizada após a viagem e consistiu na produção de vídeos com duração de 01'00'' minuto (Figura 3). Os estudantes foram divididos em duplas para produzir um vídeo para cada cidade visitada a partir de suas impressões sobre os locais. Esses vídeos seguiam

temáticas distintas, cartografando o interesse de cada dupla sobre os lugares experimentados. Dessa forma, foram coletados materiais audiovisuais durante as visitas prezando a experiência pessoal que tiveram e organizados em vídeos como forma de traçar narrativas reelaborando os caminhos percorridos. Logo, ao editar os registros audiovisuais em um vídeo de um minuto, “o processo de investigação narrativa envolve a recuperação da experiência vivida que permita rastrear o objeto de estudo.” (CASTANEDA; MORALES, 2017, p. 71).



FIGURA 3 – Vídeos Belo Horizonte, Ouro Preto e Brumadinho (Inhotim).

As temáticas apresentadas foram as mais diferentes possíveis. Em Ouro Preto por exemplo, retrataram igrejas, texturas, ladeiras, montanhas, chuva, dentre outros assuntos que permearam os caminhos atravessados, e ao serem transformados em produto audiovisual e compartilhado com outros que não viveram aquelas experiências, produzem reflexões sobre cidade, arquitetura e lugar. Conclui-se que produzir e compartilhar as experiências pedagógicas, vincula-se “o particular com o universal, a própria experiência é potencialmente experimentada por outro.”(CASTANEDA; MORALES, 2017, p. 66)

Considerações finais

A possibilidade de cartografar as cidades além dos aspectos físicos vai de encontro ao pensamento de entender a arquitetura e urbanismo “como uma prática cultural relevante, para além de seu sentido utilitário”. (ZAERA-POLO, 2016, p. 8)

No processo de ensino-aprendizagem, viajar é uma oportunidade de enriquecer o repertório arquitetônico e urbanístico, experienciando os espaços estudados, analisando, comparando e vivenciando. Sair do espaço tradicional da sala de aula para cartografar as cidades a partir da experiência nesses lugares é uma chance de “descobrimos uma combinação do biológico e do

cultural, do coletivo e do individual, do consciente e do inconsciente, do analítico e do emocional, do mental e do físico.” (PALLASMAA, 2013. p. 486).

Explorar quatro diferentes cidades possibilitou aos estudantes o entendimento da dinâmica de produção e reprodução espacial e as especificidades de cada cidade em relação ao seu contexto social, econômico e cultural. Cartografar essas cidades elaborando mapas, zines e vídeos permitiram criar narrativas, produzindo reflexão crítica a partir da experiência pessoal.

Concluiu-se que as questões específicas da condição do cotidiano foram abarcadas através da interatividade entre recursos digitais e o veículo impresso. Cartografar estas ações constitui-se como um manifesto de inclusão, em uma pluralidade de registros possíveis dos percursos da cidade às sutilezas do cenário urbano possíveis de serem captadas através da interatividade entre digital/analógico como, por exemplo, QR-codes que emitiam som gravados da rua, de vídeos produzidos ou uma música referencial que se sobrepunham aos mapas, croquis e textos explicativos, permitindo assim que o estudante se aproprie, capte e interprete a cidade em suas mais diferentes possibilidades de leitura.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CASTANEDA, José Antonio Serrano; MORALES, Juan Mario Ramos. Narrar a Vida: Deliberações 123 no campo Biográfico. In: MARTINS, Raimundo, TOURINHO, SOUZA, Elizeu Clementino de (orgs.). **PESQUISA NARRATIVA - Interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2017, p. 75 a 97.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**, Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org.) **Uma nova agenda para a arquitetura: antologiateórica (1965-1995)**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **A força do passado**. Nem tudo que é sólido desmancha no ar. In: Sarah Feldman e Ana Fernandes (Org.) **O urbano e o regional no Brasil contemporâneo: mutações, tensões e conflitos**, Salvador, EDUFBA, 2007.

_____. Homens lentos, Opacidades e Rugosidades. In: **Revista REDOBRA**, N. 9, ano. 2012. Sessão: O debate. p. 58. Editora: UFBA, 2012.

ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em Diálogo**. São Paulo: UBU Editora, 2016.

A HISTÓRIA COMO AGENTE DA CIDADE: ESTUDOS DE PAISAGEM URBANA EM SANTA ROSA/RS

Maira Eveline Schmitz

Instituto Federal Farroupilha – campus Santa Rosa. Mestre em História.
maira.schmitz@iffarroupilha.edu.br

Resumo

A construção de espaços públicos urbanos é um processo que envolve diversos agentes (re)produtores da cidade. Ainda que os projetos urbanísticos, por excelência, sigam interesses políticos, econômicos e funcionais, a memória histórica dos usos e apropriações dos lugares é um fator de grande influência e deve ser levada em consideração. Neste sentido, considerando a proposta de construção e ampliação do parque linear urbano Tape Porã, situado na cidade de Santa Rosa/RS, pretende-se propor uma alternativa metodológica para a análise das relações sociais desenvolvidas em tempos históricos distintos, relacionando o espaço atual com a presença do patrimônio material histórico dos elementos da linha ferroviária e dando ênfase à elaboração visual e paisagística da cidade.

Palavras-Chaves: PAISAGEM URBANA; FERROVIA; SANTA ROSA

A construção de espaços públicos urbanos é um processo que envolve diversos agentes (re)produtores da cidade. Ainda que os projetos, por excelência, sigam interesses políticos, econômicos e funcionais, a memória histórica dos usos e apropriações dos lugares é um fator de grande influência e que deve ser levado em consideração.

Neste sentido, propõe-se discutir a proposta de construção e ampliação do parque linear urbano Tape Porã, situado na cidade de Santa Rosa, noroeste do Rio Grande do Sul. Lançada ainda no começo dos anos 2000, a ideia deste espaço público foi oficialmente aprovada em 2014, tendo as obras imediatamente iniciadas. O projeto consistia na construção de um grande parque linear, apresentando áreas verdes para lazer, intensa arborização, mobiliário urbano para descanso, encontro e recreação, pista de caminhada e ciclofaixa. O parque foi inaugurado no ano de 2015, tendo mais três etapas de construção previstas (abrangendo as principais avenidas de ligação centro-bairro da cidade).

Visando as próximas etapas do projeto, criou-se um grupo de pesquisa multidisciplinar no Instituto Federal Farroupilha – *campus* Santa Rosa, em parceria com a Prefeitura Municipal. O objetivo final é a criação de propostas de projetos arquitetônicos e paisagísticos para as próximas fases do parque.

A área urbana definida para a construção do Tape Porã coincide com o traçado dos trilhos da antiga linha férrea que cruzava a cidade (último ramal da linha Cruz Alta, inaugurado em 1940). Além da vinculação espacial, percebe-se uma aproximação ideológica entre ambos os projetos: o parque, na atualidade, repete a ideia de ligação de territórios urbanos, fluidez e desenvolvimento regional típica da construção de ferrovias no início do século XX. Apesar disto, a importância identitária e patrimonial da ferrovia para a cidade foi ignorada na primeira etapa da construção: os trilhos foram arrancados e não há qualquer elemento remanescente da linha férrea. O próprio nome escolhido – *tape porã*: caminho bonito – remete à presença guarani na região, levando a uma desvinculação e ao apagamento do passado mais recente. Estas considerações prévias levaram à constatação de que o início da pesquisa para os projetos de arquitetura deveria contar com um levantamento histórico, a fim de ampliar o embasamento histórico e patrimonial para as próximas etapas do projeto.

O presente artigo, neste sentido, propõe uma alternativa metodológica para a análise dos usos e apropriações do espaço urbano onde situa-se o parque linear, possibilitando lançar luz às relações históricas entre espaço atual/espaço futuro e a presença do patrimônio material histórico dos elementos da linha ferroviária. Pretende-se, assim, dar ênfase à elaboração visual e à construção de uma memória paisagística da cidade.

ESPAÇO E CIDADE

Milton Santos, em seu clássico livro *Técnica, Espaço, Tempo* (1997) refere a uma possível distinção entre a história do urbano, referente às atividades que na cidade se realizam, e a história da cidade, relativa a questões específicas de um determinado lugar, situado geograficamente e sua “produção continuada”. O autor defende, então, que para se chegar ao urbano conciliado com a cidade, é necessário considerar a cidade como “um verdadeiro espaço-tempo”, situando-a historicamente e conceituando a noção de espaço. Dessa forma, pode-se chegar não somente à constituição física e organizacional dos espaços urbanos, mas compreender, no contexto, as práticas sociais e representações que neles ocorrem.

Elencar o espaço como objeto possibilita tanto uma abordagem do tempo longo, ou das permanências, como pode abarcar as mudanças, a criação de práticas específicas e a transformação pelo cotidiano. No mesmo sentido, o espaço não precisa ser compreendido somente como o

ambiente físico e material, mas como espaço social, político e imaginário, ou até mesmo como ‘campo de forças’ que rege a compreensão das práticas discursivas” (Barros, 2006, p.463). O espaço não pode ser encarado como algo fixo e totalmente delimitado, pois mesmo a sua posição geográfica ou adequação a uma região pré-estabelecida se relaciona com a complexidade das realidades e das épocas.

Espaço é entendido como artefato, variável coletiva que emerge das interações sociais multidimensionais e multiescalares e, simultaneamente as prescrevem em processos de urbanização que definem e limitam alteridade entre sociedades e grupos sociais. O processo de urbanização está sujeito às incertezas na interação entre agentes, recorrência de formas de controle social, que diferenciam morfologicamente configurações espaciais. (Braga e Rigatti, 2015, p.113)

O espaço pode ser encarado como o que propicia a ação do homem, mas também como aquilo que é construído por meio desta mesma ação. O espaço é dinâmico. De acordo com Ana Fani Alessandri Carlos, a sociedade, como condição de sua existência, produz-se em um espaço determinado e “através dessa ação, ela também produz, conseqüentemente, um espaço que lhe é próprio e que, portanto, tem uma dimensão histórica com especificidades ao longo do tempo e nas diferentes escalas e lugares do globo” (Carlos, 2011, p.53).

A (re)produção da vida social está intimamente ligada com a (re)produção do espaço. A produção de um espaço urbano, quando institucionalmente pensado - como no caso do parque linear, ou da própria linha férrea - segue parâmetros elaborados a partir de funcionalidades e usos específicos esperados. O urbano é um projeto com autoria e intencionalidade: é uma obra.

Nesta direção, Ana Gabriela Godinho Lima (2014) aponta que todo feito arquitetônico implica a questão da dupla duração: a leitura conjuntural e a leitura estendida no tempo. Para compreender, então, um determinado espaço da cidade é preciso considerar sua situação e seus usos atuais, mas também compreender as práticas sociais na longa duração. Ao se identificar as práticas que se repetiram ao longo dos anos, tem-se a possibilidade de perceber a consolidação destas e sua vinculação direta à espacialidade na qual ocorreram.

QUESTÕES METODOLÓGICAS

Lana Gabriela Godinho Lima (2014), contudo, ressalta que a duração de uma obra pode estar sujeita a interrupções: “pode estar em evidência durante um período, cair em esquecimento e, após

um longo tempo, novamente ficar em evidência”. Identificar e explicar também as interrupções pode ser essencial para um entendimento mais amplo das apropriações e interesses relacionados ao espaço público urbano, uma vez que a forma como as espacialidades são vivenciadas e apropriadas pelas pessoas que nelas elaboraram suas práticas é mutável.

Mesmo que as construções e espaços obedeçam à intencionalidade de quem os produziu, a função e projeto atribuídos podem se distanciar das construções simbólicas feitas pelos usuários daquele espaço transformado. Ao se tentar identificar e distinguir o modo como as diferenças que constituem a cidade a significam, instiga-se sobre as interações, os encontros e os afastamentos entre os grupos sociais e o significado que estes conferem ao espaço.

A complexa problemática que envolve a questão do significado encontra reflexo nas questões de definição do que seja Patrimônio Arquitetônico e Urbano. Neste caso, é necessário que se tenha em vista o projeto cultural a partir do qual serão valorizados alguns objetos em detrimento de outros. Os critérios de avaliação a partir daí devem considerar a presença de espaços sociais, a escala da obra, sua inserção na trama urbana, suas tipologias funcionais, sua relação com o entorno. (Lima, 2014, p.31)

Propor que a História seja agente produtora da cidade é reconhecer as escolhas que aí estão embricadas. Acredita-se, assim, ser “necessário buscar novas formas de valorização das obras, que tenham em vista aspectos que fortaleçam a identidade cultural”, a fim de “criar uma identificação com sua própria história e paisagem” (LIMA, 2014, p.32). A definição de elementos que continuarão fazendo parte da paisagem urbana deve considerar, assim, os significados dados pelos indivíduos que usufruem do local público, mas também a responsabilidade social para com a memória urbana e para com a história dos que já não existem ou que não possuem poder de decisão.

A fim de encontrar um caminho metodológico para a análise de diferentes tempos históricos de um determinado espaço, sugere-se, então, seguir algumas indicações do pensador Henri Lefèbvre. Para o autor, as relações sociais em um dado espaço não são uniformes, nem têm a mesma idade. A lei do desenvolvimento desigual não é só econômica, mas social, pois “o econômico anuncia possibilidades que a sociedade não realiza, ou realiza com atrasos” (Martins, 1996, p.19).

Para entender a complexidade das relações sociais no tempo e no espaço, deve-se partir de três tipos de análise. A primeira etapa é a análise descritiva, abordando a complexidade horizontal, ou seja, o mapeamento da diversidade de relações sociais. A segunda etapa consiste na análise

regressiva, de complexidade vertical, verificando a coexistência de relações sociais no mesmo espaço, mas com datas distintas. Por fim, efetua-se a análise histórico-genética, uma espécie de “reencontro do presente”, determinando quais as práticas sociais constituem o ambiente social, definindo-as, caracterizando-as e situando-as no cotidiano.

O cotidiano, sua reprodução e produção, não ocorrem somente na delimitação do lar, na vida individualizante e rotineira, nas banalidades do dia a dia. Ressalta-se: não *somente*. Isto significa que não se constituem exclusivamente das famosas continuidades, das permanências do tempo longo, mas que contêm em si as possibilidades também da transformação do social. Martins defende que, “para Lefèbvre, a *noção* (e não o *conceito*) de cotidiano só tem consistência se se leva em conta as contradições do processo histórico, o cotidiano como contraponto (e alienação) da História. O cotidiano não tem sentido divorciado do processo histórico que o reproduz. A concepção de Lefèbvre, de que não há reprodução sem uma certa produção de relações sociais, não há cotidiano sem história, é essencial para discutir-se o tema”. (Martins, 1996, p.89)

Um estudo sobre o espaço e práticas urbanas passa ainda pela questão da paisagem, pois esta é “como documento histórico, composto e compositor de práticas culturais, integrante da rede de produtos e pensamentos que circulam em uma sociedade” (SAYÃO, 2011, p.55). Na medida em que se torna um “documento histórico”, o objeto de estudo da História nunca será a paisagem em si – na sua realidade concreta e pura – mas as representações que se fez/fazem acerca dela. o “estudo da representação da paisagem nos remete a condição imagética da paisagem” e que o trabalho de interpretação consiste “no pleno exercício de leitura de imagem”(SAYÃO, 2011).

A paisagem, nesta perspectiva, é representação do espaço que age neste mesmo espaço, intermediando a relação entre pessoas e destas com a representação e o referente. A paisagem direciona o olhar, cria formas de visibilidade (e invisibilidade) e de visualidade; mostra o que se deve ver e de que forma ver. Na medida em que é partícipe de uma “cultura visual” isto significa não que é somente um elemento – o visual – de determinada cultura, mas que representa uma própria forma desta cultura se ver e se mostrar visualmente.

As interações sociais não são homogêneas: as formas de sociação são diversas, o cotidiano é multifacetado, o urbano é composto de multiplicidades. Isto não impede, contudo, que determinadas representações assumam a potencialidade de se referir ao todo, amenizando possíveis contradições, ocultando os contrapontos. É preciso, assim, atentar para as ocultações do cotidiano, questionar esta imagem e buscar perceber a ação dos mais diversos atores neste espaço.

Nas palavras de Henri Lefebvre, “lugar de equilíbrio, é também o lugar em que se manifestam os desequilíbrios ameaçadores” (1991, p.39). Cabe, então, sair da zona de conforto e adentrar os outros territórios desta espacialidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José d'Assunção. História, Espaço e Tempo: interações necessárias. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.460-476, Jul/Dez 2006.

BRAGA, Andrea da Costa Braga; RIGATTI, Décio Rigatti. Mudando Padrões: Malha Ortogonal e Urbanização da Fronteira Brasil – Uruguai. In: VASCONCELLOS, Juliano Caldas, BALEM, Tiago (orgs.). Bloco (11): a arquitetura da América Latina em reflexão. Novo Hamburgo: Feevale, 2015.

CARLOS, Ana Fani A.; SOUZA, Marcelo Lopes de; SPOSITO, Maria Encarnação B. **A produção do espaço urbano**: agentes e processos, escalas e desafios. São Paulo: Contexto, 2011.

LEFEBVRE, Henri. A vida cotidiana no mundo moderno. São Paulo: Ática, 1991.

LIMA, Ana Gabriela Godinho Lima. Arquitetas e Arquiteturas na América Latina. São Paulo: Editorial Altamira, 2014.

MARTINS, José de Souza. **Henri Lefebvre e o retorno à dialética**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SAYÃO, Thiago J. **(RE)TRATOS INSULARES**: A Ilha de Santa Catarina vista através das representações das paisagens (1890-1940). Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

VISTAS URBANAS DE UMA METRÓPOLE: PERMANÊNCIAS E MUDANÇAS NOS REGISTROS VISUAIS DE HILDEGARD ROSENTHAL

Maria Clara Lysakowski Hallal

Universidade Federal de Pelotas; Mestra em História
clarahallal@hotmail.com

Resumo

Na década de 1940 no alvorecer da expansão populacional e industrial que estava ocorrendo no Brasil, São Paulo foi documentada e registrada pela fotógrafa suíça Hildegard Rosenthal. Nesse sentido, sob um olhar estrangeiro e feminino, propõe-se analisar um recorte da materialidade da cultura visual da cidade no período destacado. As fotografias de Hildegard evidenciam essa mistura de tempos de São Paulo dos anos 1940, onde construções novas e as ruínas, permanência e mudanças das paisagens conviviam em temporalidades sobrepostas. Por meio do instante registrado, pode-se analisar questões sociais e culturais da cidade; como se davam as práticas sociais e a questão estética dos edifícios e modificações urbanas. Entende-se que por meio das imagens de Rosenthal pode-se discutir e problematizar questões culturais e do urbano de São Paulo nos anos 1940.

Palavras chave: Cultura Visual; Hildegard Rosenthal; Urbano

São Paulo: transformações sociais e urbanas no século XX

O período do início do século XX caracteriza-se por ser marcado por diversas intervenções urbanas, a exemplo das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo. Tais projetos inspirados na Belle Époque, de Paris, onde, infundiu pelo mundo projetos de urbanização e modernização.

A Belle Époque francesa se caracteriza como uma época do florescimento do belo e transformações urbanísticas. Surgem os cabarés, Can-Can e cinema. Do âmbito artístico ocorre o nascimento do Impressionismo e da *Art Nouveau*. Foi um movimento que teve marcas profundas em outros países, como o Brasil, por exemplo. Era comum a elite brasileira ir a Paris frequentemente e com isso novas tecnologias, artes, arquitetura e literatura foram trazidos e adaptados no Brasil.

Dentro do território brasileiro, este período tem início em 1889 com a Proclamação da República e vai até 1922 com o Movimento Modernista e a realização da Semana da Arte Moderna, na cidade de São Paulo, sendo aos poucos substituída por novos movimentos culturais.

Concomitante, principalmente, com o início da “Belle Époque” brasileira, tem-se, principalmente em São Paulo, a era dos motores e das máquinas – apitos de trem, buzinas dos automóveis, ruído do bonde sobre os trilhos e, ainda mais significativo para o desenvolvimento econômico, foi o som das sirenes das novas fábricas instaladas na cidade (TOLEDO, 2015).

O café, estrada de ferro, industrialização e imigração estão intrinsecamente ligados. Os industriais, por exemplo, construíram suas mansões na Avenida Paulista e suas indústrias, de forma geral, foram alocadas em locais vizinhos à estrada de terra, facilitando o transporte das mercadorias. E junto às fábricas foram construídas casas/ vilas para esses operários que migravam das mais diversas regiões do país em busca de melhoria de vida.

Uma cidade não seria considerada cosmopolita e metrópole sem dois equipamentos principais: o arranha-céu e o bulevar. Para o primeiro, só foi possível a verticalização das construções em virtude de duas novas tecnologias: concreto armado e o elevador. O primeiro arranha-céu era um edifício de cinco andares, construído em 1904, por Martinho Prado Júnior. Outro imponente prédio era o Edifício Martinelli que após problemas e inseguranças com a solidez do prédio, foi inaugurado em 1929, com trinta andares.

Chegando aos anos 1920 a Catedral da Sé já estava em construção, em 1927, Prestes Maia e Ulhôa Cintra, urbanistas, criaram o “Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo” que se tornou um clássico dos estudos urbanísticos de São Paulo. Porém, somente em 1938, com a nomeação de Prestes Maia como prefeito é que se abriu a ele a oportunidade de colocar em prática seu plano. O novo prefeito foi nomeado em meio ao período denominado “Estado Novo”, ditadura instaurada por Getúlio Vargas.

O plano orientou as remodelações urbanas da cidade entre 1934 até 1945, ocorrendo transformações urbanísticas e extensão do sistema viário da cidade. Com o recenseamento da década de 1940⁴ a cidade possuía 1,4 milhão de habitantes, atravancando o centro e a comunicação com os bairros e vice-versa. Obras como da Rua Ipiranga onde se transformou em Avenida Ipiranga e a construção do Viaduto Jacareí deram fluidez para um trânsito que apresentava sinais de estagnação.

Durante as modificações, casas e prédios que estivessem no caminho foram desmanchados, moradores realocados, mas, no fim de tudo, proporcionaram uma nova e não definitiva estrutura

⁴ Não havia recenseamento desde 1920, visto que a Revolução de 1930 impediu que houvesse a pesquisa do ano.

urbana, visto que a cidade é uma estrutura viva e cambiante, necessitando de modificações constantemente.

Chega-se, então, a São Paulo da década de 1940, o Brasil continuava sob o regime ditatorial do Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial provocava perplexidade, ainda que todos estivessem meio anestesiados, com a invasão de Paris pelos alemães. Com a entrada do Brasil na guerra, em 1942, a população paulista viu-se sob uma nova configuração: exercícios de blecautes para preparar a população caso houvesse invasão por via aérea, o racionamento de gêneros alimentícios e de petróleo. Para substituir o petróleo, foi necessário recorrer a outras soluções, como o gasogênio e, para isso ser efetivo, indústrias metalúrgicas, oficinas de conserto de carros e engenheiros juntamente com empréstimos e subsídios governamentais, conseguiram, em 1943, 10.864 veículos movidos a gasogênio no Estado, desses, 7.352 na capital.

Os resultados da guerra no plano político e social todos conhecem, horrores como o Holocausto, ascensão dos Estados Unidos como potência imperialista, a Guerra Fria e a divisão do mundo em dois blocos: socialistas e capitalistas. No contingente brasileiro, como elucida Toledo (2005, p. 436) “a Federação das Indústrias (Fiesp) passou de 1465 associados, em 1938, a mais de 5 mil em 1944. A política de substituição de importação, importada pelo Estado Novo e reforçada nos anos de guerra, propiciou o surgimento de uma miríade de novos empreendimentos”. Em contrapartida, o regime trabalhista sofria revés, com diminuição dos direitos trabalhistas até então conquistados.

Logo, o Brasil, mais especificadamente São Paulo nas décadas de 1930 e 1940, foi um período transformador e marcado por construções, verticalizações, imigrações e modificações na estrutura da urbe. Ocorreram obras como o estádio do Pacaembu (1939), Palácio da Imprensa (sede da Gazeta), assentamentos de trilhos e verticalização da arquitetura residencial com a construção de edifícios suntuosos⁵. Importante ressaltar, que, conforme Negri e Pacheco, o crescimento industrial do estado de São Paulo “ocorreu principalmente, nos municípios localizados no entorno da capital paulista, notadamente no ABCD (Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema) ” (Negri e Pacheco, 1994, p. 64).

⁵ Desde a década de 1910 tem-se a construção de edifícios com mais de 4 andares na área central da cidade, contudo mantendo-se restrito a escritórios. A partir de 1930 o processo tornou-se irreversível e expandiu-se para além do limite do centro de São Paulo.

Por conseguinte, entende-se, que o desenvolvimento urbano ocorreu em todo o estado, obviamente, concentrando-se na capital, São Paulo. Essa, nesse período, pode ser considerada metrópole, segundo as definições de Santos (1993) que considera apenas as cidades com mais de um milhão de habitantes como metrópole.

Hildegard Rosenthal: registros de uma cidade misturada entre os tempos antigo e moderno

Compreendendo o estado de São Paulo nas décadas de 1930 e 1940, espaço temporal desse estudo, chega-se aos fotógrafos que registravam o urbano da época. Esses desde fins do século XIX já registravam as transformações ocorridas nas cidades. Obviamente, mesmo a cidade ter se transformado bastante entre 1930 e 1940, era difícil a sobrevivência dos fotógrafos, principalmente os de vistas urbanas. Para quem vender? Com isso ou por isso, Hildegard Rosenthal tinha contatos com um amplo circuito social da época; tinha ligações com os principais veículos de comunicação (Folha de Noite, Folha da Manhã etc.). Suas imagens procuravam capturar o artista no momento da criação, o que tem a ver com o espírito de reportagem que a fotógrafa sempre carregou.

Em uma entrevista para o Estado de São Paulo na década de 1980, Hildegard falou “A fotografia não era o que é hoje, os fotógrafos viviam na miséria”. Ela era fotógrafa da porta para fora, isto é, não mantinha estúdios para retratos, o que certamente diminuía o seu mercado.

Só décadas mais tarde suas fotografias foram para o circuito das exposições, a primeira foi em 1974, no Museu de Arte Contemporânea em SP. Na Bienal de 1977 ganhou o prêmio de melhor fotógrafa. Como contemporânea tinha, por exemplo, Alice Brill que também produziu imagens de São Paulo, mas da década de 1950. Outro olhar estrangeiro sobre essa cidade de misturas de tempos. Rosenthal era especialista no uso da Leica, equipamento que ajudou a difundir o formato das fotografias em 35 mm e favorecia o instantâneo.

Contextualizando a Hildegard, ela chegou ao Brasil durante o período do Estado Novo. Hildegard nasceu em Zurique, Suíça, não era judia, mas seu namorado, Walter Rosenthal, sim. Isso os levou em 1937 a trocar Alemanha pelo Brasil, onde se casaram. Após poucos meses trabalhando numa empresa chamada Kosmos Foto, como orientadora de serviços laboratoriais, a fotógrafa foi contratada por uma pequena e recém-criada agência de notícias, a Press Information, passando a publicar suas imagens em órgãos da imprensa nacional e estrangeira. Sua grande produção de imagens foi durante as décadas de 1930 e 1940.

Após encerrar sua carreira como fotojornalista, em 1948, Hildegard Rosenthal passou a fotografar apenas por prazer e elegeu as crianças como tema. Meninas japonesas fotografadas no bairro da Liberdade, engraxates e pequenos jornaleiros se destacam em suas fotos. Em 1959, depois da morte do marido, Hildegard assumiu a direção da empresa da família.

Esse trabalho utilizou as imagens do livro “Metrópole: Hildegard Rosenthal”, organizado por Maria Luiza Oliveira que divide as imagens em quatro temas: Cenas Urbanas, Edifícios/ Grafismos, Interior, Noite/Chuva e Retratos. Abaixo, a primeira imagem analisada:



Imagem 1: Ponto de Encontro, São Paulo, SP, 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal.

A imagem 1 mostra, então, um grupo ou até mesmo aglomerado de pessoas na Rua Direita com a 15 de novembro. Era uma das regiões mais movimentadas da cidade. A rua não era apenas lugar de passagem, mas, sim de permanências e encontros. As pessoas ocupavam até mesmo o “meio da rua”. Na imagem não tem bondes ou carros, mas não era incomum que atropelassem as pessoas, uma vez que as normas do trânsito ainda eram incipientes.

Nota-se um sentido de rua diferente do atual, por exemplo. Hoje o pedestre, ainda que por vezes não cumpra, já tem introjetado que rua é o lugar do carro, a calçada é o seu lugar. Outro elemento a ser considerado é a maneira ou posição em que a fotógrafa estava para obter o click.

Estava em uma posição superior, talvez uma janela ou sacada. Há a presença de sombras e luzes, esse jogo que compunha suas imagens. Algo que também chama atenção nas suas imagens é que o protagonista, por vezes, é a própria calçada – o calçamento e o meio-fio. O chão tem um espaço privilegiado.

Ainda, os homens na fotografia, a maioria está vestido de terno, sendo um elemento, junto com a gravata e o chapéu, de distinção. Curiosamente, quase não existem mulheres na foto, a esse respeito, Yara Dines (2017, p.100), comenta que:

Vemos pouquíssimas mulheres presentes na região central da cidade, o que também será percebido em outras fotografias de Hildegard Rosenthal. As mulheres já realizam trabalho comercial e de serviços no centro de São Paulo, porém ainda em número reduzido, como é comentado anteriormente; tanto é que apresentam uma invisibilidade de sua presença nas imagens das ruas.

Rosenthal, pela sua própria formação fotográfica e, possivelmente por sua condição de mulher e imigrante, devia compreender e tentar buscar as personagens femininas de São Paulo. Como na imagem 2, onde tem-se a imagem de mulheres na zona cerealista:



Imagem 2: Mulheres na zona cerealista, São Paulo, SP, 1940. Fotografia: Hildegard Rosenthal.

A zona cerealista era movida especialmente de arroz e feijão e, as mulheres iam aos locais a fim de comprar as mercadorias a preços mais módicos. A próxima imagem demonstra a questão da verticalização de São Paulo:



Imagem 3: Rua Marconi, antes da abertura que à ligaria a Avenida São Luiz; ao fundo. A Praça D. José Gaspar, São Paulo, 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal.

Essa imagem 3 apresenta fachadas de edifícios vistos do alto, com os carros e sombras lá em baixo, formando, até devido a rua estreita, vales e a sensação de estrangulamento e sufocamento. Ao mesmo tempo em que representa o progresso sob a forma da verticalização, também, pode representar o medo e a sensação de estar sendo “engolido” por essa nova conjectura urbana.

A respeito do ato de fotografar, considera-se que é tomar posse de um momento vivido, um recorte do tempo, espaço e lugar, que possibilita inúmeras narrativas e sentidos para a imagem. Nessa direção, merece atenção o trabalho de André Rouillé, intitulado “A fotografia: entre documento e arte contemporânea” (2009), que explicita:

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma

coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar (ROUILLE, 2009, p. 77).

A fotografia não registra coisas preexistentes, ela transforma e faz ser alguma coisa. O objeto fotografado é resultado de um posicionamento ideológico, visão técnica, estética e objetivos do fotógrafo. Obviamente que há objetos apresentados na fotografia, por exemplo, uma rua, novos bairros, iluminação diferenciada, contudo, não é, por exemplo, o edifício real que está na imagem, mas o edifício traduzido por um olhar e determinada estética.

A próxima imagem tem-se a construção da Biblioteca Nacional e, ao mesmo tempo, uma pavimentação da rua. Fora construído em 1942, considerado um dos marcos do estilo *art déco*, a nova sede da Biblioteca Nacional visto que o antigo prédio já estava saturado. A cidade, para Rosenthal, não existia apenas nos monumentos ou prédios de grande porte, mas, sim nos detalhes, conjecturas, construções, trabalhadores e nas modificações das vistas urbanas.



Imagem 4: Biblioteca Municipal em construção, na rua da Consolação, São Paulo, SP, 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal.

Na fotografia 5, abaixo, vê-se uma imagem feita de baixo para cima, mostrando estruturas pouco visíveis, que poderiam, facilmente, passar “batido” pelo observador. Outro elemento

importante são os paralelepípedos sobrepostos (empilhados). Indicando esse momento de mudança e, ao mesmo tempo, permanência que a cidade passava. Rosenthal não se preocupava com a ideia de nitidez, disse “Se nós temos tudo nítido da frente para trás, não se vive”⁶.



Imagem 5: Pavimentação de rua, São Paulo, 1940.

Considerações Finais

As imagens de Rosenthal evidenciam a composição dessa São Paulo dos anos 1940, onde industrialização, progresso, crescimento aconteciam. Por outro lado, os componentes não visíveis dessa cidade também estavam presentes nos seus registros.

As fotografias 1 e 3, por exemplo, demonstram essa verticalização da cidade, onde novos prédios iam surgindo, assim, como, uma reocupação dos espaços urbanos pelos atores sociais da cidade. A imagem 2 mostra a presença das mulheres no cenário urbano, ainda que fossem, de certa forma, invisíveis para alguns fotógrafos, Rosenthal registrava essas mulheres até mesmo por sua própria condição feminina e estrangeira. Era uma estrangeira retratando os “estrangeirismos” da cidade.

⁶ <https://ims.com.br/titular-colecao/hildegard-rosenthal/>

As imagens 4 e 5 representam dois momentos dessa cidade, onde os dois tempos estão presentes: as ruínas – os paralelepípedos e a pavimentação da rua e o moderno, seja nessa nova forma de fotografar: a fotógrafa se posicionava no chão para obter a imagem 5 ou, então, no surgimento dos novos prédios modernos da cidade.

Como outras cidades do período, São Paulo convivida com as construções novas e as ruínas, com temporalidades sobrepostas. As permanências e mudanças estão evidenciadas nas fotografias de Hildegard Rosenthal.

Fonte consultada:

OLIVEIRA, Maria Luiza; BRACHER, Beatriz. **Metrópole:** Hildegard Rosenthal. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

Referências Bibliográficas:

DINES, Yara Schreiber. **São Paulo na imagética de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill,** fotografias imigrantes modernas. Proa - revista de antropologia e arte | campinas | n.7 | v.1 | p. 88 - 128 | jan-jun | 2017.

NEGRI, Barjas; PACHECO, Carlos A. **Mudança tecnológica e desenvolvimento regional nos anos 90:** a nova dimensão espacial da indústria paulista. Espaço e Debates. São Paulo:NERU, n. 38, p.62-83,1994.

ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira.** São Paulo: Hucitec, 1993.

TOLEDO, Roberto Pompeu. **A capital da vertigem:** uma história de São Paulo de 1900 a 1954. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2015.

O GRAFITTI INSTITUCIONAL: A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM POSITIVA DA CIDADE

Mariana López Méndez

Universidade Federal do Rio de Janeiro; Mestranda em Urbanismo, PROURB/FAU; Agências financiadoras: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) – Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (Infonavit)
mariana.lz.mz@gmail.com; marianalm@ufrj.br

RESUMO

Há poucos lugares na cidade para andar sem a chance de encontrar algum *graffiti*. Dentre eles, destacam aqueles de alta qualidade técnica e estética, e grandes dimensões. Grande parte desse é realizado ou promovido por instituições públicas. Cada vez são mais as instituições públicas a nível mundial que empregam o *graffiti* em iniciativas de intervenção urbana. Esse tipo de iniciativas procura contribuir para resolver problemas urbanos e sociais das cidades melhorando a qualidade de vida dos habitantes, a imagem urbana ou revalorizando zonas degradadas nelas. Porém, no processo da sua realização, as instituições planejam, ordenam e controlam o *graffiti* e seus realizadores. Se o emprego do *graffiti* nunca foi neutro, será que o interesse institucional por ele revela algo? A prática institucional de uso do *graffiti* parece se envolver em questões do direito à cidade, reivindicação e transformação do espaço urbano, e ressignificação da cidade que parecem ser contraditórias entre si.

INTRODUÇÃO

Cada vez são menos os lugares da cidade pelos quais seja possível andar, sem se encontrar com alguma imagem no caminho. Imagens publicitárias, anúncios, rótulos de lojas, desenhos, murais, etiquetas, fotografias e muitas outras mais proliferam no espaço urbano. Dentre esta grande diversidade, destaca um tipo em especial. *Graffiti* colorido, de alta qualidade técnica e estética, e com dimensões cada vez maiores (às vezes grandes murais do tamanho de prédios inteiros), aparece mais e mais nos muros urbanos⁷. ‘Alegra as cidades cinzas’, falam alguns.

No contexto atual da urbanização do mundo, diversas instituições e agentes visam e promovem o desenvolvimento das cidades. As ações que implementam para isso se misturam com outra diversidade de ações políticas, econômicas, sociais e ideológicas que acontecem

⁷ O vocábulo *graffiti*, deriva do radical grego *graph(o)*, de *gáphien*, ou *graphis* em latim, que significa escrever, descrever, desenhar. O termo italiano que designa a escrita em muros e paredes das cidades da antiguidade é *graffito* (seu plural, *graffiti*). Para os fins deste artigo, por ser um termo mais abrangente, utilizarei o vocábulo em italiano *graffiti* em vez do vocábulo português *grafite*.

simultaneamente no espaço urbano. Resultado dessa rede de dinâmicas e da relação entre elas, surgem problemas urbanos, econômicos e sociais (desintegração, desigualdade social, injustiça, exploração, tráfego, superlotação, crise habitacional, etc.) que visam ser resolvidos por essas mesmas instituições e agentes. Na procura de alternativas e instrumentos para confrontar os emergentes problemas urbanos, gerar concorrência econômica ou construir uma boa imagem da cidade, criam-se modelos que são implementados repetidamente de uma cidade para outra (DELGADILLO, 2014).

Existem iniciativas institucionais (programas ou boas práticas) de intervenção urbana que procuram contribuir à melhora da qualidade de vida dos habitantes por meio da integração socioespacial de bairros, reativação de atividades socioeconômicas, a revalorização de zonas degradadas, a melhoria da imagem urbana e a apropriação do espaço público⁸. Em si, iniciativas que procuram a melhora da qualidade de vida dos habitantes.

As iniciativas institucionais de intervenção urbana podem ser de vários tipos. Por exemplo, estão aquelas nas que áreas ou bairros inteiros nas cidades são requalificados. Também existem iniciativas nas que o espaço urbano é modificado fisicamente com equipamento cultural, infraestrutura, melhoramento de zonas verdes, atividades socioculturais para fortalecer o tecido social e a identidade do bairro, etc. Dentre essas, destaco aquelas que interveem ou acompanham intervenções no espaço urbano com práticas artístico-culturais. Por exemplo, iniciativas que, com diferentes objetivos econômicos e sociais promovem e usam o espaço público como cenário para a realização de atividades artístico-culturais (teatro, dança, festivais de arte urbana, shows musicais, etc.). As intervenções urbanas no espaço urbano buscam dar aos bairros quanto à cidade mesma um caráter emblemático e distinto.

Com diversidade de justificativas, cada vez são mais frequentes as instituições públicas que integram o *graffiti* em iniciativas de intervenção urbana. Existem diversos exemplos a nível mundial que o fomentam:

A iniciativa “10m2”, da Alcaldía da Zona 4 da Cidade de Guatemala, Guatemala foi realizado em 2014 na Zona 4 da cidade, considerada degradada. O programa visou a requalificação do bairro, a melhora e a apropriação do espaço público por meio de diferentes atividades como

⁸ Intervenção urbana entendida como a realização de uma ação específica, premeditada e planejada para acontecer ou modificar, em um tempo determinado, o espaço urbano.

foodtrucks, feiras de *graffiti* e pintura na rua⁹. Também procurou atrair o investimento público-privado na zona.

O programa “Copa Graffiti” implementou-se no Rio de Janeiro entre 2012 e até 2014. A iniciativa foi promovida e financiada pela Prefeitura de Rio de Janeiro, o Metrô Rio, o Instituto Invepar e o Instituto Eixo Rio. Seu objetivo, inibir pichações nos muros das estações da zona norte da Linha 2 do metrô (desde São Cristóvão até Pavuna) e revitalizar as áreas do entorno através da pintura de murais com temas relacionados às histórias da comunidade. O programa deu origem ao projeto “Gale Rio”, que foi uma mostra de *graffiti*, também no metrô, complementando os murais que estavam ali por encomenda da prefeitura carioca (AIRÁ OCRESPO, 2017).

“Medellín se pinta de vida”, é um programa implementado desde 2012 nas *comunas* (assentamentos informais) da cidade de Medellín, Colômbia. Organizado, realizado e financiado pela Alcaldía de Medellín e pela Empresa de Desarrollo Urbano, visa a melhorar o aspecto arquitetônico, urbano e paisagístico dos bairros e fortalecer o afincamento social, cultural e ambiental entre os cidadãos e seu habitat. Realizam-se oficinas de pintura de murais tipo *graffiti*, pintura de fachadas e intervenções sociais (EMPRESA DE DESARROLLO URBANO DE MEDELLÍN, 2008).

Por último, o festival “Muro”, em Lisboa, Portugal organizado pela Câmara Municipal de Lisboa, visa destacar as áreas periféricas onde é implementado, como estratégia governamental de descentralização (LISBOA; GALERIA DE ARTE URBANA; LISBOA, 2017); e o festival “Trama”, no município Tres de Febrero, em Buenos Aires, Argentina, que, organizado pela municipalidade, tem como objetivo revalorizar a identidade do município (TRES DE FEBRERO, 2017).

Chamo a atenção para esse tipo de *graffiti* planejado, controlado e encomendado por instituições públicas. Se o *graffiti* está fortemente relacionado com identidade, propriedade pública e privada, cultura e contracultura, arte, comércio, transgressão, aceitabilidade, empoderamento, política e vandalismo, e o uso do *graffiti* nunca foi inocente nem neutro, será que o interesse institucional por ele revela algo? No espaço urbano existem diferentes desenhos e imagens que vão moldando-o e que transmitem pensamentos, ideias e mensagens tanto pessoais quanto comerciais ou contestatórias (CLAY, 2015). Por que as instituições públicas têm adotado a prática? O objetivo deste artigo é refletir na prática institucional de emprego do *graffiti*, com base

⁹ A seleção dos grafiteiros foi feita por meio de um processo de revisão de suas trajetórias e CV.

nas teorias urbanas sobre a homogeneização e controle do espaço urbano por meio de práticas de empreendedorismo capitalista, propostas por Sharon Zukin (2009); David Harvey (2005, 2014) e Theodore, Peck e Brenner (2009).

BREVE PERCURSO PELO GRAFFITI

Ao longo do tempo, o *graffiti* tem tido diferentes usos. O ato de grafitar nas paredes existiu desde o século 1 A.E.C., em Roma, no povo Maia e Pompeia, grafitava-se nas paredes, como meio de transmissão de mensagens. Sua função contestatária surgiu na França como manifestação de protesto e inconformismo social perante a crise política que acontecia em 1968 (WALL, 2016). Nos Estados Unidos, no final da década de 1960, surgiu como ferramenta de reivindicação do espaço público e lema de identidade de grupos sociais marginais na época (SYLVER; CHALFANT, 1983). No Brasil emergiu no contexto da ditadura militar como veículo de luta anti-ditadura e de divulgação de ideias de esquerda (MEDEIROS, 2008). Atualmente, também funciona para organizações sociais como ferramenta artística de atividades de participação comunitária; e como mídia artística cultural mundial (o *graffiti* ou ‘street art’ na mídia artística nos últimos anos, é considerado de alto valor econômico, artístico e estético)¹⁰; como meio publicitário, etc.

“O graffiti é uma expressão urbana muito antiga, é uma imprensa extraoficial, uma arte que não depende de nada e é parte de um todo”(GUILÃO, 2017). “É um movimento social” (QUEIROS, 2017). “O graffiti são pinturas livres na rua feitas por pessoas, anônimas ou não, que querem deixar suas marcas para outras pessoas verem. É uma fonte de inspiração para as pessoas” (AIRÁ OCRESPO, 2017). “*Graffiti*, ‘street art’ e pichação, são todos a mesma coisa” (AUNI SEIVA, 2017; QUEIROS, 2017)¹¹.

O *graffiti* surgiu como uma ferramenta democrática, pertencente ao povo que o criou, o executa e ao qual faz constante referência. Diferente de umas décadas atrás, a quantidade de atores que atualmente o realizam e impulsionam é cada vez maior e mais diversa. Ele já não só forma parte de uma subcultura, se não que, por seus atributos, surgiram novas formas dele acontecer no

¹⁰ Hoje existem numerosos exponentes do ‘post-graffiti’ ou ‘street art’ – como denomina-se o *graffiti* e suas variantes nos últimos anos. Outros nomes dados ao ‘street art’ são ‘arte urbana’ e ‘arte de rua’. Eles fazem referência ao uso do espaço público e a paisagem urbana, especificamente a rua, como seu suporte e cenário.

¹¹ No Brasil, é feita uma diferença entre pichação, *pixação* e *graffiti*. Segundo Celso Gitahy (1999), a pichação se refere ao ato de grafitar palavras ou letras nas superfícies urbanas, e ao igual que o *graffiti*, é transgressora. A diferença entre pichação e *pixação* recai na intenção e estilo gráfico de ambas grafias. “A *pixação* possui uma sofisticação estética (que a faz inteligível) destinada à autoafirmação de indivíduos e demarcação de território” (MONTEIRO, 2015 p.81).

espaço, e pelo mesmo, também com funções cada vez mais variadas. Aparece sem precisamente ter um só fio condutor nas motivações de seu acontecer.

O GRAFFITI LEGAL

Progressivamente o *graffiti* tem sido apropriado por atores cada vez mais diversos. Decorrente de sua intrínseca relação com o espaço urbano, de sua capacidade comunicativa, e da aceitação e promoção do *graffiti* na mídia artística – e, portanto, o incremento da sua aceitação também junto ao público geral, comercial e institucional, pois deixa de ser tão clandestino-, abriu-se a possibilidade do *graffiti* ser usado por atores externos (SCHLECHT, 1995). É dizer, existem diversas situações nas quais o *graffiti* ganha um atrativo útil para atores exógenos aos grafiteiros. Por exemplo, marcas comerciais internacionais começaram a empregá-lo como meio publicitário fazendo referência à originalidade do *graffiti* e os grafiteiros, à arte e à cultura urbana e a capacidade das cores do *graffiti* de alegrar às pessoas¹². Alguns proprietários contratam grafiteiros para decorar as fachadas dos seus prédios e casas com murais de *graffiti* como um detalhe artístico. Em outro exemplo, aceitação do *graffiti* como arte tem sido apropriada por comunidades que, com ajuda de organizações não governamentais e grafiteiros, criam galerias a céu aberto de murais de *graffiti* como pontos de atração turística e atrativos para se dar destaque criando uma particularidade que os outros não tem¹³.

Com novas funções, o *graffiti* deixa de ser tão indesejável – pois vira palatável e compreensível para um público amplo, o que resulta na sua realização no espaço urbano de forma não autorizada quanto autorizada. As funções que seu criador lhe confere começam a se misturar com funções criadas por atores exógenos que, com motivações independentes às dos grafiteiros, promovem ou pagam para a realização de *graffiti* com objetivos específicos.

A ilegalidade do *graffiti* perde sentido e surge desta forma, o *graffiti* legal: aquele que qualquer cidadão pode realizar no marco da lei. Porém, a legalização do *graffiti* vem acompanhada de questões. Como no caso dos exemplos descritos na introdução, é evidente como

¹² Em março de 2017 a marca internacional Nike encomendou o grafiteiro Ariln Graff intervir na *Casa Air Max* da marca localizada na Av. Paulista, em São Paulo Brasil (MARADEI, 2017) , e em 2011 a marca internacional Adidas promoveu a realização de vários murais de ‘street art’ por artistas urbanos destacados, no bairro Condesa na Cidade do México (PUBLIMETRO MÉXICO, 2011).

¹³ Tal é o caso da Galeria a Céu Aberto do Museu da Favela localizada nas comunidades de Cantagalo e Pavaão-Pavaõzinho, na zona sul da cidade de Rio de Janeiro, que tem como objetivo “é transformar o morro de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo em monumento turístico carioca” (MUSEU DE FAVELA, 2017).

progressivamente o *graffiti* começou a ser permitido e realizado pelo poder público em diversas cidades ao redor do mundo. A legalidade do *graffiti*, determinada pelo mesmo ‘sistema opressor’ que o *graffiti* transgride, negocia a subversão do último em troca de legitimá-lo como *cultura oficial* – processo cultural, formado lentamente através dos esforços de múltiplos agentes, normalmente com agendas e intenções que competem entre si (COFFEY, 2006).

Quando feito pelo poder público através de suas instituições, o *graffiti* perde seu caráter democrático. É feito pelos mesmos atores que estabelecem as condições para que possa ser feito com legalidade no espaço urbano, quanto que tomam as decisões ao respeito o espaço urbano, e que além têm interesses sobre ambos. Dessa forma, com a finalidade de diferenciar a expressão cultural do *graffiti* autônomo, original, democrático, espontâneo, ilegal e legal de aquela feita institucionalmente, chamarei de aqui a diante de ***graffiti institucional*** ao *graffiti* em formato mural, pichação, ‘street art’, pintura de rua, pintura de fachadas, etc., encomendado ou promovido por instituições públicas como parte de suas iniciativas de intervenção urbana.

O GRAFFITI INSTITUCIONAL

Ao considerarmos a grande capacidade comunicativa e de transformação do espaço urbano do *graffiti*, a legitimação de expressões culturais para seu consumo como *cultura oficial* (COFFEY, 2006), e o uso de recursos culturais pelos poderes públicos e econômicos no processo de criação de uma imagem positiva de cidade (HARVEY, 2014; ZUKIN, 2009), seria ingênuo assumir que quando feito por instituições públicas, elas não utilizem o *graffiti* com esse objetivo. A construção da imagem positiva de cidade implica a criação de um modelo de vida e de sociabilização da personalidade humana favorável e de acordo com as práticas capitalistas e neoliberais de desenvolvimento socioeconômico nas cidades (HARVEY, 2005). Também implica o emprego de discursos e ferramentas de controle social e de ressignificação da cidade para a implementação do modelo no espaço urbano, enquanto que o ambiente construído e as formas urbanas são revitalizados e requalificados por meio de iniciativas institucionais de intervenção urbana, no intuito de promover o reinvestimento nas cidades (THEODORE; PECK; BRENNER, 2009). Envolve, assim mesmo, a promoção e o incentivo do capital simbólico coletivo existente nas cidades por práticas de empreendedorismo capitalista na concorrência cultural e de absorção de renda entre cidades (HARVEY, 2014). É nesse contexto que se insere o *graffiti institucional*.

O *graffiti* é uma ferramenta social quanto espacial. Também é uma ferramenta discursiva. Quando realizado ilegalmente, é uma expressão cultural autêntica no sentido de ser parte do

processo contínuo da construção gradual da experiência cotidiana (ZUKIN, 2009). Também no sentido de os grafiteiros se reivindicarem o direito de usar se apropriar do espaço urbano de uma forma alternativa – e até contrária, à ordem urbana estabelecida. A alteração ilegal do espaço urbano com *graffiti* resulta na sua desmercantilização e na criação de um espaço heterotópico (HARVEY, 2014; LEFEBVRE, 2003). O *graffiti* ilegal também é uma ferramenta democrática e transgressora que, por ser uma expressão cultural, é um dos elementos que compõem o capital simbólico coletivo das cidades.

A execução e promoção seletiva do *graffiti* pelas instituições públicas em iniciativas de intervenção urbana sugere ele que pode desempenhar diferentes papéis. A compreensão do interesse das instituições públicas na realização de *graffiti* e por tanto, dos benefícios que sua realização lhes conferem, e sobre tudo, da função que ele cumpre para as instituições, é de grande importância. A prática institucional de usar e promover o *graffiti* parece se envolver em questões do direito à cidade, da reivindicação e transformação do espaço urbano, e da representação e ressignificação da cidade.

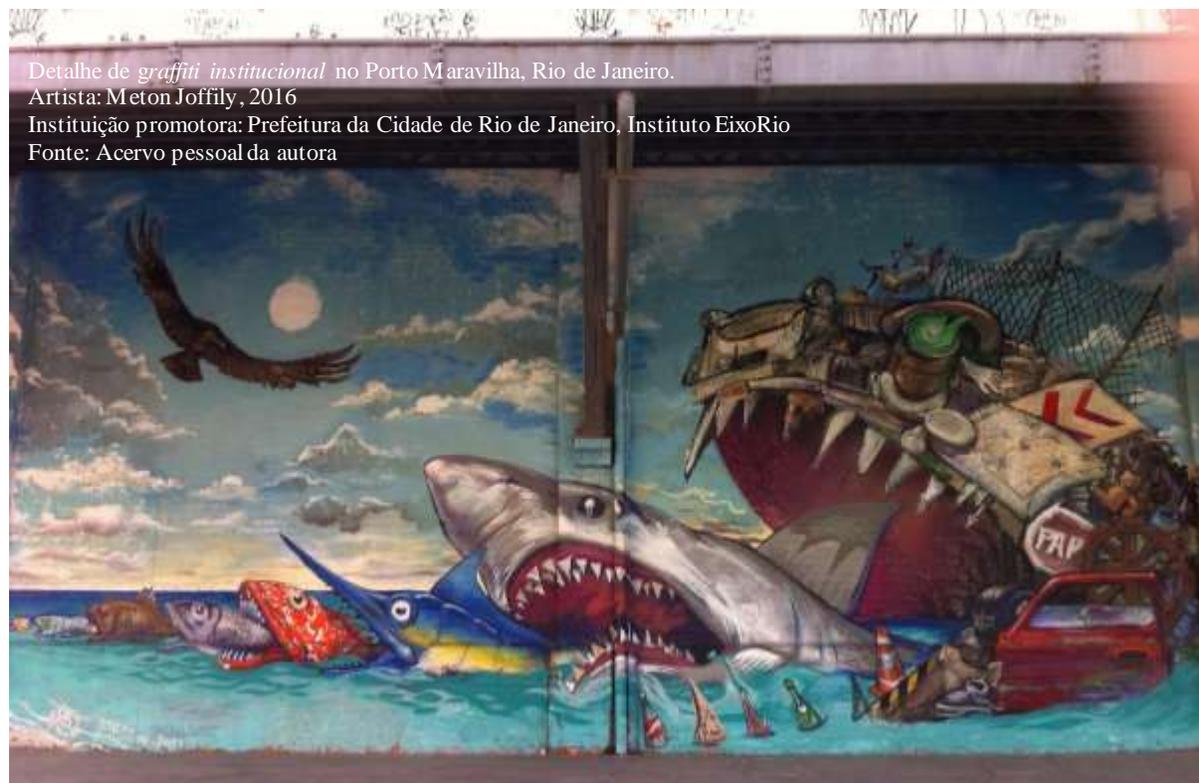
A realização seletiva do *graffiti institucional* poderia se entender como uma política de controle de indivíduos e grupos sociais transgressores ‘excluídos’– os grafiteiros, por meio da reinserção deles no modelo de vida promovido (THEODORE; PECK; BRENNER, 2009). O *graffiti institucional* pode ser uma ferramenta de controle e vigilância da apropriação mesma do espaço urbano; ser um ato ‘transgressor’, porém controlado e direcionado. O fato dele recriar o ato de apropriação do espaço urbano sugere que pode funcionar como uma ferramenta política discursiva de reafirmação ou de legitimação do poder público para nos pacificar perante práticas de empreendedorismo de desenvolvimento urbano (HARVEY, 2014; ZUKIN, 2009). Assim mesmo, o *graffiti institucional* parece configurar o espaço no que é realizado para se assemelhar um comum (HARVEY, 2014), ao tempo que que cria espaços purificados e controlados. A forma em que o *graffiti institucional* frequentemente é disposto nesses espaços parece configurá-los como lugares sociais, representacionais e regulatórios (COFFEY, 2006), pois seriam só nesses espaços nos que o *graffiti* pode existir sem nos incomodar.

CONCLUSÃO

A compreensão do que é o *graffiti institucional* quando da sua relação ao *graffiti* transgressor, democrático e autônomo é crucial. Já o conceito de um *graffiti* institucionalizado é

um oxímoro em si. Nesse sentido, cabe refletir na dialética própria do *graffiti institucional*. Ele contém dentro de si, uma expressão cultural originalmente transgressora. Contém uma prática que subverte o espaço urbano que o poder público controla e molda, enquanto que é mesmo realizado e promovido pelo poder público. Pode cumprir as funções tanto da instituição como as dos grafiteiros, ainda que essas funções possam ser diferentes ou contrárias entre si. O *graffiti* é uma expressão cultural que nunca é idêntica em nenhuma de suas três possibilidades: ilegal, legal e institucional.

Aparentemente a prática do *graffiti institucional* seja realizada de forma geral e prototípica em diferentes lugares e contextos, os efeitos dele podem ser diferentes em cada caso. Entanto os objetivos e justificativas das iniciativas de intervenção urbana nas que se realiza *graffiti institucional* parecem se alinhar às práticas neoliberais de urbanização em favor do mercado, a possibilidade de ele ser uma verdadeira prática institucional de preservação e conservação do *graffiti* como uma expressão de valor cultural, uma ferramenta de inclusão social e de fomento da identidade e o sentimento de pertencimento em relação a um lugar, sempre existe. Da mesma forma, os contextos físicos, sociais e econômicos, quanto a ‘dependência da trajetória’ (THEODORE; PECK; BRENNER, 2009) nas que acontece o *graffiti institucional* é diferente e particular cada vez. Portanto, para entender a prática de *graffiti institucional*, é imprescindível compreender o mecanismo pelo qual ele funciona quanto o ‘neoliberalismo realmente existente’ no que acontece (THEODORE; PECK; BRENNER, 2009).



REFERÊNCIAS

- AIRÁ OCRESPO. **Entrevista: Que é o graffiti e sua relação com a imagem da cidade**, 17 ago. 2017.
- AUNI SEIVA. **Entrevista: Que é o graffiti e sua relação com a imagem da cidade**, 15 jul. 2017.
- CLAY, R. **Revolution on the walls, A Brief History of Graffiti - BBC Four**. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p030t1nc>>. Acesso em: 27 abr. 2017.
- COFFEY, M. K. Mural Art and Popular Reception: The Public Institution and Cultural Politics in Post-Revolutionary Mexico. In: MEDINA, C. (Ed.). **XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte: La imagen política**. México: UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006. p. 355–384.
- EMPRESA DE DESARROLLO URBANO DE MEDELLÍN. **Medellín se pinta de vida**. Disponível em: <<https://www.edu.gov.co/site/proyectos/medellin-se-pinta-de-vida>>. Acesso em: 7 set. 2017.
- GUILÃO. **Entrevista: Que é o graffiti e sua relação com a imagem da cidade**, 3 ago. 2017.
- HARVEY, D. Do administrativismo ao empreendedorismo: a transformação da governança urbana no capitalismo tardio. In: **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005. p. 163–190.
- HARVEY, D. **Cidades rebeldes: Do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes - Selo Martins, 2014.
- INSITU DANCE FESTIVAL. **INSITU**. Disponível em: <<http://www.insitudancefestival.com/>>. Acesso em: 8 set. 2017.
- LEFEBVRE, H. From the City to Urban Society. In: **The Urban Revolution**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p. 1–22.
- LISBOA, C. M. DE; GALERIA DE ARTE URBANA; LISBOA, D. DE P. C. MURO Street Art Festival 2017. Disponível em: <<http://festivalmuro.com/>>. Acesso em: 2 jun. 2017.
- MARADEI, G. **Casa antiga ganha grafitti de Arlin Graff em São Paulo**. Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/Eventos-etc/noticia/2017/03/casa-antiga-ganha-grafite-em-sao-paulo.html>>. Acesso em: 9 out. 2017.
- MEDEIROS, M. **O que dizem os muros da cidade**. Dissertação de mestrado—Rio de Janeiro, Brasil: Universidade Federal do Rio de Janeiro - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano Regional, 2008.

MONTEIRO, A. **RIO resistência pela arte urbana na região portuária**. Dissertação de mestrado—Rio de Janeiro, Brasil: Universidade Federal do Rio de Janeiro - Programa de pós-graduação em Urbanismo PROURB, 2015.

MUSEU DE FAVELA. MUF. Disponível em: <<https://www.museudefavela.org/>>. Acesso em: 27 out. 2017.

PUBLIMETRO MÉXICO. **El arte urbano “original” de Adidas se apodera de las calles**. Disponível em: <<https://www.publimetro.com.mx/mx/noticias/2011/09/22/el-arte-urbano-original-de-adidas-se-apodera-de-las-calles.html>>. Acesso em: 9 out. 2017.

QUEIROS, T. **Entrevista: Que é o graffiti e sua relação com a imagem da cidade**, 9 ago. 2017.

RISH LERNER, E. M. **El valor de la cultura en los procesos de desarrollo urbano sustentable**. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, , dez. 2005. Disponível em: <http://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxiu_gt/desarrollo_urbano_sustentable.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2017

SCHLECHT, N. **Resistance and Appropriation in Brazil: How the Media and “Official Culture” Institutionalized Paulo’s Grafite**. *Studies in Latin American Popular Culture*, v. 14, p. 37, 1995.

SYLVER, T.; CHALFANT, H. **Style Wars, 1983**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=82d1toavdW0>>. Acesso em: 26 abr. 2017

THEODORE, N.; PECK, J.; BRENNER, N. Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados. **Temas Sociales**, n. 66, p. 1–11, mar. 2009.

TRES DE FEBRERO, M. DE. **Festival Trama**. Disponível em: <<http://www.tresdefebrero.gov.ar/festival-trama/>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

WALL, K. **A brief history of graffiti**. Disponível em: <<https://ed.ted.com/lessons/a-brief-history-of-graffiti-kelly-wall>>. Acesso em: 27 abr. 2017.

ZUKIN, S. **Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places**. New York: Oxford University Press, 2009.

Simpósio Temático:

Imagem e

Cultura

Material



ANÁLISE DA IMAGEM MEDIEVAL POR MEIO DO SITE-SPECIFIC: QUESTÕES MICRO E MACRO

Amanda Basilio Santos

UFPEL, Mestra em História; Especialista em Artes; Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural; Bolsista CAPES
amanda_hatsh@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho é um recorte teórico que abrange duas pesquisas que estão sendo desenvolvidas em diferentes programas de pós-graduação, ao nível do mestrado acadêmico. Nesta comunicação iremos focar na análise da iconografia e da arquitetura da Igreja de St. Mary e St. David (séc. XII), por meio do uso do conceito de *site-specific*. O *site-specific*, conceito trabalhado pela crítica de arte, Miwon Kwon, torna-se importante em nossa pesquisa à medida que consideramos a disposição do visual, e sua especificidade local, como ponto central na metodologia de análise. Este conceito foi utilizado para trabalhar com a arte contemporânea entre as décadas de 1960 e 1970, para abordar trabalhos artísticos cuja interpretação de sentido estava ligada aos espaços onde eram executados, em outras palavras, a arte estava intrinsecamente ligada à sua disposição e ao seu espaço (KWON, 1997). Portanto, torna-se basililar para entendermos a importância da disposição, da localidade escolhida para exibição de determinada imagem, que não se dá de modo aleatório, mas parte de uma escolha específica, de uma intenção, que deve ser associada à imagem para uma análise coerente, unindo espaço, materialidade e visualidade. No período medieval os prédios religiosos eram imbuídos de uma hierarquização simbólica e de atributos espaciais, sendo que a ornamentação deve ser interpretada em conjunto com o espaço que esta ocupa. (HANAWALT; KOBIALKA, 2000). Utilizaremos deste modo o conceito *site-specific*, para problematizar as questões dos usos dos espaços e para compreender o sentido intencionado para a imagem utilizada, que só será possível através do entendimento alegórico, espacial e material.

Palavras-Chaves: ICONOGRAFIA; MEDIEVO; SITE-SPECIFIC; MATERIALIDADE.

Introdução

As igrejas medievais possuem diferentes significantes e valores simbólicos de acordo com o local em que os elementos estão alocados, podemos dizer que “churches too contain these degrees of sanctity, of spaces separated within spaces”¹ (TAYLOR, 2005, p. 21).

A divisão dos espaços dentro do edifício religioso deve ser vista como dinâmica e não estática, pois ela permite – e impede – que práticas e sentidos sejam construídos, sentidos que se alteram com o passar do tempo, sempre interligado com o sistema religioso. Segundo Kilde:

Church buildings influence worship practices, facilitating some activities and impeding others. They focus the attention of believers on the divine, and they frequently mediate the relationship between the individual and God. They change with religious activities over time. They contribute to the formation and maintenance of internal relationships within congregations. They designate hierarchy and they demarcate community, serving a multiplicity of users with a host of objectives. They teach insiders and outsiders about Christianity, and they convey messages about the religious group housed in the building

¹ Tradução da Autora: “Igrejas também contém graus de santidade, de espaço separados dentro de espaços.”

to the community at large. Indeed, church buildings are dynamic agents in the construction, development, and persistence of Christianity itself.² (KILDE, 2008, p. 3)

Para auxiliar a análise simbólica destes espaços iremos recorrer ao conceito de *site-specific*, formulado pela crítica de arte, Miwon Kwon para pensar a escultura pública e as práticas pós-minimalistas. Tal conceito não aprisiona a arte analisada ao seu local de exposição, ou seja, o espaço físico ao qual a imagem está anexada, mas amplia para o mundo social que esta incorpora, de modo que a arte deve ser entendida como parte de uma prática discursiva *sui generis*. Sua localização física é um primeiro momento para a “retirada do véu” (KWON, 1997, p. 169), ou seja, para o entendimento da própria, mas devemos expandir a sua compreensão para um amplo conceito de *site*, que será entendido entre duas instâncias, a disposição em relação ao local em que a imagem se encontra materialmente, e a sua disposição com relação ao contexto histórico, “dessa forma, o ‘site’ da arte vai para longe de sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento principal na concepção de um site.” (KWON, 1997, p. 170), o site pode, portanto, se compreende em diferentes situações e escalas, podendo ser uma comunidade, um evento, condição histórica, de modo que pode ser entendido em diferentes escalas de análise, desde uma microscópica até um contexto histórico amplo.

A imagem medieval, tal como analisamos nesta pesquisa, deve ser entendida como parte de um processo social, constituído por escolhas e intenções:

Falamos então de imagem como coisa construída e alicerçada “junto” a atributos materiais e conceituais, os quais determinam a existência da imagem e para os quais a imagem surge também como atributo. Tal caracterização pode ser sintetizada no termo *site-specific*. É certo que tal termo tornou-se corriqueiro na teoria da arte como referência a práticas iniciadas na década de 1960. No entanto, não se trata de uma categoria e sim de uma espécie de procedimento mais geral, como um conceito que auxilia na apreensão de modos de agir e pensar. Como ferramenta, o conceito de *site-specific* indica a necessidade do contexto para a construção de proposições (PEDRONI; HIPÓLITO, 2014, p. 5-6)

Deste modo, o conceito de *site-specific* funciona em conjunto com a imagem-objeto anteriormente trabalhado, pois a materialidade integra as questões de disposição espacial e do produto final que irá gerar a visualidade:

² Tradução da Autora: “Edifícios da Igreja influenciam as práticas de culto, facilitando algumas atividades e impedindo outras. Concentram a atenção dos fiéis sobre o divino, e eles frequentemente mediam a relação entre o indivíduo e Deus. Eles mudam com atividades religiosas ao longo do tempo. Eles contribuem para a formação e manutenção de relações internas dentro das congregações. Eles designam a hierarquia e demarcam a comunidade, servindo a uma multiplicidade de usuários com uma série de objetivos. Eles ensinam fiéis e indivíduos não iniciados sobre o cristianismo, e eles transmitem mensagens sobre o grupo religioso alojado no edifício para a comunidade em geral. Na verdade, os edifícios da igreja são agentes dinâmicos na construção, desenvolvimento e persistência do próprio cristianismo.”

Is concerned with practices which, in one way or another, articulate exchanges between the work of art and the places in which its meanings are defined. Indeed, a definition of site-specificity might begin quite simply by describing the basis of such an exchange. If one accepts the proposition that the meanings of utterances, actions and events are affected by their 'local position', by the situation of which they are a part, then a work of art, too, will be defined in relation to its place and position [...] One can go on from this to argue that the location, in reading, of an image, object, or event, its positioning in relation to political, aesthetic, geographical, institutional, or other discourses, all inform what 'it' can be said to be.³ (KAYE, 2000, p. 1)

Nesta lógica, a relação espacial para compreensão de significados não está limitada apenas ao local de exposição da iconografia, e deve ser expandida para o contexto, sendo este geográfico, histórico, etc. Deste modo é necessário a análise com diferentes focos de compreensão, desde a disposição espacial do objeto visual até suas amplas questões contextuais, que será explorado no próximo capítulo, onde versaremos sobre o vínculo entre a iconografia de Kilpeck e a sua condição enquanto uma região de Marca, e como a compreensão sobre a constituição das *Marchia Walliae* auxilia a entender a existência de certos elementos iconográficos. Neste momento, nos focaremos na importância espacial em pequena escala, considerando a importância da disposição física ocupada pelas imagens em relação ao sistema arquitetônico de Kilpeck.

Dividindo uma igreja em compartimentos

Ao dividir a igreja em compartimentos, cada qual com a sua função, tentava-se muitas vezes fazer com que estas repartições integrassem o mundo ideal que sobrexcedia ao mundo terreno. Por estes motivos nos domos e nos tetos destes ambientes - principalmente da abside - muitas vezes são pintadas ou esculpidas imagens de Cristo em toda a sua majestade sentado no céu, estrelas, nuvens, pássaros, desta forma se criava a sensação de que a igreja não está à parte ou isolada do mundo sagrado, mas sim integrada nele, sendo uma continuação perfeita da criação divina. O próprio encontro das formas, através de um domo que é arredondado com a forma plana

³ Tradução da autora: "Preocupa-se com as práticas que, de uma forma ou de outra, as trocas articuladas entre a obra de arte e os locais onde seus significados são definidos. Na verdade, uma definição de site-specificity pode começar simplesmente por descrever a base de tal troca. Ao aceitar a proposta de que os significados de enunciados, ações e eventos são afetados por seu 'posicionamento local', pela situação da qual fazem parte, em seguida, uma obra de arte, também, serão definidos em relação ao seu lugar e posição. Pode-se ir a partir dessa argumentação que a localização, na leitura, de uma imagem, objeto ou evento, assim como seu posicionamento em relação à política, estética, geográfica, institucional, ou de outros discursos, podem todos informar sobre seu significado."

da superfície das paredes que forma as divisões da igreja é um simbolismo teológico que representa o encontro do céu com a terra na forma do nascimento de Cristo, de modo que a igreja enquanto estrutura tornava-se uma ponte entre o mundano e o divino.

O local mais sagrado dentro da igreja é aquele onde reside o altar cerimonial, ou seja, a abside, e a simbologia deste local é de extrema importância, sendo a de maior sacralidade e mistério, pois é um local reservado apenas ao clero, e em casos de igrejas grandes ou catedrais, que possuem um conjunto de clérigos, apenas uma parte de destaque do clero era permitido o acesso ao altar. A nave é o local onde fica a congregação de fiéis, os leigos, e em geral, a iconografia, a escultura, tende a representar ensinamentos, contar histórias que possam criar ligações diretas com estes fiéis, ao mesmo tempo em que ensinam a liturgia e os dogmas a pessoas que não têm o saber da leitura, assim como trabalhar com temáticas e motivos sensíveis à cultura e à realidade local, servindo as mais variadas intenções e funções. A etimologia da palavra "nave" é bastante significativa pois deriva do latim *navis*, que significa navio, e simbolicamente a igreja é associada ao navio no qual a congregação e o padre navegam em direção à Deus. Esta simbologia é parte fundamental dentro da fé cristã, sendo que um barco era o símbolo arcaico do cristianismo, quando estes não podiam usar uma cruz abertamente, e integrando o imaginário criado em torno de Noé e sua família e os animais sendo salvos em uma arca. "Numerous representations of ships, sometimes serving as the design for a lamp, with the figure of Christ or St. Peter as helmsman are preserved to us"⁴ (WILSON, 2015).

Outro elemento de destaque é a porta principal da igreja, a entrada na casa de Deus. No tímpano⁵ do portal, normalmente temos imagens associadas de forma direta à Jesus Cristo e boa parte das cenas representadas nele ou em torno dele remetem a Jesus, seja Cristo Pantocrator⁶, a

⁴ Tradução da Autora: "Numerosas representações de navios, às vezes servindo de design para uma lâmpada, com a figura de Cristo ou de São Pedro como timoneiro ainda estão preservados para nós".

⁵ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: "Nos FRONTÕES, superfície lisa ou ornamentada, limitada pelas EMPENAS e pela CIMALHA. Muitas vezes é ornado com RELEVOS em ESTUQUE ou recortes de madeira. Pode ainda possuir ÓCULOS ou pequenas aberturas. [...] 2. Superfície emoldurada de forma triangular ou em arco de círculo situada em destaque nas fachadas sobre portas ou, mais freqüentemente, janelas. Comumente se apresenta em antigos prédios NEOCLÁSSICOS. [...] 3. Superfície lisa ou ornamentada delimitada por um ou mais arcos e pelas linhas que partem verticalmente da extremidade inferior e horizontalmente da extremidade superior dos ARCOS. Em geral situa-se sobre portas e janelas." (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 620)

⁶ "One of the most typical and most meaningful symbols of our Church is the icon of Christ Pantocrator, the Lord Omnipotent, that appears in the dome of most Orthodox Churches. It is the image of the glorified Christ reigning on His heavenly throne." (CONIARIS, 1985, p. 137)

Virgem e Jesus em criança, um Agnus Dei⁷, a cena da crucificação, Cristo no Juízo Final, ou Cristo cercado pelo tetramorfos⁸.

As colunas que se distribuem por toda a igreja têm um importante apelo à conversão de pagãos, pois alegoricamente elas representam as árvores e muitas são ornadas com motivos florais, com folhagens dinâmicas, e inclusive as primeiras colunas eram feitas de madeira, possuindo um apelo ainda maior. Richard Taylor ainda destaca que as colunas se assemelham às figuras humanas como os antigos menires, tão adorados pelas culturas pagãs. Algumas destas colunas que possuem esta forma humana ao ladear toda a congregação possuem em seu topo contrafortes que se assemelham a braços em ato de contemplação à Deus. Os arcos, elementos essenciais da arquitetura românica, são associados à ideia de mãos que se engancham em momento de oração, ou braços que se erguem em adoração à Deus. Estão também intimamente ligados à cerimônia de casamento, pois o casamento se dá em baixo do arco que divide a nave do altar, sendo um símbolo concreto de união (TAYLOR, 2005).

Outro momento de ritual fundamental dentro do cerimonial religioso cristão é o ato de batismo, e a pia batismal também possui seu simbolismo particular. Em via de regra a pia encontra-se localizada no fundo da igreja, como contraponto ao altar, pois representa dentro da dinâmica da construção o início da jornada em direção à Deus. O fato da pia batismal na Inglaterra ser encontrada no interior das igrejas está relacionado a solução de um problema de cunho prático, pois era costumeiro que a população camponesa roubasse a água das pias batismais para regar a plantação e outros variados fins supersticiosos, de modo que para evitar este ato, e em muitas igrejas medievais inglesas haviam inclusive tampos postos acima da pia, e que eram trancados para evitar roubos e também se utilizavam destas tampas para manter a água sempre limpa para a ocasião de um batismo, através desta prática, o ato de batismo na Inglaterra sempre foi executado no interior das igrejas (COX; HARVEY, 1907).

⁷ Agnus Dei é a expressão latina para Cordeiro de Deus, representação de Cristo muito popular durante o medievo que irá aparecer em todas as formas de arte.

⁸ “El elemento más definitorio del tetramorfo son las cuatro formas de león, toro, hombre y águila que siempre le acompañan y que están presentes en las descripciones del Apocalipsis y de Ezequiel. ” (HERNANDO, 2011, p. 61)

Como vimos o casamento é celebrado bem na divisa com o altar, praticamente no fim da jornada, sendo uma visualidade que pretende emular o trajeto da vida, assim a arquitetura e a iconografia integram a vivência e criam elementos simbólicos que conjoinam com os costumes e as crenças. Este fato é confirmado em Kilpeck (*Imagem 1*), onde é possível ver esta exata disposição espacial. Na fotografia temos uma visão do coro para a abside, ao fundo, vemos a pia batismal original, em um local tradicional, que entoa com a simbologia espacial românica.

Portanto, as imagens estão intrinsecamente conectadas ao espaço, sendo este de sentido sagrado, e ao entorno arquitetônico, e como destaca Jérôme, a “imagem adere a um objeto ou a um lugar que possui ele mesmo uma função, uma utilização, seja ele um altar, um manuscrito ou um objeto litúrgico” (BASCHET apud PEREIRA, 2010, p. 9), de modo que seu entendimento deve levar em consideração a questão espacial.

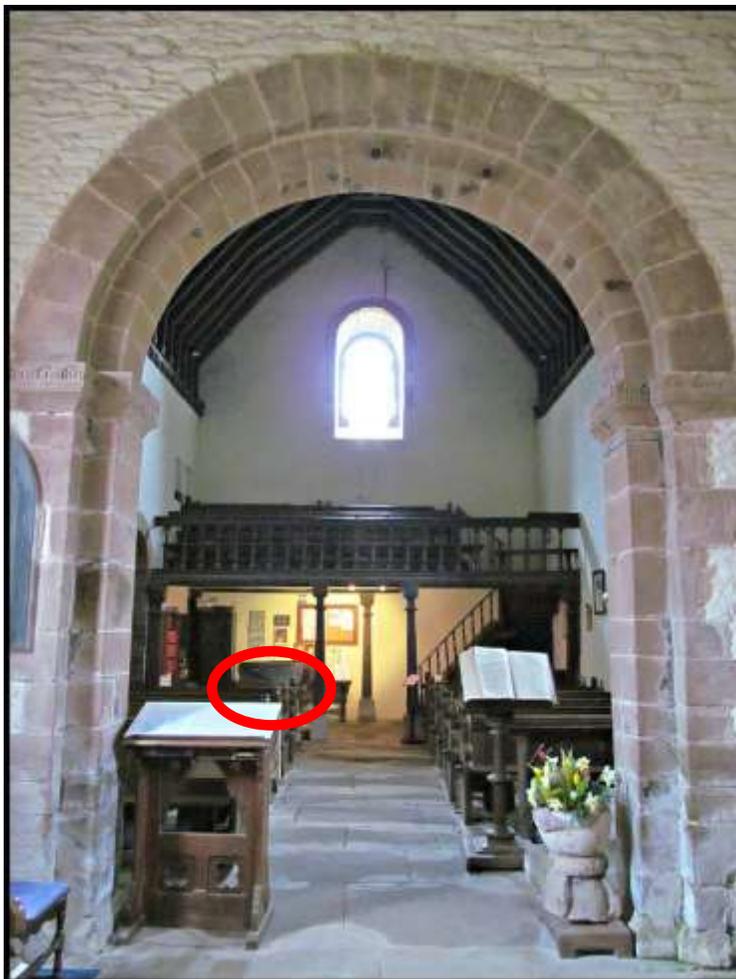


Imagem 1: Visão interna da Igreja de Kilpeck, direção do Coro para a Nave. Ao fundo, destacada a pia batismal. **Fonte:** <https://www.flickr.com/photos/pefkosmad/>, acessado em 9 de março de 2016.

Em Kilpeck, temos diversos elementos que servem como demarcadores destes espaços sagrados ou que compõe um discurso visual específico. Ao fazer a análise do conjunto misular de Kilpeck demos destaque a localização de uma série de elementos iconográficos, como por exemplo

a distribuição dos Agnus Dei do conjunto, havendo um centrado na abside, indicando externamente a localização do altar, e outro que se encontra centralizado acima do portal⁹.

Um elemento significativo da localização para interpretação seria as alegorias presentes no capitel¹⁰ oeste (*Imagem 2*) que compõe o portal de Kilpeck.

Neste capitel em específico temos a imagem de um basilisco e um leão que se enfrentam de frente um para o outro, e suas patas se tocam na quina do capitel (THURLBY, 2002, p. 45), sendo que cada um ocupa uma das faces disponíveis. Temos estilizações com folhagens que lhes fornecem uma



Imagem 2: Capitel Oeste do Portal de Kilpeck. **Fonte:** < <https://www.flickr.com/photos/36281890@N03/> acessado pela última vez em 13 de março de 2016.

alegórica sustentação, e no próprio corpo das figuras temos padrões de nós que serão explorados no Capítulo 4 desta dissertação, além dos aspectos estilísticos iremos abordar sua ligação com a iconografia encontrada no fuste¹¹ oeste no próximo capítulo. Neste momento, o que nos interessa é destacar a disposição dos animais que vemos. Se observarmos a disposição física dos animais, o basilisco se encontra na face externa do capitel, enquanto o leão ocupa a face interna, que toca o portal de Kilpeck, portanto, ele protege a entrada da igreja, impedindo o acesso do basilisco.

Alegoricamente o basilisco é uma representação do mal, mais especificamente o Diabo, sendo o mesmo ser que se escondeu no Paraíso para tentar Adão e Eva. É um ser híbrido, geralmente descrito como uma cobra que possui uma crista, ou mais incomumente como um galo com a cauda de uma cobra. É considerado extremamente perigoso, dizendo-se que seu odor é capaz

⁹ Para ver a análise do conjunto de mísulas recorra ao Anexo 1 deste documento.

¹⁰ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Parte superior de COLUNAS, PILASTRAS ou BALAUÍSTRES. Originariamente em colunas, tinha como função construtiva aumentar a superfície de apoio dos elementos que sustentava, permitindo que ARQUITRAVES fossem mais curtas.” (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 123)

¹¹ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Parte alongada das COLUNAS, situada entre a BASE e o CAPITEL, quando estas os possuem.” (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 262)

de matar cobras, que é capaz de exalar fogo pela boca que mata os pássaros e apenas a visão de tal animal é capaz de matar uma pessoa (MALAXECHEVERRÍA, 2002, p. 205-207).

Ao lado (*Imagem 3*) temos uma imagem retirada do Bestiário de Anne Walshe que possui os atributos clássicos de um basilisco, grandes garras, trata-se de um ser alado, com cauda de cobra, vemos uma crista que cai sobre seu rosto e o bico de um galo. Se compararmos com o basilisco de Kilpeck veremos diferenças estilísticas, mas os elementos identificadores do animal serão os mesmos, embora em Kilpeck o basilisco não seja alado.



Imagem 3: Imagem de um basilisco no Bestiário de Anne Walshe. (Kongelige Bibliotek, Gl. kgl. S. 1633 4º, Folio 51r) **Fonte:** *Medieval Bestiary*, acessado pela última vez em 13 de março de 2016.

Quanto ao leão, temos uma alegoria completamente oposta ao basilisco, considerado como o Rei dos Animais, este é uma alegoria constantemente utilizada para simbolizar Jesus Cristo, Rei de Todos os Homens. Mesmo sendo um animal forte e com destacada valentia, é dito que pode ser ferido por escorpiões e morto por cobras, sendo que no capitel de Kilpeck o leão enfrenta um basilisco, animal extremamente perigoso, porém o faz bravamente. Alegoricamente ele é relacionado à Cristo por três diferentes vias: é dito que o leão costuma esconder seus rastros com a cauda, assim como Cristo escondeu a sua santidade, a revelando apenas aos seus seguidores; o leão dormiria com os olhos abertos, o que é correferido ao fato de Jesus ter sido crucificado, mas em ainda ter vivo o seu espírito, mantendo vivo a sua natureza divina; o leão rugiu sobre suas crias mortas, com intenção de trazê-las de volta à vida, assim como Deus trouxe seu filhos de volta dos mortos após três dias (MALAXECHEVERRÍA, 2002, p. 91-94).

Na imagem do Bestiário de Philippe de Thaon (*Imagem 4*), temos um leão bastante semelhante ao que encontramos no capitel oeste de Kilpeck, um leão com juba destacada, patas largas, unhas das patas aparentes, o que dá destaque ao seu caráter de combate.



Imagem 4: Leão do Bestiário de Philippe de Thaon. (Merton College Library, MS. 249, Folio 2v). **Fonte:** Medieval Bestiary, acessado pela última vez em 13 de março de 2016.

Relacionando o conceito de site-specific ao sentido alegórico dos animais presentes no capitel oeste do portal de Kilpeck, temos como leitura que a posição ocupada pelo leão o atribui um sentido de protetor do portal, impedindo que o mal se aproxime do mesmo e acabe bloqueando sua entrada na casa de Deus, se pensarmos estas imagens com relação ao imagem-corpo, temos disposta uma iconografia que corporifica uma constante luta do bem contra o mal, uma luta incansável e constante, onde Cristo protege a paróquia da presença do Mal, não uma mera representação, mas sim a presença de um acontecimento entre forças contrárias, tornando visível uma luta intangível.

Como destaque às escolhas feitas para exibição de imagens na arquitetura da igreja de Kilpeck selecionamos o arco que divide a nave do coro e o arco que separa o coro da abside. Observando ambos arcos vemos um objetivo claro: a utilização de imagens direcionada aos leigos da paróquia

e não ao clero. No arco nave-coro trabalhado em arenito local (*Imagem 5*) temos as colunetas com os fustes ornados com imagens de santos, e seus capiteis possuem elementos florais e geométricos em ambos os lados, as arquitraves¹² também recebem padrões geométricos em seu topo, e se prestarmos atenção ao arco em si, veremos que a chave e as aduelas¹³ são



Imagem 5: Arco nave-coro de Kilpeck, fotografia direção nave para o coro. **Fonte:** CRSBI, acessado pela última vez em 14 de março de 2016.

todas ornamentadas. As imagens deste arco serão analisadas e vista com detalhes nos capítulos seguintes, pois o que nos interessa neste instante é demonstrar a utilização de imagens visando um

¹² Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “1. Na arquitetura CLÁSSICA, parte inferior do ENTABLAMENTO, situada abaixo do FRISO e assentada sobre os CAPITÉIS das co-LUNAS. 2. VIGA mestra ou VERGA saliente na superfície das paredes, assentada horizontalmente sobre colunas, PILARES ou OMBREIRAS de vãos. Além de receber e transmitir as cargas superiores, apresenta efeito decorativo. Caracteriza o sistema construtivo de ENVASADURAS chamado arquivado. 3. MOLDURA colocada na parte inferior da ABA, dando acabamento aos elementos que fazem concordância entre parede e teto.” (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 63)

¹³ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Peça fixa e vertical, voltada para a face interior do vão de portas e janelas, na qual estão articuladas as FOLHAS das esquadrias, quando existentes. Às vezes é também chamada ALIZAR. 2. Pedra talhada ou tijolo seccionado de forma a seguir a volta de ARCO ou ABÓBADA do qual faz parte como elemento construtivo. Quando disposta no vértice do arco, é chamada aduela central, FECHO ou chave. As aduelas contíguas ao fecho são chamadas CONTRAFECHOS e as que se apóiam nos pés-direitos do arco, SAIMÉIS. É também chamada cunha”. (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 17)

público alvo em específico, a arte medieval, confirmada através do exemplo de Kilpeck, deve ser vista considerando a disposição espacial e o público para o qual está visível.

Enquanto o arco que faz a divisa entre a nave e o coro possui uma série de elementos visuais, o arco que faz a divisa do coro com a nave, possui suas pedras lisas, embora seja feita do mesmo material, e, portanto, de fácil manipulação, porém este arco é desprovido de qualquer tipo de elemento visual (Imagem 6).

Esta área da igreja não era utilizada pelo público leigo, mas sim pelos clérigos da paróquia, de modo que foi feita uma “economia” iconográfica nesta área, porém ao adentrarmos na abside da igreja, veremos que ela é ornada com belas nervuras, que se encontram no centro da abóbada, embelezando o local mais sagrado dentro da estrutura.



Imagem 6: Arco coro-abside, direção da fotografia coro-abside. **Fonte:** <https://www.flickr.com/photos/pftgg/>, acessado pela última vez em 14 de março de 2016.

As nervuras partem da base da parede e se tocam no topo da abóbada de berço, possuem capitéis alinhados com os capitéis das janelas, e por toda a sua extensão possui elementos geométricos em padrão de zigzag que ocupam toda a sua largura. No topo, o contato é estabelecido através de quatro imagens de cabeças leoninas, demarcando a chave (*Imagem 7*).



Imagem 7: Detalhe das nervuras da abside. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/trelewis/>, acessado pela última vez em 14 de março de 2016.

A questão simbólica está claramente demarcada pelo posicionamento ocupado pelas quatro cabeças de leões, assim como pelo compartimento da igreja em que estão dispostos, o altar é literalmente encarado pela alegoria de Jesus Cristo, e por ele resguardado.

Considerações Finais

Concluindo sobre o site-specific aplicado ao medievo, podemos ver sua eficácia como ferramenta analítica, auxiliando para a interpretação da função das imagens, e também a compreensão de seu mundo simbólico, que como já discutimos, nem sempre é linear, enfim, a igreja românica é uma resposta e um reflexo ao contexto, um refinamento da lógica arquitetônica,

uma solução aos problemas físicos de construção, mas acima de tudo é um universo simbólico, sendo uma ferramenta de conversão e de manutenção e doutrinação dos fiéis e é, para o período medieval, o local onde a vida social se concretiza e finalmente é geradora de sentimentos e reações.

Embora tenha sido citado acima todo este arcabouço simbólico, que podemos de forma mais ou menos segura definir como usual, é exatamente nos elementos representados e nos locais em que estes estão no prédio religioso, que as igrejas podem definitivamente nos surpreender, pois é neste momento privilegiado da criação humana que regionalismos afloram e que crenças dadas muitas vezes como desaparecidas ou mortas se conservam. Para que se possa interpretar este mundo visual e material intrincado e complexo é necessário considera-lo em seu conjunto, atentando ao seu entorno e seus complementos, pois como Schmitt salienta “nenhuma imagem se encontra completamente isolada. Em geral, integra-se numa série. [...] A obra verdadeiramente significativa era a série em sua totalidade: o isolamento de uma imagem será sempre arbitrário e incorreto” (SCHMITT, 2007, p. 39-41).

Referências Bibliográficas

- BOERNER, B. Sculptural Programs. In: RUDOLPH, C. **A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006. p. 557-598.
- CAVINESS, M. H. Reception of Images by Medieval Viewers. In: RUDOLPH, C. **A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 65-85.
- CHARLES, V.; CARL, K. **Romanesque Art**. Nova York: Parkstone International, 2008.
- COX, J. C.; HARVEY, A. **English Church Furniture**. Londres: Methuen & CO, 1907.
- HERNANDO, I. G. El Tetramorfo. **Revista Digital de Iconografía Medieval**, v. III, n. 5, p. 61-73, 2011.
- KAYE, N. **Site-specific art: performance, place and documentation**. Londres e New York: Routledge, 2000.
- KILDE, J. H. **Sacred Power, Sacred Space: An introduction to Christian Architecture and Worship**. Oxford e New York: Oxford University Press, 2008.
- KWON, M. One Place after Another: Notes on site specificity. **October**, v. 80, p. 85-110, 1997.
- MALAXECHEVERRÍA, I. **Bestiario Medieval**. 3ª. ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.
- PEDRONI, F.; HIPÓLITO, R. **El lugar sagrado de la imagen medieval: imagem-objeto e site-specific**. Comunicação apresentada no XIV Jornadas Internacionales de Estudios Medievales y XXIV Curso de Actualización en Historia Medieval. ed. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED), 2014.
- SCHAPIRO, M. **Romanesque Art**. Nova York: George Braziller, 1993.
- SCHMITT, J.-C. Imagens. In: GOFF, J. L.; SCHMITT, J.-C. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, v. 1, 2006. p. 591-605.
- SCHMITT, J.-C. **O Corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. São Paulo: EDUSC, 2007.
- TAYLOR, R. **How to read a church: A guide to symbols and images in churches and cathedrals**. 2ª. ed. New Jersey: HiddenSpring, 2005.
- THURLBY, M. **The Herefordshire School of Romanesque Sculpture**. Herefordshire: Logaston Press, 2002.
- WILSON, M. E. **Gothic Cathedral as theology and literature**. Florida: University of South Florida, 2009. 194 p. Tese de doutorado submetida ao Departament of English College of Arts and Sciences.
- WISCHERMANN, H. Romanesque Architecture in Great Britain. In: TOMAN, R.; BEDNORZ, A. **Romanesque: Architecture, Sculpture, Painting**. Cambridge: H. F. Hullman, 2010. p. 216-251.

ZARNECKI, G. **Regional Schools of English Sculpture in the Twelfth Century:** The Southern School and the Herefordshire School. Londres: University of London, 1951. 382f p. Tese de doutorado.

ZENNER, M.-T. Architectural Layout: design, structure and construction in Northern Europe. In: RUDOLPH, C. **A Companion to Medieval Art:** Romanesque and Gothic in Northern Europe. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 531-556.

A PESQUISA ARTÍSTICA DE DIVINO JORGE: A MODELAGEM, O HOMEM DO CAMPO E A ESCULTURA GOIANA

Anahy Mendonça Jorge
UFG; Doutorado em Estudos e Práticas das Artes;
jorge.anahy@gmail.com

Resumo:

O presente artigo aborda escultura em argila do artista Divino Jorge e sua contribuição para a escultura goiana na década de sessenta. Para fundamentá-lo, vamos focalizar três aspectos importantes encontrados na sua obra: um processo expressivo de desconstrução envolvendo a interface entre a figura modelada, o espaço e dispositivos de madeira (espátulas); um olhar poético relatando cenas do cotidiano social do Homem do campo vivenciado na infância; e a inserção na história da escultura goiana de um procedimento da modelagem em argila em definitivo envolvendo a confluência entre homem e aspectos arcaicos da matéria: a terra, o ar, a água e o fogo. O estudo propõe averiguar a existência de um processo artístico escultórico que emergiu de forma empírica entre os anos sessenta a noventa, fora do contexto acadêmico e que muito contribuiu para a história da escultura no estado de Goiás.

O presente artigo faz parte do Projeto de Pesquisa Atelier Livre de Cerâmica da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás que visa o estudo e a divulgação de produções escultóricas em argila que fazem parte da história da escultura regional e nacional. A escolha de Divino Jorge foi devido ao fácil acesso às informações sobre o seu processo artístico¹⁴; a grande influência de sua pesquisa junto a outros escultores que passaram pelo seu atelier e a falta de publicações sobre sua obra escultórica. Acreditamos que a abordagem da obra desse artista será importante para o conhecimento do procedimento da modelagem em argila e sua importância no percurso da escultura goiana.

Divino Jorge¹⁵ desenvolve sua pesquisa de forma empírica entre os anos 1963 e 1997, apresentando um comportamento sempre investigativo partindo sempre da experimentação, da prática para um conhecimento teórico sobre a modelagem e construção em argila. Sua atuação apresentou uma concepção diferente do procedimento da modelagem no estado de Goiás;

¹⁴ O contato com a obra de Divino Jorge remonta a infância onde um aprendizado foi se formando e ampliando com os anos.

¹⁵ Divino Jorge nasceu na cidade de Nerópolis em 1930. É o penúltimo filho de uma família de onze filhos. Seus estudos formais vão até o quarto ano primário. Dentre os irmãos, ele é o único que demonstra afinidade com o desenho desde a infância. A partir de 1963, começa a desenvolver esculturas nas horas vagas das atividades da cerâmica familiar localizada na cidade de Guapó. Em 1964, migra para a cidade de Goiânia onde começa a trabalhar exclusivamente com a escultura.

direcionando a atenção para a matéria argila, para sua plasticidade como suporte na elaboração de esculturas figurativas; explorou a maleabilidade dessa matéria pesquisando não somente a forma mais diferentes tipos de texturas pela impressão de simples objetos provenientes do cotidiano e da natureza; explorou as qualidades plásticas das cores naturais junto a esse material. Nos seus experimentos artísticos, realizou interfaces com outros campos: junto a arquitetura, desenvolveu projetos arquitetônicos de revestimentos de parede e painéis; em interface com o design, desenvolveu uma linha de objetos utilitários incorporando signos da fauna do cerrado como a arara, o sapo, o tucano, a coruja e os peixes. Apesar de apresentar uma obra ampla, nós vamos nos ater somente nas suas esculturas figurativas e no dispositivo importante e emblemático de suas modelagens: as suas espatuladas.

Metodologicamente, esse artigo se utiliza da ciência Poiética (Renné Passeron, 1996; Michel Zeraffá, 1975), para o entendimento da obra via o processo artístico, baseando-se na experiência prática. Essa metodologia vai averiguar o espaço de tempo entre as ideias concebidas pelo artista e a obra finalizada, onde existem tentativas, estudos, experiências, erros e acertos que apesar de colaborarem para a concretização da obra finalizada, não estão claramente visíveis para observador. Seguir o caminho da prática, das operações realizadas, dos vestígios, será importante para o conhecimento de um percurso compreendido por sobreposições e aglutinações de ações, de materiais. Ou seja, a obra final contém soterramentos processuais, de inúmeras ações precedentes que ajudaram ao amadurecimento e à finalização da obra. As ferramentas metodológicas utilizadas para a concretização desse presente estudo foram: inserção prática dentro do atelier durante muitos anos, estudos sobre processo artístico por meio da observação direta, aulas, anotações, observações, fotos, vídeos, entrevistas com o artista e com seus familiares¹⁶.

O estudo apresenta três aspectos importantes para compreensão da obra figurativa desse escultor: primeiro, a existência de um processo original de desconstrução envolvendo a interface entre o volume inicialmente modelado e o espaço com o uso de espátulas; em segundo, uma abordagem temática que se apresenta como uma crônica do cotidiano do homem e mulher do campo, sua vivência e atividades; e para a adoção da argila como material definitivo, envolvendo os elementos primordiais como a terra, a água, o ar e o fogo.

¹⁶ Divino Jorge foi meu pai e, como meu primeiro professor de escultura, repassou seus conhecimentos sobre argila, escultura figurativa e procedimentos de construção com esse material.

A modelagem dentro da escultura tradicional.

Antes de adentrarmos ao estudo propriamente sobre a escultura desse artista goiano, vamos estudar um pouco o procedimento da modelagem dentro da escultura tradicional. Os estudos sobre a história da escultura tradicional (Wittkower, 1991; Barry Midgley, 1982) indicam quatro procedimentos principais tais como: o procedimento da modelagem, que vai discutir o processo de adição aglutinando materiais dúcteis, passíveis de se adicionarem como a argila, o gesso, a cera, a plastilina; o entalhe como procedimento de subtração da matéria como o mármore, o granito, a madeira; o processo da construção que utiliza o princípio de união de diversos elementos; e a fundição, que aparece como forma de reprodução de uma matriz em outro material como metais (método a quente) e resinas (método á frio).

A importância dada aos procedimentos mais antigos, como o entalhe e a modelagem, foi se alternando ao longo da história da escultura tradicional, entre reconhecimentos e desvalorizações no seio de diferentes gerações de artistas e de grandes mestres. O panorama em que está inserida a escultura nos dias de hoje, especialmente nas últimas décadas não nos permite com facilidade e precisão elaborar uma definição desta linguagem artística que possa nos servir de instrumento. A historiadora e crítica de arte americana Rosalind Kraus (Krauss, 1991), menciona que o conceito se modificou ao longo das gerações mostrando a existência de uma certa elasticidade.

Os artistas dentro de uma prática tradicional se afinam com alguns dos procedimentos utilizados segundo os objetivos desejados. Segundo Wittkower (1989, p.129), alguns importantes escultores desconsideraram o procedimento da modelagem¹⁷ como escultura apesar de sua importante colaboração no processo de elaboração da obra. Em muitos momentos, o procedimento realizado por meio de materiais aditivos, frágeis e maleáveis, era desprestigiado pela fragilidade apresentada. Outro aspecto que acentuou a desvalorização da modelagem foi o conceito de adição existente nesse procedimento, uma característica mais próxima do campo da pintura que da escultura.

¹⁷ No processo de elaboração encontramos os desenhos, as modelagens em pequeno porte (bozettos), a modelagem em tamanho definitivo e o traslado para outro material definitivo.

Na escultura barroca esse procedimento ganha notoriedade quando a dramaticidade e o movimento adquirem espaço junto aos artistas. Alguns escultores¹⁸, como Gian Lorenzo Bernini valorizará a etapa da modelagem, especialmente junto aos modelos de pequeno porte, denominados Bozettos¹⁹. O procedimento da argila conseguirá com maior propriedade uma boa solução dos múltiplos ângulos que a dramática movimentação do escopo da figura humana exigia. Segundo Tucker (1999), muitos escultores serão conquistados pela possibilidade da “realização do volume em uma matéria mole e auto aderente, implicando um estilo aditivo, sem forma conclusiva natural e limite externo distintivo”. Ou seja, o procedimento vai além da plasticidade da matéria ganhando proximidade junto ao espectador e se relacionando com o espaço circundante.

A interface entre a modelagem, figura humana e o espaço: o encontro entre intenção, argila e as espátulas.

No processo artístico de suas esculturas figurativas, nós vamos encontrar duas etapas importantes: a modelagem com as mãos e com as espátulas. Primeiramente, ele realizava uma modelagem inicial da figura humana em pequenas dimensões em argila²⁰. Observando essa etapa, é possível observar um conhecimento inato, um domínio exato não somente da anatomia do corpo humano, mas do movimento natural necessário para abordar a temática escolhida. O controle do elemento figurativo se dá de forma natural, espontâneo.

¹⁸ Poderíamos mencionar vários escultores que tiveram sua expressividade materializada na maleabilidade dos materiais utilizados pela modelagem como Luca della Robbia, Andreia della Robbia, Antônio Canova, Medardo Rosso, Auguste Rodin, entre outros.

¹⁹ Os Bozettos são pequenos modelos em argila, exercício dos diversos ângulos onde o artista teria a oportunidade de modelar em todas as direções retificando as áreas necessárias, materializando assim sua ideia, sua inspiração.

²⁰ Essas esculturas em dimensões menores nos lembram os Bozettos realizados pelos escultores tradicionais, uma preparação e exercícios para outras transposições de materiais e procedimentos contidos no processo tradicional. No caso específico desse escultor, elas serão definitivas.



O violeiro – Divino Jorge 1964

E um segundo momento, ele parte para uma hidratação da superfície da figura para receber o contato com as espátulas, dispositivos de madeira de diversos tamanhos e larguras. Tais elementos propiciarão planos transversais, que surgirão dando um novo sentido a sua figura, adicionando-lhe expressão e movimento. Esse momento descaracteriza a figura por meio de deslizamentos elaborados e espontâneos trazendo nova forma para a escultura. Um sentido expressivo emerge, sem uma preocupação com os detalhes anteriormente modelados; muito se perde, mas outras soluções aparecem para a figura. A escultura passa a apresentar saliências, linhas e texturas lisas atraindo o olhar do observador, que somente vai compreender a totalidade da obra pela visão dos inúmeros detalhes distribuídos nos diferentes ângulos da escultura.

Um olhar que impregna de memória a matéria amorfa: um cotidiano social da figura do homem/mulher do campo.

Divino Jorge foi um homem que se formou no contato direto do cotidiano simples do homem/mulher do interior e, vamos perceber que esse período vai emergir poeticamente em sua escultura. Por meio delas, ele vai provocar a memória social e se lembrar do lenhador descansando, da mulher transportando o pote no alto da cabeça, da lavadeira agachada na beira do rio lavando suas roupas, do momento simples do enrolar o fumo na palha, do puxão de orelha na criança, da adolescente deixando de brincar com sua boneca, do jogo de futebol no campo, da bola de gude, do violeiro, do diálogo entre pais, mães e filhos, da mãe cozinhando e o filho observando, do garimpeiro na busca do sonho do ouro, da tristeza de um enterro na rede, do drama de um menino morto nos braços do pai, da coragem do cangaceiro, da mãe amamentando sua criança.

Em suas esculturas, a memória vai emergir trazendo antigas passagens, muitas delas não mais vivenciadas no hoje. Observamos aqui um vestígio do conceito de “prolongamento do tempo” (Canton, 2009, p.21). Por meio dessas memórias, ele revitalizava em si e no olhar do outro. No seu processo artístico, tanto o processo quanto a relação com o corpo eram importantes. Suas esculturas possuíam o tamanho necessário para facilitar tal processo modelagem da memória. Ele não gostava de grandes dimensões, modelava a matéria amorfa sim, mas em uma quantidade capaz de se relacionar com seu próprio corpo: suas mãos. Assim, a memória emergia facilmente, espontaneamente, no tirar e no colocar da matéria por meio da manipulação dos seus dedos na matéria amorfa.

Para representar bem esse homem do campo, ele desenvolveu uma percepção cuidadosa da figura humana, dos costumes, dos elementos desse cotidiano, das feições singulares encontradas nas crianças, na mulher e no homem representado. Por vezes, reproduzia a mulher sofrida de seios caídos, de ventre dilatado, de pés descalços e de lenço amarrado no alto da cabeça; o homem no seu trabalho braçal, o indivíduo matuto, aquele caboclo do campo na ação enquanto trabalhava, descansava, pitava o fumo. Nas obras que envolviam a criança, observamos sempre uma infância alegre, de uma criança de pé no chão, sem camisa que corria livre e pulava no rio.



Mulher triste, Divino Jorge 1996

Sua figuração emerge como interface entre um olhar que via poesia tanto nas reminiscências da infância quanto na matéria amorfa cativa entre os seus dedos. Do modelar ao espatular, ele deixava emergir um vigor por onde transfigurava toda uma objetividade inicialmente adquirida pela modelagem da figura humana. Revitalizava o passado isso por meio de suas esculturas pois sentir que a “história de uma existência não era para ser arquivada ou guardada dentro de uma gaveta como objeto. A vida existe para transformar a cidade onde ela floresceu”. (Bosi, 2004, p.69)

Divino Jorge e a escultura goiana: a confluência entre homem e aspectos arcaicos da matéria: a terra, o ar, a água e o fogo.

A década de sessenta marcou um tempo a criação e o estabelecimento de muitas instituições governamentais, sociais, artísticas. É um tempo onde a cidade de Goiânia aparece para atender as necessidades de povoamento do cerrado circundante a Brasília (a nova capital federal), criando novos caminhos para se chegar ao centro do Brasil, atendendo as necessidades inerentes ao estado de Goiás, novas plantações surgindo para substituir velhos meios de subsistências esgotados, como a extração do ouro na velha cidade de Goiás. A cidade de Goiânia emerge em meio a criação de várias instituições, inclusive as o de formação das primeiras instituições de arte. Entre o ano de 1937 até a década de sessenta, início do percurso artístico de Divino Jorge, vamos perceber o estabelecimento de muitas instituições inclusive as que se referiam o campo das artes visuais. Vários artistas e simpatizantes das artes se uniram para criar a primeira escola de artes de Goiânia: EGBA, Escola Goiana de Belas Artes²¹. Esses profissionais da artes vieram das cidades do interior de Goiás como a cidade de Goiás e Pirenópolis como Frei Nazareno Confaloni; de artistas vindos de outros países como o escultor alemão Gustav Ritter com formação moderna; de artistas oriundos de outros estados como o pintor paulista D. J. Oliveira²².

Os estudos da professora de arte e pesquisadora da obra de D.J Oliveira, Edna de Jesus Goya (2012) mencionam que o currículo da primeira escola de artes (EGBA) traz influências da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). O contexto artístico vivenciado constituirá de um aglomerado de conhecimentos abarcando tanto a modernidade quanto uma prática acadêmica. Tais aspectos provenientes de diversas fontes se somaram e diluíram-se influenciando a produção e o ensino das artes na região.

Em 1963, surge no interior de Goiás, na pequena cidade de Guapó e, literalmente dentro de uma cerâmica²³, as esculturas de Divino Jorge. Estas esculturas em argila, um material muitas

²¹ Edna de Jesus Goya, O Ensino superior de artes plásticas em Goiás: a escola goiana de Belas Artes - EGBA . In: file:///C:/Users/Anahy/Documents/Livros/Artigos%20importantes/edna_de_jesus_goya.p. Houve em Goiânia da década de sessenta dois focos de escolas de arte: Antiga EGBA (Escola Goiana de Belas Artes que se transformou em Faculdade de Arquitetura) e IBAG (Instituto de Belas Artes de Goiás que se transformou em Instituto de Artes Visuais).

²² Esse pintor abrirá seu atelier para diversos artistas que poderiam participar da Escola Goiana de Belas Artes, será um mestre para vários artistas.

²³ A cerâmica era de propriedade de Divino Jorge e de seu irmão. Eles produziam tijolos e telhas para a construção civil.

vezes veiculado como meio de estudo e transição para materiais definitivos como a pedra e a fundição, aparece como obra definitiva. Sua escultura vai incorporar o processo peculiar da matéria argila, ou seja, englobando o momento da sua extrema plasticidade, a desidratação junto a secagem e a transmutação junto à queima. Com sua obra, outras produções vão aparecendo e uma nova geração de escultores²⁴ em argila vão consolidando a atuação da modelagem. A eliminação de uma fragilidade através da queima dará a oportunidade para a argila viesse a participar definitivamente da expressão escultórica de Goiás.

Inicialmente, suas esculturas dividiam o espaço da cerâmica, dentro e fora dos fornos juntamente com os demais objetos confeccionados em argila: as telhas e os tijolos. A relação entre suas esculturas e o elemento fogo nunca deixou de existir. Como dizemos anteriormente, seu processo artístico iniciava na modelagem; passava pela retração do material argiloso durante o período da secagem; finalizava na transformação em rocha, quando a matéria atingia o seu ponto mais alto de temperatura dentro dos fornos.

A transformação que a queima impõe à escultura em argila é grande, substitui a docilidade de suas esculturas modeladas em argila escura em matéria dura, a união entre terra, ar, água e fogo. Tudo isso nos leva a uma manipulação arcaica da matéria (Mèredieu, 1994, p. 104). Incorporava em seu processo artístico o conceito de substância, suas esculturas iniciavam por meio da matéria dúctil, mas deveriam sempre passar pela sinterização, transformando-se em algo mais perene, capaz de suportar a ação externa, como seus tijolos e telhas do início da carreira artística.

Sua influência se fez presente e outras produções artísticas apareceram incentivadas pelos passos dados, descobrindo na argila algumas das possibilidades apontadas por sua obra. A argila queimada assumiu um espaço importante junto às demais expressões escultóricas como o entalhe em pedra sabão e em madeira, materiais considerados mais duráveis utilizados pelos escultores contemporâneos a sua época.

²⁴ Os artistas que iniciaram ou assimilaram aspectos de sua escultura: Elifas Modesto, Sérgio Jorge, Anahy Jorge, Luís Olinto. A obra de Antônio Poteiro surge a partir de 1964 originária do manuseio de utilitários como potes e moringas.

Conclusão

A obra escultórica de Divino Jorge constitui de uma somatória de memória e mãos, numa gesticulação aparentemente espontânea que traziam para a superfície do barro as lembranças cotidianas de sua infância. Modelar um corpo harmonioso é possível mas adicionar á isso uma rede intrincada de gestos, linhas e planos através de pequenos instrumentos retos de madeira exigia um olhar amadurecido, confiança de quem dominava a matéria em sincronia com o pensamento.

Sua habilidade com a anatomia emerge latente e se desenvolve junto ao olhar minucioso que traduzia tudo na matéria inerte tirada do barranco do rio. Falar do Divino, será falar de suas visões de infância materializadas nas suas esculturas, na maioria das vezes em porte pequeno, seus Bozettos queimados. Aqui, a argila não estava no patamar do transitório ou do exercício, mas era a única base definitiva para captar as suas próprias sensações, sua memória em forma de crônica: o Homem no campo.

O que vem de novo constitui de um processo artístico aparentemente simples mas que envolve uma forma escultural expressiva obtida pelas ações de suas espátulas junto à argila; da crônica positiva que fazia de suas memórias do campo, apresentando muitas atividades extintas no hoje; e da transformação que imprimia em suas esculturas ao queimá-las sempre transformando a etapa da sinterização em um momento imprescindível de seu processo artístico, envolvendo assim, o Homem com todos os elementos arcaicos da matéria (a terra, o fogo, o ar e a água). Acho que aí encontramos Divino Jorge e o que de diferente começou a fazer com a argila no estado de Goiás ainda na década de sessenta.

Referências bibliográficas

BOSI, Écleia. Memória e sociedade, lembranças de velhos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

_____. O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social, São Paulo: Ateliê Editoria, 2004.

CANTON, Kátia. Tempo e Memória. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FIGUEIREDO, Aline. Artes plásticas no Centro-Oeste. Cuiabá; Edições UFMT/EMAC, 1979.

GOMBRICH, E. H. a História da Arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

GOYA, Edna de Jesus. O Ensino superior de artes plásticas em Goiás: a escola goiana de Belas Artes – EGBA. In:

file:///C:/Users/Anahy/Documents/Livros/Artigos%20importantes/edna_de_jesus_goya.p

MENEZES, Amaury. Levantamento das Artes Plásticas em Goiás. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

MÉREDIEU, Florence de. Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. Paris: Bordas Cultures, 1994.

MIDGLEY, BARRY. Guia Completo de Escultura, modelado y Cerâmica. Madri: Herman Blune Ediciones, 1982.

MORAIS, Frederico. Panorama das Artes Plásticas. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

PASSERON, René. La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale. Éditions de Paris: ae2cg Éditions, 1996.

_____. La poïétique. In: *Recherches poïétiques*. Paris: Éditions Klincksieck, 1975, p. 11-23.

READ, Herbert. Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TUCKER, William. A linguagem da escultura. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

WITKOWER, Rudolf. Escultura. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. In: Revista Gávea, n.1.

_____. Caminhos da Escultura moderna. São Paulo: Martins fontes, 1998.

Dissertações:

AUCÊ, Anahy Mendonça Jorge. Imagem Símbolo: função da escultura figurativa urbana. Goiânia: USP/UFMG, 1998.

A SEXUALIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA MULHER CONSIDERADA BRUXA NAS ARTES VISUAIS – PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Kethlen Santini

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Mestrado em Artes Visuais;
kety.santini@outlook.com

Resumo:

Um dos símbolos feministas do século XXI, a imagem da bruxa é muito presente em nosso imaginário, mas latente dentro do âmbito da história da arte, se comparado a outros temas. Por isso, a pesquisa será baseada na análise iconográfica de pinturas e gravuras, feitas entre o final do século XV e metade do XVII, com a presença de mulheres consideradas bruxas e sua sexualidade. Albercht Dürer (1471 – 1528), Hans Baldung Grien (1484-5 – 1545) e Frans Francken (1581 – 1682), entre outros, são alguns dos artistas. No período da *Caça às Bruxas*, o desejo sexual era visto como algo satânico, e as mulheres, “por serem sedutoras por natureza”, eram vistas como tentações do demônio. Apesar disso, muitas representações sobre o tema apareceram para jornais e panfletagens da época por estar relacionados com o novo mercado do erotismo. O fato de muitas cenas de bruxaria terem sido criadas a partir do fascínio masculino, sendo salientados a sedução feminina, esse trabalho pretende auxiliar no desenvolvimento de um pensamento crítico sobre o tema.

Palavras-Chaves: BRUXA; SEXUALIDADE; ICONOGRAFIA.

Nas Artes Visuais, veremos variadas imagens relacionadas às fogueiras, aos enforcamentos e aos outros tipos de violência, principalmente nas ilustrações de livros após o advento da impressão pelo inventor Johannes Gutenberg (1398 – 1468), por volta de 1450. Entretanto, com o objetivo de trabalhar a sexualização dos corpos femininos das mulheres consideradas bruxas, teremos um tipo específico de recorte dessas imagens, realizadas, aliás, em um local especial da Europa Ocidental. No Sul da Alemanha, a vida intelectual de estudiosos humanistas e de artistas importantes se concentrava em Nuremberg (Nürnberg). Um importante centro de impressão e publicação durante o Renascimento, a pesquisadora Susan Kuretsky (2014) destaca que a cidade era um ambiente que inspirara pintores, gravadores e escultores por suas excelentes paisagens urbanas, com esplêndidas casas e igrejas, e especialmente suas torres, fortificações, muros e castelos medievais. Estudiosos e artistas como Albrecht Dürer (1471-1528), Willibald Pirckheimer (1470 -1530), Conrad Celtis (1459-1508) e Hartmann Schedel (1440-1514) são alguns das grandes personalidades que estiveram lá. Segundo a pesquisadora, apesar de conservar aspectos do naturalismo empírico tradicional da arte do norte da Europa, as impressões de Dürer e seus seguidores introduziram na sua região as novas ideias italianas – principalmente após o retorno do artista da sua viagem de dois anos pelo norte da Itália – sobre a representação de figuras e do

espaço. Ao retornar a Nuremberg em 1495, Dürer estabeleceu uma oficina para concretizar sua carreira de pintor e gravurista.

É nesse período, concomitantemente, que teremos conhecimento das duas principais obras que potencializam a ideia da mulher como bruxa em maior grau: os tratados de Heinrich Kramer e James Sprenger, *Malleus Maleficarum* (O Martelo das Feiticeiras, 1487) e, apontado como um contraponto do primeiro, o tratado de Ulrich Molitor, *De Lamiis Et Pythonicis Mulieribus* (Sobre Bruxas e Adivinhas, 1489). Sobre o *Malleus*, apesar de ter sido condenado pela Igreja Católica assim que foi divulgado, o livro escrito pelos alemães continuou sendo editado e, nos próximos três séculos, os Inquisidores, principalmente dos Tribunais Seculares das mais variadas regiões da Europa, seguiram-no fielmente. Em concordância com a principal historiadora e crítica do assunto relacionado à mulher, Anne Barstow, autora de *Chacina de Feiticeiras: uma revisão histórica da Caça às Bruxas na Europa* (1995), a obra do *Malleus* foi essencial para o ataque à sexualidade das mulheres. Ela o destaca como forte influência de outros manuais literários, já que as perseguições com maior proporção de acusação e morte só tenham começado em 1560, cerca de setenta anos depois da publicação da obra de Kramer e Springer. A exemplo da individualidade desse tratado, houveram manuais de caçadores de feiticeiras e bruxas anteriores, como o *Formicarius*, de Johannes Nider, entre os anos de 1431 e 1438 e publicado em 1475, entretanto, ainda é visto (mas já questionado atualmente por alguns historiadores) como a principal referência sobre o tema, sendo comumente reeditado em pleno século XXI.

De volta ao contexto das Artes Visuais, em 1497, dois anos após seu retorno da Itália, Dürer realizou em Nuremberg a gravura em metal intitulada *As Quatro Bruxas* [imagem 1], trabalhando de forma singular tematicamente e tecnicamente, a representação de um grupo de figuras femininas. Parece ser provável que, conforme a análise da curadora da exposição *Witches and Wicked Bodies*, Deana Petherbridge (2013), Dürer tinha consciência do *Malleus Maleficarum* como seu parente, o famoso editor Anton Koberger (1440 - 1513), que emitiu edições em Nuremberg em 1490. Apesar disso, esse trabalho continua sendo um mistério, podendo ser, por exemplo, uma referência às três idades da mulher ou *As três Graças*. Aqui, gostaríamos de enfatizar assim como a autora destaca, que por ter sido amplamente distribuída, a gravura abriu precedentes para trabalhar iconograficamente as bruxas como mulheres jovens, nuas, cujo poder de beleza e de desejo pode se tornar uma ameaça para os homens, especialmente quando reunidas. Importante incluir a sugestão de Petherbridge (2013, p. 22) sobre o escrito "O.G.H.", presente

numa espécie de luminária acima das figuras femininas, que poderia significar, entre outras interpretações, *O Gott hüte* (Ó Deus nos salve [das bruxas]).

Em uma análise semelhante, muitas vezes associada com algo maléfico, essa gravura de Dürer, segundo o historiador Charles Zika (2007), seria uma apresentação de algo secreto do gênero feminino, e a presença não só dos seus corpos, mas de um crânio e um osso posicionado nos pés das figuras serviria como esse aviso do mal, do pecado, da destruição e da morte, e o monstruoso demônio cercado por chamas e fumaça na porta a esquerda, indicaria essa leitura. Assim como o autor enfatiza, é possível crer, com o efeito das costas da única figura feminina sem o rosto aparente e o posicionamento das mãos de todas elas, que, de alguma forma, há uma possível estimulação nos órgãos sexuais. Temos o detalhe do tecido que cobre a genitália da figura feminina a direita, uma possível referência a imagem de Afrodite, deusa olímpica grega e Vênus, personagem mitológica romana, muito trabalhadas pelos artistas italianos, que carrega a ideia do erotismo e da sensualidade do mundo pagão, cuja associação com o universo da bruxaria seria direta.

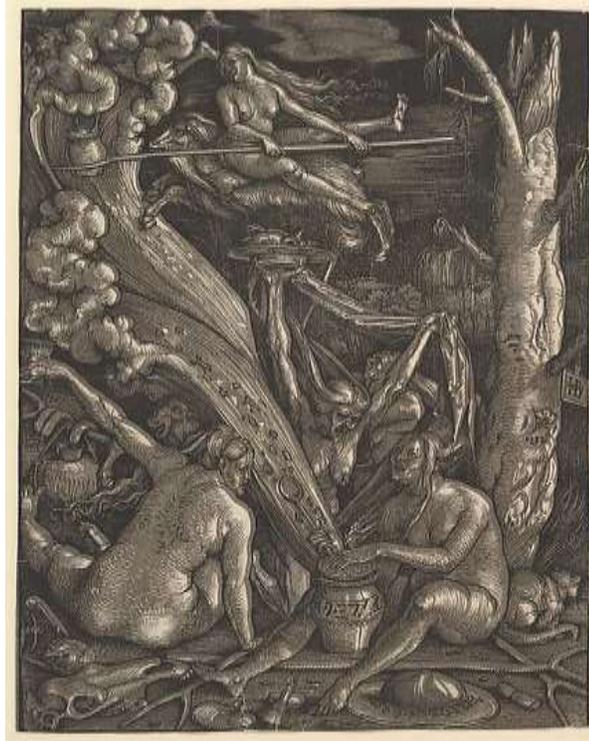


1. Albrecht DÜRER. *As quatro Bruxas*, 1497. Gravura em cobre, 19,1x13,3cm
Scottish National Gallery, Edimburgo, Escócia. Disponível: <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/34303/four-witches-1497>>.

Os elementos trazidos até aqui, de uma maneira direta ou não, convergem com o que os escritores do *Malleus* afirmaram: “[...] [as mulheres] Por serem mais fracas na mente e no corpo, não surpreende que se entreguem com mais frequência aos atos de bruxaria” (Kramer; Sprenger, 2015, p. 123). As razões para tal suposição é de que elas seriam mais supersticiosas e crédulas do que os homens, além de serem, por natureza, mais impressionáveis e mais propensas a receber a influência do espírito descorporificado; ou seja, seriam o principal objetivo de ataque do Diabo para corromper a fé em Cristo.

Por isso, uma cena com um conjunto de figuras femininas, sem a presença masculina, vistas como “vulneráveis” às forças malignas do diabo, será algo típico em imagens no início do século XVI. Agora, se a gravura feita por Dürer parte das obras literárias inquisitoriais, não podemos afirmar - o título pode ter sido inserido *a posteriori*. De qualquer maneira, fica confirmado quando vista as próximas imagens que a de Dürer fora bem trabalhada dentro da temática da mulher como bruxa. O artista a seguir seria um dos influenciados. Ele é um dos responsáveis, senão o principal, pela representação erotizada da “bruxa”. Hans Baldung Grien, como será conhecido, utilizará não só as informações visuais dos artistas contemporâneos a ele, mas também os escritos que circulavam na época para auxiliar nas suas criações. Nascido em Schwäbisch Gmünd, no sudoeste da Alemanha, mudou-se em 1503 para Nuremberg e tornou-se membro da oficina de Albrecht Dürer.

A partir da gravura *As Bruxas*, 1510 [imagem 2] o interesse de Baldung Grien emerge com força máxima. No século XVI (Zika, 2007), serão feitos, principalmente, desenhos e gravuras para panfletos relacionando a sensualidade feminina e o tema de bruxaria, cujo mercado, voltado à arte erótica, será de forte interesse masculino, assim como em outras cenas, como as da casa de banho, por exemplo. Um mistério claramente ligado ao gênero feminino consta nesta obra, em que novamente, conforme a análise de Zika, os corpos nus se apresentam no centro da atenção do espectador, cujo trabalho tradicionalmente imposto a mulher – da preparação de alimentos – vai se desenvolvendo na cena.



2.Hans Baldung GRIEN. As Bruxas, 1510. Xilogravura Chiaroscuro, 37,9x26,2cm. MET Museum, Nova Iorque, EUA. Disponível: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/336235>>.

O fato de estarmos em frente a um grupo de três ou quatro figuras femininas nuas com seus corpos em determinadas posições, faz-nos chegar a um possível objetivo que Baldung Grien almejava: assimilar o forte poder que a mulher tinha, tanto sobre a questão corporal e sexual, quanto sobre sua capacidade de dominar as forças natureza e do mundo oculto. No centro, temos três figuras femininas sentadas, sem nenhuma vestimenta, uma delas manuseando em uma das mãos, a matéria dentro do vaso com escritos de língua antiga e, na outra, segurando um espelho ou uma grande colher. Perto desta, temos ao chão, um grande espelho convexo que tradicionalmente era utilizado no aprisionamento de demônios em rituais de adivinhação. O historiador dá destaque também para um pincel na parte inferior da gravura, que seria útil na aplicação de pomadas ou, como era conhecido, o unguento; também há uma ossada da cabeça de animal, utilizado em atos de bruxaria e feitiçaria. Importante destacar que todas elas possuem longos cabelos, que estão ou semi-presos ou soltos ao vento, referindo-se a um dos símbolos da vaidade feminina, da sexualidade e do pecado, forte elemento de identificação de uma mulher como bruxa. Também temos uma espécie de floresta e sua misteriosa vegetação, poderosas fumaças e animais vivos, como um gato de costas no canto direito da gravura, e um detalhe de

uma espécie de vaca ou boi, atrás da grande fumaça. Todos esses elementos podem dar-nos uma noção desse poder que se creditava às bruxas, isto é, aquelas mulheres que poderiam dominar a natureza e seus mistérios. Outro componente iconográfico na gravura é a figura feminina que cavalga no sentido contrário de um animal, possivelmente um bode ou uma cabra, na parte superior da imagem. Charles Zika indica-nos que tal detalhe faz alusão à sexualidade feminina. E assim como em outras obras aqui já apresentadas, podemos ver uma possível referência a outra gravura de Dürer, *Bruxa montando de costas um Bode*, 1506.

A historiadora Anne Barstow (1995) confirma de uma forma sucinta o que talvez não tenha ficado claro: podemos ter conhecimento as mais variadas fantasias sexuais dos inquisidores e dos juízes seculares sobre o que acontecia no Sabá, tais fantasias que deixavam para a mulher de qualquer idade uma projeção mais perigosa do fato real, aos quais elas eram acusadas e condenadas. Poderia se complementar aqui fantasias semelhantes para os homens de outras áreas, idades, condições financeiras e educacionais: as figuras de autoridade nos julgamentos por feitiçaria eram inteiramente do sexo masculino. Essa relação da fantasia sexual está diretamente associada, segundo a autora, aos perfis daqueles que faziam parte de todo o contexto da Inquisição: ministros, padres, guardas, carcereiros, juízes, médicos, torturadores, jurados e os tribunais de apelação. Por isso é que os artistas percebendo tais interesses usufruíram do grande mercado que se afirmava.

A respeito das imagens, Charles Zika nos faz assimilar todas essas relações trazidas aqui, afirmando que

[...] O grande interesse pela bruxaria pelos artistas visuais, na primeira metade do século XVI, pelo menos, descansava em um fascínio pelas qualidades sexuais e nutricionais dos corpos das mulheres. Esses corpos foram imaginados como caldeiras ferventes com o poder de sustentar a vida e causar destruição terrível; eles eram corpos que poderiam despertar o desejo, pois poderiam trazer a morte espiritual. Seria bastante limitativo vê-los simplesmente, ou mesmo principalmente, como inculcar medo; eles deveriam estimular o fascínio e a maravilha, bem como a atração e o desejo. A bruxaria tornou-se um importante local imaginativo no qual poderiam ser exploradas diferentes fantasias sobre o poder social e, especialmente, sobre o poder sexual dos corpos das mulheres. (Zika, 2007, p. 86-87, tradução nossa)

Como as obras de arte circulam e dialogam com qualquer que seja o espectador, elas têm a tendência de sempre estarem adquirindo novas características e informações. No século seguinte, veremos dois principais artistas trabalhando o tema direcionados à pintura de gênero. Na Bélgica, país que pertencia aos Países Baixos, viu-se surgir uma obra, senão uma série, que pode agregar

ao que vemos até aqui. Importante lembrar que nessa época, a Europa estava à beira de uma caça às bruxas massiva, que viria causar terror nos próximos cem anos; por isso poderíamos dizer que não seria uma pintura de gênero tradicional.



3. Frans FRANCKEN, o Jovem *Cozinha das bruxas*, 1606. Óleo sobre painel de madeira 63 × 50 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra. Disponível: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O69001/witches-sabbath-oil-painting-francken-frans-ii/>>.

A melhor contribuição sobre esse assunto é a pesquisa de doutorado de Renilde Vervoort (2016) sobre as imagens de bruxaria nos Países Baixos entre 1450 e 1700. Com o título de *Cozinha das bruxas* (1606) [imagem 3], do artista Frans Francken, o Jovem, ou Frans II (1581–1642), a obra destaca-se pelo seu referencial teórico, artístico e social, e é um exemplo típico da representação do tema que o artista produziu em série, já que a bruxaria se tornará um tema proeminente na oficina de Francken, demonstrado pelo número de representações de bruxas com construções pictóricas semelhantes e muitas com o mesmo título, ou seja, nada menos que vinte e seis pinturas e três desenhos feitos por ele a mão foram identificados, segundo a pesquisadora.

Mas, especificamente em *Cozinha das bruxas* (1606), despontam muitas características a que as mulheres, principalmente, eram acusadas: prática de necromancia, estudo e aplicações de

feitiços, como os encantamentos lidos pela velha bruxa na mesa no canto direito, preparação de poções no caldeirão na parte central e fumos ou vapores gerados pela queima de ervas e incensos; utilizavam também objetos obscuros, como caveiras e facas com escritos, para os rituais, além da presença de animais, como o sapo e o gato. A imagem das belas moças sensuais em uma cozinha ou uma sala, se despindo para ir ao Sabá, parecia “comum” na rotina de muitas casas, visto pelo grande número de acusações e condenações. A repetição da representação das jovens caucasianas, bem vestidas, com os cabelos soltos ou com penteados, com gestos manuais tocando o corpo ou rosto, além do ato de se despir, indica que as mulheres poderiam trabalhar em bordéis ou serem prostitutas. Um incômodo é causado quando todo o segundo e terceiro plano da obra dão a impressão de movimentos rápidos e decididos, enquanto as figuras femininas dão a impressão de estarem em um tempo mais lento ou, então, em outra sintonia.

David Teniers, o Jovem ou David Teniers II, foi um pintor que também inseriu o tema de bruxaria nas pinturas de gênero holandesas. Ele, segundo Vervoort, se apropriou do tema como um “best-seller” na sua oficina, de maneira que mais de trinta trabalhos foram identificados com tal proposta e até o século XVIII, semelhantes trabalhos ainda eram vistos. Na imagem abaixo, chamada *Sabá das Bruxas*, de 1633 [imagem 4], temos na parte central, a lareira que vem de uma referência à Pieter Bruegel (1525 – 1569), uma figura anciã, com os cabelos esvoaçantes, mexendo no caldeirão, e uma figura feminina, nua e que parece estar imóvel, enquanto outra pessoa está abaixada encostando em seu corpo (possível referência ao ato de passar unguento antes de voar). Esse detalhe faz nos lembrar das pinturas de Frans Francken, cuja referência também está na forma de compor a cena, com o detalhe da parte externa no canto da tela, com pessoas em uma espécie de ritual festivo.

No canto esquerdo da pintura, temos um casal, de aparência impecável, contrapondo todas as outras formas de vestimenta (sem contar as que não tem), como de camponeses e até o hábito e o capuz de frade. Um elemento ainda não visto é o alaúde presente ao lado do casal, sendo tocado por um monstro e que, como Vervoort nos lembra, é um símbolo erótico, usado para se referir às relações sexuais. Por esse detalhe, Teniers estaria sugerindo juntamente com a imagem desse casal, as relações com o Diabo, que muito se acusava acontecer no Sabá, principalmente com as mulheres. Seria a figura masculina o Demônio em pessoa?



4. David TENIERS II. *Sabá das Bruxas*, 1633. Óleo sobre madeira, 32x54cm. Musée de la Chartreuse Ville, Douai, França. Disponível: <<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/2224>>.

Ao contrário das pinturas de Francken, com iluminação bastante clara, a luz da imagem de Teniers lembra muito a luz teatral utilizada no Barroco, em que sai de alguns pontos da cena: de uma grande vela carregada por uma figura animalesca na parte inferior, à direita da imagem; de uma vela montada numa espécie de vassoura, pela figura com o aparente bico, de costas, com o capuz; e a luz mais forte proveniente da lareira, com o caldeirão em chamas. Vemos também um espírito zoomórfico próximo à figura feminina nua – esse motivo se repetirá em outras pinturas, que mais claro, poderá ser interpretado como um músico que utiliza o tubo preso em seu nariz para executar uma canção.

Pode ser recordado o que Carlo Ginzburg (2012) elencou como alguns dos elementos essenciais do estereótipo do Sabá, que se faz tão presente nas imagens que trouxemos aqui: bruxas e feiticeiros que se reúnem a noite, geralmente em lugares solitários. Às vezes, chegavam voando, depois de ter untado o corpo com unguentos, montando bastões ou cabos de vassoura; em outras ocasiões, apareciam em garupas de animais ou então transformadas eles próprios em bichos. Os que vinham pela primeira vez deviam renunciar à fé cristã, profanar os sacramentos e render homenagens ao diabo, presente sob forma humana ou (mais frequentemente) como animal ou semianimal. Seguiam-se banquetes, danças, orgias sexuais. Antes de voltar para casa, bruxas e feiticeiros recebiam unguentos maléficos, produzidos com gordura de criança. O historiador italiano afirma também que as mulheres deviam aparecer (sobretudo quando se tratava de mulheres sozinhas e, por isso, socialmente indefesas) como as mais marginais entre os marginais – por isso o foco de acusações em tal gênero.

De uma forma sucinta, observamos alguns dos principais artistas entre o século XV e XVII que exercem esse tipo de representação da mulher como bruxa e sua sexualidade potencializada. Tivemos acesso também a alguns elementos que influenciaram a construção das cenas, cuja individualidade de cada artista fez com que cada pintura e gravura se tornasse singular. Os próximos passos serão ainda compreender como, quando e de que maneira essas imagens potencializaram a nossa imaginação. A arte, como vimos introdutoriamente, foi fundamental para chegar ao que hoje temos como elementos de identificação e reconhecimento da imagem de uma bruxa. Essas são apenas as primeiras considerações de um tema que está pronto para ser visitado e compreendido.

REFERÊNCIAS

BARSTOW, Anne Llewellyn. **Chacina das Feiticeiras**: Uma revisão histórica das Caça às Bruxas na Europa. São Paulo: José Olympio, 1995. 260p.

GINZBURG, Carlo. **História Noturna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 479 p.

HAND, John Oliver. *German Paintings of the Fifteenth through Seventeenth Centuries*. In: **The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue**. Washington: 1993.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras** (Malleus Maleficarum). Rio de Janeiro: Edições Bestbolso, 2015. 542p.

KURETSKY, Susan Donahue. **Never Before Has Your Like Been Printed**: The Nuremberg Chronicle of 1493. Art in Renaissance Nuremberg. Artigo para a exposição exibida entre agosto a dezembro, 2014. Archives & Special Collections Library at Vassar College, Nova Iorque. Disponível: <<https://specialcollections.vassar.edu>>. Acesso em 3 de nov. 2017.

PETHERBRIDGE, Deanna (org.). **Witches and Wicked Bodies**. National Galleries of Scotland in association with the British Museum. Edimburgo, de 27 jul. até 3 de nov. 2013.

VERVOORT, Renilde. **Bruegel's Witches**: Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Livro publicado em conexão com a exposição "Bruegel's Witches", organizada pelo Museum Carhrijneconvent Utrecht (19 set. 2015 – 31 jan. 2016) e a cidade de Bruges, Musea Brugge, Sint-Janshospitaal (25 fev – 26 jun. 2016).

ZIKA, Charles. **The appearance of witchcraft**: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe. Abingdon: Routledge, 2007. 320p.

A HEROÍNA ATALANTA E SEUS HOMENS: GÊNERO E SEXUALIDADE NA CERÂMICA ÁTICA

Thirzá Amaral Berquó

Mestranda PPGAV; UFRGS; thirza.berquo@gmail.com

Resumo

Os grandes feitos de heroínas e heróis constituem um dos principais temas da iconografia dos vasos áticos pintados entre os séculos VI – IV a. C. Dentre os personagens heroicos, Atalanta possui uma representação visual peculiar: seus temas principais giram em torno do esporte e da caça, atividades geralmente consideradas masculinas na Grécia antiga. Em razão disso, ela aparece frequentemente cercada por companheiros homens: Peleu, Meléagro, Melanion ou Hipomenes. Porém, as cenas nas quais Atalanta possui companhia masculina tendem a exibir uma carga de tensão erótica que destoam de sua conexão com o universo dos devotos da deusa Ártemis e que levanta questões sobre as representações de gênero e sexualidade na cerâmica ática. Essa conotação erótica também parece causar mudanças e/ou evolução na representação de um mesmo tema, como, por exemplo, nas cenas de Atalanta e Peleu. Assim, o presente trabalho traz uma análise inicial da relação de Atalanta com os homens e com o mundo de Eros em sua iconografia vascular.

Palavras-Chaves: ATENAS; ICONOGRAFIA VASCULAR; ATALANTA

Introdução

Na Grécia antiga, o heroísmo é um importante fenômeno cultural, consistindo na celebração de figuras que realizaram feitos notáveis. Uma dessas figuras é a heroína Atalanta, a qual possui diversas representações em vasos áticos produzidos entre os séculos VI – IV a. C. Os episódios que compõem o mito de Atalanta são encontrados nas obras de diversos autores gregos e romanos, como, por exemplo, Xenofonte (*Sobre Caça*, séc. IV a. C.), Calímaco (*Hino III*, séc. III a. C.), Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca* (séc. II d. C.) e Pausânias (*Descrição da Grécia*, séc. II d. C.). De acordo com esses autores, Atalanta era filha de um rei e foi abandonada na floresta por seu pai, que desejava ter um filho homem. Segundo Pseudo-Apolodoro, a menina teria sido amamentada por uma urso e, mais tarde, encontrada por caçadores, que a criaram. Essa seria a origem das habilidades atléticas e de caça dessa heroína (*Biblioteca*, 3.9.2).

O domínio dessas habilidades é o que conecta Atalanta a reuniões de heróis, como a expedição dos Argonautas, os jogos funerários do rei Pélias e a caçada ao Javali Calidônio. Nesses mitos, ela é sempre a única mulher a participar dos feitos notáveis.

Em relação à mítica expedição dos Argonautas, há divergência entre os autores antigos sobre a efetiva participação de Atalanta, justamente devido ao fato de ela ser mulher (vide Apolônio

Ródio, *Argonautica*, v. 1.768ss; Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 1.9.16). Nas representações desse mito em vasos áticos (Louvre G341, Ferrara 3031, Ruvo 36933 e Villa Giulia 3619), Atalanta não aparece.

O episódio seguinte é o dos jogos funerários do rei Pélias. Após o retorno dos Argonautas, Pélias faleceu. Desse modo, seguindo a tradição religiosa do período, os heróis celebraram jogos funerários em honra do rei, com diversas competições atléticas. Segundo Pseudo-Apolodoro, “nos jogos em honra de Pélias, ela [Atalanta] lutou com Peleu e venceu.” (*Biblioteca*, 3.9.2, séc. II d. C.).

Além das proezas atléticas, Atalanta foi conhecida por suas habilidades como caçadora. Por esta razão, o episódio seguinte de seu mito é a caçada ao Javali Calidônio. Segundo os autores antigos, o rei Oineu esqueceu-se de fazer um sacrifício à deusa Ártemis, que mandou um javali monstruoso aterrorizar a cidade. Meléagro, filho de Oineu, reuniu diversos heróis para caçar a fera. Entre esses heróis, a única mulher era Atalanta. Pseudo-Apolodoro relata que ela teria sido a primeira a ferir o javali (*Biblioteca*, 1.8.2) e Calímaco celebra esta façanha, chamando Atalanta pelos epítetos “pés-ligeiros” e “matadora de javalis”, ressaltando seu caráter heroico:

Atalanta dos pés-ligeiros, matadora de javalis, filha do Arcádio Íaso, à qual foi ensinada a caça com cães e o bom manejo do arco. Aqueles que foram chamados para caçar o javali de Cálidon não encontraram nenhum defeito nela; pois os prêmios da vitória foram para a Arcádia que ainda segura as presas da besta (...). (Calímaco, *Hino 3 [à Ártemis]*, v. 215 e ss., séc. III a. C.)

Por fim, os episódios finais do mito de Atalanta tratam de seu casamento e maternidade. Após ter sido reconhecida como filha por seu pai, houve pressão para que ela se casasse. Porém, como devota da deusa Ártemis, ela inicialmente resistiu, como conta Hesíodo:

(...) bela Atalanta, dos pés-ligeiros, filha de Esqueneu, que tinha os olhos brilhantes das Graças, embora estivesse madura para o casamento ela rejeitou a companhia de seus iguais e buscou evitar o casamento com os homens que comem pão. (HESÍODO, *Catálogo das Mulheres*, frag. 14, séc. VIII a. C.)

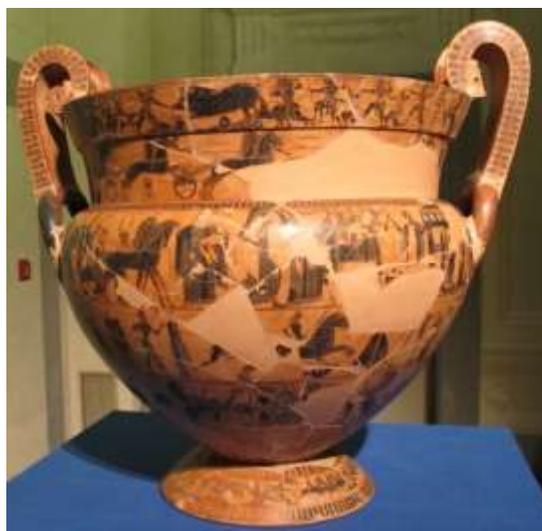
Atalanta acabou cedendo, mas impôs uma condição: os pretendentes deveriam vencê-la em uma corrida. Os perdedores seriam mortos. Depois de vencer muitos pretendentes, a heroína acabou se casando com Hipomenes (ou Melânio, em outra versão do mito). Este teria solicitado a ajuda da deusa Afrodite, a qual lhe deu três maçãs douradas, usadas para distrair Atalanta durante

a corrida e, assim, vencê-la. O fruto dessa união seria Partenopeu. Atalanta e seu marido acabaram transformados em leões, pois teriam mantido relações sexuais dentro de um templo (PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, 3.9.2).

Esses três episódios, quais sejam, a luta com Peleu, a caçada do Javali Calidônio e a corrida pré-nupcial encontram-se representados em vasos áticos. Nessas cenas, Atalanta está frequentemente cercada por companheiros homens (Peleu, Meléagro e Melanion/Hipomenes), havendo uma carga de tensão erótica incomum no universo dos devotos da deusa Ártemis. Assim, o presente artigo examina alguns exemplares dessas representações a partir das questões sobre gênero e sexualidade na cerâmica ática.

Atalanta e seus homens: o paradigma

O tema de Atalanta e seus companheiros aparece de forma paradigmática no Vaso François (Florence 3209 – figura 1). Trata-se de uma cratera com volutas de figuras negras, criada pelo oleiro Ergotimos e pelo pintor Clítias entre 600–500 a. C. e decorada com pinturas dispostas em faixas horizontais. Cada uma destas faixas traz a representação de um mito diferente. Na primeira faixa, próximo à boca do vaso, encontra-se a caçada do Javali Calidônio.



*Figura 1 – Vaso François (Florence 4209), cratera de figuras negras, c. 600–500 a. C.
Museu Arqueológico Nacional de Florença
Fonte: Wikimedia Commons*

Nessa cena, pode-se observar a presença de Atalanta, novamente destacada pelo tom branco de sua pele, participando do grupo de caçadores que lidera a caçada (figura 2). Ela está nomeada

por uma inscrição próxima à sua cabeça (*Atalante*). Ao seu lado está Melanion e à sua frente estão Peleu e Meléagro, todos nomeados com inscrições próximas às suas cabeças.

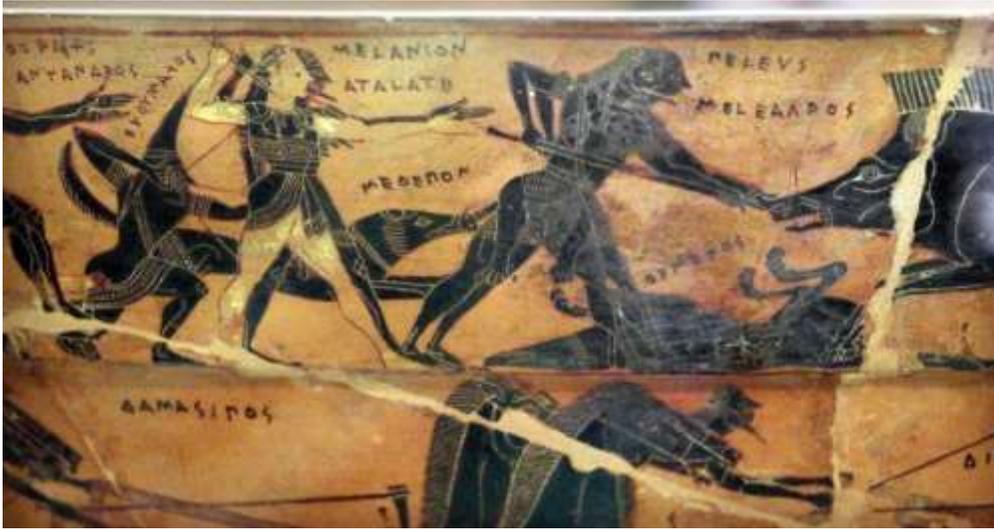


Figura 2 – Detalhe do Vaso François
Fonte: Wikimedia Commons

Nota-se também a similaridade entre a representação de Atalanta e a dos demais caçadores: ela porta uma lança e veste uma túnica curta, com braços e pernas expostos, assim como a maioria dos homens presentes nesta cena. Logo, ela destoa do cânone ateniense para a representação da figura feminina, que é o uso de túnicas longas, escondendo o corpo²⁵.

Atalanta e Peleu

O episódio mítico que reconta a competição atlética de luta entre Atalanta e Peleu tornou-se um dos temas preferidos da iconografia cerâmica dessa heroína. Trata-se de algo extremamente incomum, não só porque as fontes literárias normalmente silenciam sobre as práticas atléticas das mulheres atenienses, mas também por descrever uma prática mista, entre um homem e uma mulher²⁶. Como aponta Judith Barringer: “Apesar da escassez de evidências literárias sobre a luta de Atalanta com Peleu, o tema prosperou na pintura de vasos, uma advertência àqueles que tentam relacionar fontes literárias a representações artísticas em uma base de um-para-um” (1996, p. 67).

²⁵ As exceções são as cenas de banho e as cenas com prostitutas ou *hetairas*. No entanto, observa-se aqui uma cena de caçada, que obviamente não se enquadra nas exceções supracitadas.

²⁶ Sobre as práticas atléticas femininas na Grécia antiga, vide Donald Kyle (2014) e Stephen Miller (2004).

A iconografia desse mito desenvolveu-se em duas correntes: 1) Atalanta e Peleu lutando; e 2) Atalanta e Peleu em cena de palestra²⁷. Um exemplo da cena de luta entre Atalanta e Peleu é o do vaso Munich 1541 (figura 3). É uma ânfora de figuras negras, datada entre 550–500 a. C., atualmente parte do acervo do Museu de Antiguidades de Munique, Alemanha.



Figura 3 – Munich 1541, ânfora de figuras negras, c. 550–500 a. C.
Museu de Antiguidades de Munique
Fonte: Wikimedia Commons

No centro da cena, Atalanta e Peleu competem, lutando. Ela está com o corpo pintado de cor clara, como é tradicional na técnica de figuras negras, trajando apenas um *perizoma* (espécie de calção). Peleu é representado com o corpo nu pintado com a cor negra, usual para a representação do corpo masculino. Aqui, importa salientar a delineação dos músculos no corpo de Atalanta, assemelhando-a ao corpo de Peleu e ao das outras figuras masculinas presentes na cena.

A evolução do tema da luta é a cena de palestra entre Atalanta e Peleu (por exemplo, Boston 03.820, taça de figuras vermelhas, Museum of Fine Arts Boston – disponível em <http://www.mfa.org/collections/object/download/156652>). A característica mais marcante desse tema é a passividade de Atalanta, em oposição à postura ativa das cenas de luta.

Além disso, observa-se uma progressiva erotização do motivo de Atalanta e Peleu, culminando no vaso De Ridder 818 (figura 4). Trata-se de uma taça de figuras vermelhas, obra

²⁷ A palestra era uma escola de luta, geralmente anexa aos ginásios. Assim, na iconografia, as cenas de palestra normalmente representam a higiene dos atletas após o exercício.

atribuída ao Pintor de Jena, datada entre 390–370 a. C., na qual novamente o ambiente é a palestra. Porém, aqui Peleu é retratado sentado e Atalanta está em pé, mexendo em seus cabelos de um modo que pode ser considerado sedutor. Segundo Judith Barringer, nos vasos áticos há a “sugestão de uma atração sexual entre Atalanta e Peleu” (1996, p. 70).



Figura 4 – De Ridder 818, taça de figuras vermelhas, c. 390-370 a. C.
Cabinet des Médailles, Paris
Fonte: Wikimedia Commons

Um elemento importante nesta cena é caracterização do corpo da heroína: suas formas agora são mais arredondadas e suaves, sem enfatizar os músculos. No mesmo período, no vaso Lovre CA 2259, uma taça de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Euaion, observa-se Atalanta sozinha na palestra, porém, seu corpo está menos musculoso e mais coberto, trajando o *perizoma* e uma espécie de sutiã. Nesse contexto, surge a pergunta: existiria uma tendência de progressiva feminilização e erotização do corpo de Atalanta?

Atalanta e Meléagro

Atalanta e Meléagro estão fortemente conectados no mito da caçada do Javali Calidônio. De acordo com Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, 3.9.2) e Calímaco (*Hino III*, v. 215 e ss.), Atalanta teria sido a primeira a ferir o javali, razão pela qual teria recebido as presas e a pele da fera como prêmio.

A iconografia desse tema, entretanto, é muito pacífica. Com exceção das cenas de caçada como a do Vaso François, em geral, Atalanta e Meléagro são representados em conjunto em posturas passivas, portando lanças. Um exemplo é o vaso NAMA 15113 (figura 5), uma ânfora de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Meléagro, datada entre 400–300 a. C.



*Figura 5 – NAMA 15113, ânfora de figuras vermelhas, c. 390-370 a. C.
Museu Arqueológico Nacional de Atenas
Fonte: Wikimedia Commons*

No vaso NAMA 15113, mais uma vez é possível notar a suavidade nos traços do corpo de Atalanta, bem como a diferença na vestimenta, que agora é uma túnica que vai até os joelhos, e a presença de adornos nos cabelos e em um dos pulsos. O caráter erótico é denotado pela mão de Meléagro nas costas de Atalanta. Como salienta John Boardman, “[...] na arte e na literatura gregas Atalanta parece ter finalmente arrumado um amante por meio do interesse compartilhado e do perigo da caçada” (1983, p. 9).

Atalanta e Hipomenes/Melanion

Atalanta e Hipomenes/Melanion estão conectados no episódio mítico da corrida pré-nupcial. Esse tema possui poucas representações na cerâmica ática, constando em apenas 2 vasos: Bologna 300 e Cleveland 66.114. Porém, Hipomenes aparece apenas no vaso Bologna 300 (figura 6), uma *calyx-crater* de figuras vermelhas, datada entre 450–400 a. C. Nesse vaso, à esquerda, Atalanta

está nua, prendendo seus cabelos dentro uma touca. À direita, Hipomenes, também nu, prepara-se para a corrida, olhando para Atalanta. Ele está cercado por Afrodite, recoberta por um véu e por um Eros (figura alada), denotando a ajuda que Hipomenes receberá para vencer a disputa.



Figura 6 – Bologna 300, calyx-krater de figuras vermelhas, c. 450-400 a. C.
Museu Cívico Arqueológico de Bolonha
Fonte: REEDER, 1996, p. 365

O ambiente atlético é sinalizado pela presença do *loutérion* (pia) ao lado de Atalanta e do *terma* (pilar que demarca o espaço da corrida) ao lado de Hipomenes. Uma característica que se destaca nessa cena são as formas mais suaves e arredondadas do corpo de Atalanta, em oposição a outras representações que enfatizavam seus músculos.

Considerações Finais

O exame dos vasos da heroína Atalanta mostra a sua conexão com companheiros homens, sendo os principais deles Peleu, Meléagro e Hipomenes/Melanion. Essa relação parece ser derivada das temáticas ligadas a essa heroína, que giram em torno da prática atlética e da caça, atividades consideradas precipuamente masculinas na Grécia antiga.

Foram examinados os temas de Atalanta e Peleu, Atalanta e Meléagro e Atalanta e Hipomenes/Melanion. As cenas com Peleu possuem temática atlética, sendo divididas entre representações de luta e das atividades na palestra. Aquelas com Meleágro possuem caráter mais passivo, mostrando o casal armado com lanças, embora sem participar da caçada ao javali

propriamente dita. Com Hipomenes, há apenas um vaso, no qual os personagens preparam-se para a corrida pré-nupcial.

Em uma análise inicial, parece haver uma tendência que perpassaria todos esses motivos iconográficos: as representações mais arcaicas enfatizariam o corpo atlético, musculoso e seminudo de Atalanta, enquanto aquelas do período clássico mostrariam uma heroína com formas mais suaves. Outro traço conexo seria a evolução do gestual, que começaria mais ativo e marcial e iria se tornando mais passivo e erotizado.

Portanto, é necessário o aprofundamento da pesquisa, a fim de examinar quais são elementos que caracterizam o corpo feminino e o masculino na cerâmica ática, bem como quais seriam os gestos associados a cada gênero.

Referências

Fontes Primárias:

APOLLONIUS RHODIUS. **Argonautica**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/ApolloniusRhodius1.html>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

CALLIMACHUS. **Homeric Hymn to Artemis**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/CallimachusHymns1.html>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

HESÍODO. Catálogo de las Mujeres o Eeas, Fragmento 1. **Hesíodo – Obras y Fragmentos**. Biblioteca Clásica Gredos. Tradução de Aurélio Pérez Jiménez e Alfonso Martínez Díez. 1978.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/Pausanias1A.html>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

PSEUDO-APOLLODORUS. **Library**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/Apollodorus1.html>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

Fontes Secundárias:

BARRINGER, Judith. Atalanta as model: the hunter and the hunted. **Classical Antiquity**, vol. 15, nº 1, Apr. 1996, p. 48-76. Disponível em: <www.jstor.org/stable/25011031>.

BÉRARD, Claude. (org.). **A City of Images**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

BOARDMAN, John. Atalanta. **Art Institute of Chicago Museum Studies**, vol. 10, 1983, p. 2-19. Disponível em: <www.jstor.org/stable/4104327>.

KYLE, Donald. Greek female Sport: rites, running, and racing. In: CHRISTENSEN, Paul; KYLE, Donald. **A companion to sport and spectacle in Greek and Roman antiquity**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014, p. 258-275.

LARSON, Jenifer. **Greek Heroine Cults**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995.

LISSARAGUE, François. A Figuração das Mulheres. In: DUBY, G.; PERROT, M. (org.). **História das mulheres no Ocidente**. Vol. I – A Antiguidade. Porto: Afrontamento, 1990, p. 203-271.

LYONS, Deborah. **Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult**. Princeton: Princeton University Press, 1996.

MILLER, Stephen. **Ancient Greek Athletics**. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

REEDER, Ellen. **Pandora: women in Classical Greece**. Princeton: Princeton University Press, 1996.

Simpósio Temático:

Imagem e Identidade



**“UM PARAÍSO DE FASCINAÇÃO?”:
REPRESENTAÇÕES DOS POVOS INDÍGENAS E AFRICANOS NOS DESFILES DAS
ESCOLAS DE SAMBA DO CARNAVAL DE SÃO PAULO (2000)**

Amanda Zuffo Nicoleit dos Santos¹

Christian Gonçalves Vidal da Fonseca²

¹ UDESC, Graduada- amandanicoleit@gmail.com

² UDESC, Mestrando – christianvdf@hotmail.com

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo levantar algumas reflexões acerca da representação dos povos indígenas e africanos no desfile da Águia de Ouro, escola de samba paulistana, que no carnaval do ano 2000 levou ao sambódromo o enredo “a formação das três raças”. Tal período se caracteriza, entre outros eventos, pelas comemorações dos 500 anos de História do Brasil. É nesse sentido, que se lança a proposta de uma investigação, percebendo em que momentos as narrativas carnavalescas lembram ou esquecem desta população, e de que forma as recordam. Também, procura-se fornecer elementos que instiguem debates sobre a ótica colonial apresentadas nos desfiles problematizando a concepção de “descobrimento” do Novo Mundo. Para que tais questões possam ser refletidas, buscou-se uma análise sobre a letra do samba-enredo, da sinopse do enredo e do material audiovisual construído pela escola de samba Águia de Ouro do ano de 2000. Desse modo, bebeu-se das contribuições historiográficas de Roger Chartier (2011), Pierre Bourdieu (1997), Marcos Napolitano (2002) e de historiadores que pensam a Nova História indígena e os estudos africanos.

Palavras-chave: CARNAVAL 2000; POPULAÇÕES INDÍGENAS; POPULAÇÕES AFRICANAS

Anos 2000 e o carnaval

O final do século XX ficou marcado pelas diversas especulações acerca da virada do milênio, ou seja, ao passo em que se aproximava o ano 2000, histórias eram criadas pelo imaginário da população, sendo algumas difundidas pela mídia televisiva. Podemos citar aqui o exemplo do famoso e temido “bug do milênio”, que supostamente causaria uma pane nos computadores mundiais, comprometendo todo um sistema bancário na virada de 1999 para os anos 2000. Inclusive, previsões apocalípticas também marcavam o horizonte de expectativa da população, por exemplo, segundo o porvir de Nostradamus, a virada do milênio marcaria o fim do mundo.

Para além dessas especulações, o ano de 2000 desponta como um marco para a história do Estado Nacional brasileiro, pois estaríamos comemorando os 500 anos do “descobrimento” das terras brasileiras pelos portugueses. Nesse sentido, diversos eventos assinalaram o calendário nacional para se comemorar o quinto centenário brasileiro. No estado da Bahia, dentre os festejos organizados pela prefeitura, destaca-se a construção de uma réplica das caravelas Cabralinas que deveriam partir de Salvador e ancorar em Porto Seguro, contudo, as caravelas naufragaram juntamente com o dinheiro público investido³. O quingentésimo aniversário ainda ficaria marcada por diversas manifestações artísticas em todos os estados brasileiros, além de reivindicações e protestos de grupos indígenas, das populações afro-brasileiras e de outros estratos da sociedade. Entre os povos indígenas, “reclamavam das terras ainda não demarcadas, das dificuldades referentes às políticas públicas, especialmente para os setores de educação e de saúde, além da necessidade de acelerar a proposta de criação do Estatuto dos índios”.⁴

Não alheias ao processo histórico, as escolas de samba também produziram e construíram narrativas referentes aos 500 anos da história do Brasil. Ainda anterior ao ano de 2000, algumas agremiações carnavalescas cariocas e paulistas vinham projetando uma expectativa de futuro acerca da virada do milênio. O enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel para o carnaval de 1985, intitulado “Ziriguidum 2001”⁵, colocava em cena algumas perspectivas do imaginário da sociedade acerca do milênio que se aproximava. Já no ano de 1998, a Imperatriz Leopoldinense desfilou com o enredo “quase no ano 2000”, assinado pela carnavalesca Rosa Magalhães, que deu cores e som a uma expectativa do porvir. Por fim, destaca-se o desfile da Acadêmicos da Rocinha,⁶ fazendo uma retrospectiva do século XX com o enredo “1999, Fim do Século! Recordar é viver!”.

Deste modo, no ano de 2000, a liga independente das escolas de samba tanto do Rio de Janeiro, quanto a de São Paulo, optaram por organizar os desfiles em torno da comemoração dos 500 anos da história do Brasil. Enquanto as agremiações carnavalescas da capital carioca poderiam escolher seus enredos dentro da temática maior dos 500 anos, nos desfiles de São Paulo, o acordo foi que as escolas de samba abordariam a temática de modo cronológica, perpassando todos os períodos do quingentésimo aniversário do país. Tais desfiles carnavalescos corroboram com as

³ Ver mais :<<http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/festas-gafes-nos-500-anos-do-brasil-9283747>>

⁴ Ver mais:< <http://www.dgabc.com.br/Noticia/115528/indios-organizam-protestos-contras-500-anos-de-brasil>>

⁵ Enredo assinado pelo carnavalesco Fernando Pinto.

⁶ Vale salientar que no carnaval de 1999, a Acadêmicos da Rocinha integrava o Grupo de acesso B do carnaval do Rio de Janeiro.

reflexões de Helenice Rodrigues da Silva (2012) que compreende a comemoração dos 500 anos de Brasil como uma antropologização discursiva, isto é, dando-se ênfase nas “questões culturais (como a miscigenação e a diversidade étnica), sem inscrevê-las num necessário programa de revisão histórica” (SILVA, 2012, p. 433). Nesse vetor, as comemorações buscavam construir uma memória coletiva de um Brasil harmônico, imperando a cordialidade entre os brancos, índios e os negros.

Vale ressaltar a forma com que a história do Brasil é pensada, visto que tanto no caso paulista em que as escolas de forma cronológica recebiam temas que iniciavam em 1500 com a chegada dos portugueses, quanto no cenário Fluminense em que as temáticas deveriam ser relativas a história do Brasil. Se escolheu como ponto de partida a chegada dos europeus ignorando por completo as sociedades originárias, e mesmo que de forma pouco consciente, delegando história como a vivências dos homens brancos no mundo. Ressaltamos que ao utilizar termos como 500 anos de história, início da história do Brasil, não estamos concordando com as afirmações, mas utilizando a linguagem que as fontes apresentam.

Dentre as 14 escolas de sambas que abordaram temáticas referentes à comemoração do descobrimento do Brasil, destaca-se o desfile da Águia de Ouro. Com o enredo “A formação do povo brasileiro”, assinado pelos carnavalescos Paulo Fuhro e Vicor Santos, que baseados na obra do antropólogo Darcy Ribeiro, buscavam “visualizar, dentro do universo onírico permitido pelo carnaval, os fatos históricos formadores da nossa característica como povo”[2]. Portanto, o enredo objetivava destacar ao longo do desfile a formação da população brasileira a partir de três culturas: indígena, branca e negra. O livro do Darcy Ribeiro é uma das referências acerca da formação étnica e cultura do povo brasileiro, com algumas reflexões pertinentes. Por exemplo, chama a atenção para o protagonismo narrativo dos portugueses, pois “ele é quem nos fala de suas façanhas. É ele também quem relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registro de suas próprias falas” (RIBEIRO, 1995, p. 30). Mediante tais reflexões, propõe-se uma investigação acerca do desfile da Águia de Ouro, do ano de 2000, buscando evidenciar na narrativa carnavalesca, as representações e o que a escola de samba pretendeu lembrar ou esquecer acerca das populações indígenas ou africanas.

Sobre o conceito de representação, dialoga-se com os estudos de Roger Chartier (2011), que a entende como uma imagem que remete à ideia e à memória de objetos ausentes, e que nos apresenta tais como são. “Nesse primeiro sentido, a representação nos permite ver o “objeto

ausente” (coisa, conceito ou pessoa), substituindo-o por uma “imagem” capaz de representá-lo adequadamente” (CHARTIER, 2011, p. 17). Portanto, representar é fazer conhecer as coisas mediadamente por algumas figuras, por algumas marcas, tais como os enigmas, os emblemas, os signos, as fábulas, as alegorias. Assim, o fato de representar objetos ausentes, permite a escola de samba *Águia de Ouro*, utilizar-se de recursos audiovisuais, alegorias e fantasias, para construir uma narrativa acerca do período histórico proposto pela agremiação carnavalesca.

Vale salientar, que enredos com a temática sobre a formação da população brasileira a partir das três raças não é algo inovador no carnaval, escolas de samba como *Unidos de Vila Isabel*, agremiação carnavalesca do Rio de Janeiro, por exemplo, no ano de 1968, desfilou com o enredo “quatro séculos de modas e costumes”. Os versos compostos por *Martinho da Vila* entoavam o seguinte canto: “Negros, brancos, índios/ eis a miscigenação/ditando a moda/fixando os costumes/ os rituais e a tradição”. E no ano de 2000, a escola de samba carioca *Arranco*, coloriu o sambódromo com o enredo “Brasil, 500 anos em três raças”, em que de forma harmônica dizia que “branco, negro, índio vão curtindo/ no carnaval são as três raças se unindo”⁷.

O fato de se pensar a formação da população brasileira a partir de três raças, gerou as ciências humanas diversos debates e produções textuais. Uma das discussões mais conhecidas é acerca do mito da democracia racial, legitimado e teorizado pelo antropólogo *Gilberto Freyre*, em “*Casa Grande Senzala*”. Para ele, a miscigenação promovida no Brasil, desenvolveu-se por meio de uma relação de poucos embates, em que não existiam polaridades raciais. Portanto, os três povos haviam contribuído, cada qual com sua melhor parte, para a construção de uma cultura brasileira, contudo, cabendo aos brancos mediar e guiar o processo. Nesse sentido, é possível perceber o cenário em que cada raça ficou designado. Aos índios um curto início, marcado pelo contato com os brancos, pela ingenuidade e pela pureza, tornando estes seres parados no tempo, presas as imagens disseminadas pelos portugueses quando sua chegada às terras brasileiras. Aos negros uma total falta de aptidão para se guiar, a necessidade constante de auxílio para tomadas decisões, marcando-os como pessoas que agem de forma pouco racional, por instintos os aproximando de animais e desta forma da selvageria. E finalmente os brancos, cristãos, civilizados, conscientes de seu papel e de sua superioridade, deveriam guiar os demais povos para civilização.

Vale salientar que os desfiles das escolas de samba buscam desenvolver uma narrativa a partir de um enredo. A temática proposta pela agremiação se apresenta como uma “complexa

⁷ Trecho samba-enredo da *Arranco*

trama de representações e leituras” (LEITE, 2015, p. 3). Mediante isso, as agremiações carnavalescas precisam em suas fantasias, alegorias e no samba-enredo, ser o mais didático possível, pois, está apresentando seu enredo para um público que vai ao sambódromo e para os telespectadores que assistem ao espetáculo na poltrona de sua casa.

A partir do momento em que os desfiles começam a ser transmitidos, passou a existir entre o campo do carnaval e o campo da televisão uma intersecção que permite a ocorrência de poderosas trocas simbólicas (LEITE, 2015, p. 11)

A partir da difusão da festa carnavalesca, as escolas de samba devem ter a ciência de que ajudam a contribuir na formação de uma cultura histórica da população. De acordo com o historiador Peter Burke, “os principais lugares de onde a maioria dos brasileiros extrai suas visões do passado são certamente o carnaval e a telenovela”². Além disso, estar na tela da televisão é poder se fazer ver e ser visto, tal qual aponta Bourdieu (1997). Logo, a partir de vários jogos de cenas, uma narrativa é sobreposta a narrativa carnavalesca, em que a televisão busca pelo sensacional, do espetacular. Assim, todo ano as escolas de samba estão “sujeitas às pressões do índice de audiência” (BOURDIEU, 1997, p. 36), fazendo com que anualmente, elas busquem a originalidade, sendo esta explorada pelos veículos midiáticos, gerando assim, uma expectativa nos telespectadores.

Um paraíso de fascinação?

Durante o desfile da Águia de Ouro, do ano de 2000, a escola de samba materializou no primeiro carro alegórico, denominado o quilombo das três raças, esculturas que remetesse a elementos de cada raça. Sendo assim, a agremiação carnavalesca buscou unir as três raças em uma única escultura (imagem 1). Na representação, podemos notar um homem com traços afro-brasileiros, com pinturas e adereços referentes aos povos indígenas e com asas brancas.



Imagem 1 - Abre-alas: O quilombo das três raças

Um carro alegórico tem um peso fundamental na composição da estrutura de um desfile. Para o doutor em design Madson Luis Gomes de Oliveira (2010), as alegorias aparecem com uma representação de cenários de uma apresentação. Buscando corroborar com tal pensamento, a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2006), entende o desfile das escolas de samba como um processo narrativo de um enredo através de simultâneas linguagens expressivas, com o “visual” - fantasias e carros alegóricos - e com o sonoro - samba enredo. Nesse passo, as alegorias, geralmente, ganham o foco central dos desfiles por elaborar os principais tópicos do enredo (CAVALCANTI, 2006).

Outro elemento fundamental na construção de um desfile são as fantasias. Segundo Cavalcanti (2006), elas são parte de um processo de transformação do enredo em uma linguagem plástica e visual. Assim, as pessoas ao se fantasiarem devem entoar um movimento de dança dentro das alas, conduzidos numa evolução linear. No tocante ao conjunto de fantasias confeccionados pela Águia de Ouro, para o carnaval do ano de 2000, pode-se observar uma tentativa da escola de samba em fundir as três raças. A imagem abaixo representa a comissão de frente, em que no costeiro, aparecem o rosto de um indígena, de um branco e de um negro.

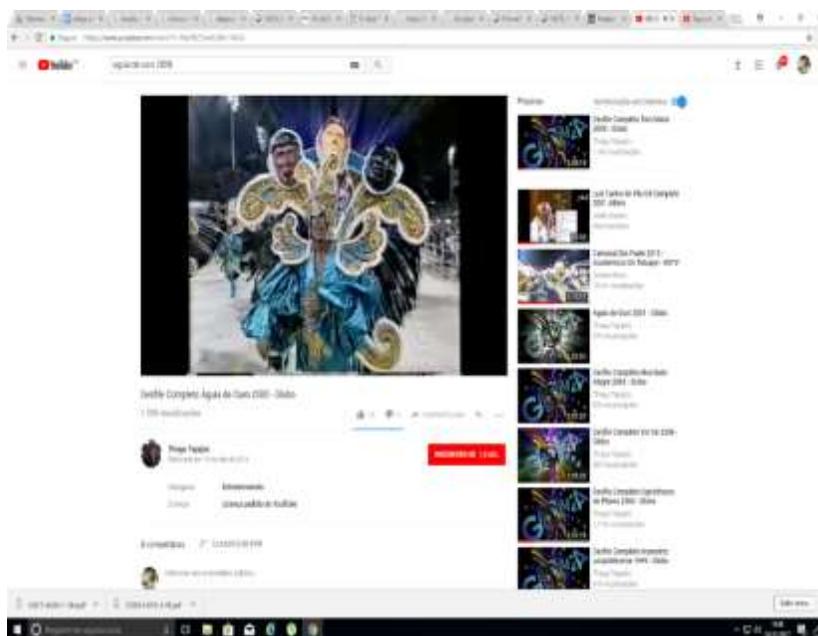


Imagem 2 - Comissão de Frente representação as três raças

Por fim, o terceiro elemento fundamental na composição de um desfile é o samba-enredo. De acordo com Mussa e Simas (2010, p. 24), é o samba cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude ao tema da escola, que também se manifesta, paralelamente, em fantasias, alegorias e adereços”. Uma análise musical se fundamenta em alguns princípios, tal qual sugere Marcos Napolitano (2005). De acordo com o historiador, ao dialogar com as canções, não devemos analisar “a letra separada da música, contexto separado da obra, autor separado da sociedade, estética separada da ideologia” (NAPOLITANO, 2005, p. 8). Consequentemente, investigar as gradações e nuances postas nas letras das canções, buscando captar o máximo de informação que a letra está disposta a nos informar.

Divina foi a minha formação
Fui um bravo bandeirante.....conquistei
Vindo em busca de riqueza.....encontrei
Do além do mar cheguei
Formei uma nação
Um paraíso de fascinação

O trecho acima, refere-se ao samba-enredo da Águia de Ouro para o carnaval de 2000, em que a união das três raças teria formado uma nação, a partir de um paraíso de fascinação. A

pergunta que aqui busca-se explorar refere-se a essa passagem negritada do samba-enredo, será mesmo que a nação brasileira se constituiu sobre os pilares de um paraíso de fascinação? Pensar a partir dessa passagem, é afirmar uma ideia de harmonia entre as três raças, enfatizado ao passo que cada uma delas se restringe a um espaço bastante delimitado, negando-se haver um embate entre tais culturas.

Destaca-se aqui o lugar do branco no enredo, representado como conquistador, aventureiro, símbolo do progresso, da ciência, por meio da figura do bandeirante. Este merece uma atenção especial, visto o local em que seu locus de enunciação é marcado pelas hierarquias raciais, o privilegiando enquanto sujeito histórico. (BHABHA, 1998). Assim, necessita-se lembrar o papel fundamental desta figura para criação da identidade paulistana, uma identidade forjada a partir de um ideal de homem trabalhador, que conseguiria suas riquezas a partir do seu esforço individual sem o auxílio do Estado, sendo assim, a figura que traria o progresso para nação. Para o sociólogo e historiador Ricardo Luiz de Souza (2007), o bandeirante é reconhecido por ser o “macho fecundador, e é um herói caracterizado pelo movimento incessante, pela ação. Não deixa textos, deixa pegadas, e sua mitologia é o elogio do movimento” (SOUZA, 2007, p. 157). Nesse passo, o autor enxerga a figura do bandeirante como uma construção mitológica, associada ao paulistano, e que o transforma no

construtor da nacionalidade a partir da expansão territorial por ele promovida. A mitologia bandeirante define o paulista, portanto, como o agente de construção da nacionalidade, e o bandeirante como o seu protótipo histórico, cuja herança atávica deve a qualquer custo sobreviver aos riscos da contemporaneidade (SOUZA, 2007, p. 155)

Desde modo, o bandeirante permaneceu um herói paulista, que teria desenhado o mapa nacional. Tal enraizamento ainda possui ressonâncias na narrativa proposta pela *Águia de Ouro*. Na sinopse do enredo, os bandeirantes são vistos como “Homens que desafiavam os mistérios e perigos das matas em busca de riquezas”.⁸ Na ala 02, destinada a representar os bandeirantes, os reconheciam como os desbravadores, que tinham seus méritos pelo fato de explorarem o interior do Brasil. Além disso, a bateria estava fantasiada de Raposo Tavares, um dos bandeirantes mais heroicizado da história ufanista do Brasil, como apontado pelo historiador Manuel Pacheco Neto (2010).

⁸ Trecho da Sinopse do enredo

Ver mais em: <http://www.sasp.com.br/a_sambas_carnaval.asp?rg_carnaval=2000#.Wf-eBI9Sy1s>

O fato da escola de samba *Águia de Ouro* aproximar os povos indígenas e africanos com os bandeirantes, desenvolvendo seu enredo a partir da concepção de um paraíso de fascinação, demonstrou-se conflituosa. Ora, “a idealização do bandeirante implica na idealização de sua relação com o indígena, que é descrita nos termos os mais incruentos possíveis” (SOUZA, 2007, p. 163). Enquanto isso, os estudos de Ricardo Luiz de Souza (2007) apontam para a denúncia de uma relação complexa entre esses grupos, pois os bandeirantes perseguiram indígenas para escravizá-los. Uma das explicações, escreve Neto (2015), foi o fator econômico, pois os paulistas precisavam de braços para o trabalho, e não dispoñdo de um alto capital para comprar escravos africanos, optaram por adentrar ao interior do Brasil em busca de capturar grupos indígenas. Nas poucas vezes em que “os massacres promovidos pelos bandeirantes são lembrados, estes são logo associados ao que se define como suas conseqüências, ou seja, a conquista de territórios” (SOUZA, 2007, p. 163-164). Dessa forma, os massacres e as escravizações de indígenas, quando reconhecidos, são mencionados como mal menor perante as “benéficas” alcançadas pelos bandeirantes.

Espera-se que as provocações suscitadas neste artigo possam gerar discussões pertinentes acerca das relações entre opressor e oprimido. A escola de samba *Águia de Ouro*, propondo fundamentar sua tese da formação da população brasileira a partir das três raças, buscou tratar esse processo de forma harmônica e pacífica, não se atentando aos conflitos históricos promovidos entre os sujeitos evidenciados. O fato de ser uma festa carnavalesca transmitida pela televisão, gera, de forma involuntária ou não, uma perspectiva de narrativa, por parte das escolas de samba, em que as pessoas possam ter uma fácil leitura, isto é, uma identificação rápida com as fantasias e alegorias. Contudo, chama-se atenção para o perigo de se reafirmar estereótipos, perpetuando uma narrativa única, a dos ditos vencedores.

Referências Bibliográficas:

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. Interrogando a identidade. p.70-104.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico. Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 17-27, 2006.

CHARTIER, Roger. **Defesa e ilustração da noção da representação**. Fronteiras, Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**, 50ª edição. Global Editora. 2005. “UM

**“A LULUZINHA” E “AS VENENOSAS”: MULHERES EM BLOCOS À FANTASIA
(ARROIO GRANDE, RS)**

Beatriz Floôr Quadrado

Mestra em História (UFPel)
biafloor@yahoo.com.br

Resumo:

A pesquisa tem como temática a trajetória de dois blocos de pré-carnaval da cidade de Arroio Grande (RS), O Bloco "A Luluzinha" e o Bloco "As Venenosas". Estes são compostos apenas por mulheres, o primeiro fundado em 1981, já o segundo em 2010, ambos ainda atuantes. Eles se diferenciam em suas características e propósitos. O trabalho busca analisar a história e os significados destes blocos para as mulheres participantes, observando desde suas festas e fantasias, até a constituição dos nomes. Faz-se essenciais discussões de gênero, além de um estudo da história e os usos sobre o carnaval. A principal metodologia é a História Oral, a investigação em acervos de jornais, e, também, a análise de imagens e fotografias.

Palavras-Chaves: GÊNERO; CARNAVAL; BOCLO DE MULHERES.

A cidade de Arroio Grande localiza-se próximo a fronteira com o Uruguai, foi emancipada da cidade de Jaguarão apenas em 1872. Arroio Grande se identifica, em âmbito turístico, com Irineu Evangelista de Souza, o Visconde de Mauá, nascido nesta localidade, mas que fez sucesso como grande empreendedor no Rio de Janeiro, onde morou desde sua juventude. É conhecida como “Cidade Simpatia” por acolher bem quem vem de outras localidades. Arroio Grande tem em sua história uma ligação marcante com o carnaval, conhecida como “Carnaval Carioca do Sul”, por se realizar especialmente sobre Escolas de Samba.

O carnaval em Arroio Grande tem início no final do século XIX, era realizado na rua, mais especificamente, na Praça da Igreja Matriz no centro da cidade, segundo moradores, a festa acontecia em volta de um monumento de Nossa Senhora Aparecida. Com o passar do tempo muitos blocos se formaram, e destes fundaram-se as Escolas de Samba. Atualmente, a cidade é composta por quatro escolas de samba e uma escola infantil. A Escola Samba no Pé tem uma origem de iniciativa feminina e negra, formada por mulheres de uma mesma família, as filhas de Dona Serafina, uma das fundadoras mais antigas. As escolas desfilam no centro da cidade, na avenida Dr. Monteiro, chamada de “Passarela do Samba”, onde são montadas arquibancadas nos cruzamentos da avenida, além disso, são colocadas, pelos próprios moradores, cadeiras de praia

sobre as calçadas, estas ficam ali durante as quatro noites de folia. A festa também se realizava nos clubes, estes espaços foram o início dos festejos carnavalescos para as mulheres, no início do século XX, e, inicialmente, um carnaval voltado à elite arroio grandense. Os clubes tinham cada um, uma Rainha, uma Duquesinha e um príncipe, e estes tinham suas cortes de carnaval, com bailes a tarde para o público infantil, e a noite para o adulto.

A cidade, durante a festa do Momo, sempre foi repleta de blocos carnavalescos, alguns reunindo multidões, e outros menores. Muitos tinham públicos específicos, se diferenciando enquanto raça, como o Bloco Axé Raízes; e gênero como A Luluzinha, As Venenosas, além do Bloco da Tete e o chamado Sem Juízo. Os blocos na cidade, geralmente, realizam seu carnaval nas chamadas concentrações, lugar privado em que bebem, comem e dançam, alguns ainda desfilam na Passarela do Samba junto à músicas de sons automotivos ou as chamadas charangas. Os blocos masculinos travestidos de mulher também são diversos, como “As Gurias do ponche Verde”, “Gaiola das Popozudas”, “As Cobiçadas”, entre outros. Segundo Rosa (2008) estes subvertem o sistema sexual hétero dominante, causam estranhamento e afrontam as identidades sexuais bem definidas. Mas, também, e ao analisar as nomenclaturas de cada bloco, percebe-se uma construção pejorativa sobre a mulher em nossa sociedade, o que não deixa de ser uma construção sobre gêneros, seja nas vestimentas, nas vozes que tentam imitar durante os desfiles, nos hábitos de inocência e submissão.

As mulheres e a idéia do feminino tiveram sua presença em diversos âmbitos do carnaval arroio-grandense. Inclusive com seus próprios blocos, como já foi dito. O recorte desta pesquisa visa sobre dois blocos específicos: Bloco A Luluzinha e Bloco As Venenosas.

O Bloco A Luluzinha surge no ano de 1981 por um grupo de amigas da Rainha do Clube do Comércio, Silvana Costa Viana, que com o objetivo de homenageá-la, vestiram-se com fantasias e saíram as ruas para fazer uma serenata. Para isso colocaram máscaras, pois segundo Anelize, não podiam ser notadas: “ainda se tinha dificuldades de mulheres casadas saírem na rua fantasiadas. Sair pulando na rua, assim sozinhas, sem os maridos! Então, por isso, elas colocaram máscaras”. É importante destacar que os anos de 1980 no Brasil foram de pura efervescência no que tange aos movimentos feministas e a criação de grupos e coletivos de mulheres (PINTO, 2010), em discussões sobre violência, sexualidade, igualdade no casamento, entre outros assuntos.

E a partir de então, todos os anos elas se reúnem em um grupo fechado de mulheres conhecidas e convidadas, para desfilarem pelas ruas da cidade. Depois do desfile acontece o chamado

assalto, que é a recepção na casa particular de alguma participante, onde elas bebem, comem e dançam, sem a presença masculina nestas atividades. Os homens, por vezes, participam ajudando no bar, na cozinha e na banda, responsáveis pela música. Ou seja, percebe-se uma inversão dos estereótipos construídos sobre os gêneros, em que a mulher é a única responsável pelo cuidado com a comida, e ainda deve servir ao marido.

Estes assaltos ocorrem no pré-carnaval, uma vez por semana, totalizando quatro assaltos antes do carnaval. O uso da máscara ainda é utilizado e obrigatório, segundo a presidenta é uma forma de manter uma cultura.

O Nome do Bloco refere-se à personagem animada chamada de Luluzinha, um desenho infantil em que havia a separação entre meninos (grupo do Bolinha) e meninas (grupo da Luluzinha). De origem inglesa dos anos de 1935, mas com sucesso no Brasil somente a partir dos anos de 1980. O estandarte do bloco é composto pela figura da personagem principal, a Luluzinha.



Imagem 1: Bloco a Luluzinha

Fonte: concedida por Anelize Carricone



Imagem 2: Bloco As Venenosas- Primeiro estandarte

Fonte: concedida por Maristela Côrrea

E o Bloco As Venenosas surge no ano de 2010, a partir do cancelamento de um assalto da Luluzinha. Segunda Maristela, uma das presidentas do bloco, elas já estavam com as fantasias prontas, então uma parte do grupo se reuniu e realizou o próprio assalto e desfile. E, então, seguiram organizando todos os anos, criando o próprio bloco e de uma maneira diferente, como, por exemplo, o uso da fantasia ser obrigatório, mas o da máscara ser opcional, uma forma de diferenciação. O bloco é aberto ao público, ou seja, qualquer um comprando o ingresso, no valor de trinta reais, pode participar. Elas realizam os assaltos no pré-carnaval, mas, também, se reúnem durante o ano todo, em média uma vez por mês, neste caso em um grupo menor e fechado,

basicamente composto pelo grupo fundador, que atualmente tem quatro presidentas. Segundo Maristela:

O Bloco Carnavalesco As Venenosas é uma ideia divertida, que se propõe resgatar e preservar o uso de fantasias, entusiasmar mulheres que tem o desejo de deixar a vida acontecer sem se importar com a idade que se tem, o peso que se tem e a cor que se tem... Basta estar disposta a dançar e se divertir com ousadia e com coragem.

A nomenclatura utilizada na classificação do bloco se deu pelo fato de estas se identificarem com a primeira música a ser tocada em seu primeiro assalto, “Erva Venenosa”, uma música de Rita Lee, segundo as presidentas, é uma forma de rebeldia e liberdade. Já o primeiro estandarte era bordado com o desenho de uma mulher negra e uma mulher branca com o nome do bloco. Depois foi modificado, por sombras de sete mulheres, correspondendo as fundadoras, e a letra “V” em maiúsculo.



Imagem 3: Bloco As Venenosas- Estandarte atual

Fonte: Concedida por Maristela Côrrea

Mikhail Bakhtin em sua obra “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento” (1987), faz um histórico sobre o carnaval em sua origem medieval européia. Uma festa pagã antecipando um momento cristão da quaresma. “o rito atribui o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade, o direito de violar regras habituais da vida em sociedade” (BAKHTIN, 1987, p.174). Ou seja, pode se pensar como um momento de liberdade em que a mulher pode tomar o poder, ser representada como bem entender, sem os padrões cotidianos, enfim, são momentos de subversão. Assim como, colocado por Peter Burke (2010), o carnaval em oposição ao cotidiano cuidadoso e econômico. Este autor também afirma que “a suspensão dos tabus e restrições serve obviamente para reforçá-los” (BURKE, 2010, p.344), mantendo apenas alguns dias para extravasar, e sair do “normal”.

Roberto DaMatta em “Carnavais, malandros e heróis” (1997) percebe o carnaval como uma reprodução do mundo, uma forma de manter as hierarquias, mas, também, como forma de compensação, ou seja, uma inversão temporária. Assim como os dois autores citados anteriormente, DaMatta coloca o carnaval como um ritual, e que como um rito ele tem a possibilidade de criar e recriar. E com isso podemos pensar nos nomes dentre estes e outros blocos especificamente de mulheres: “Venenosas”, “Trebadeiras”(RJ) e o bloco “Rodadas”(RJ). Uma maneira de rebeldia, como colocado por entrevistadas, de se libertar de construções sobre o próprio corpo e imagem.

Sabe-se que muitos estereótipos foram construídos sobre a mulher no carnaval, atualmente, as discussões partem de uma vulgarização e objetivação deste corpo feminino, mas acredita-se que os mesmos espaços de repressão são transformados por ações coletivas em uma subversão de valores, seja sobre palavras, corpos ou imagens. Ou seja, o poder de ser quem é.

Sandra Brito (2005) parte do princípio de que o carnaval é mais do que um momento de inversão da ordem, mas é onde buscamos identificar diversos significados e vários protagonistas. O carnaval é diverso, variável historicamente, e capaz de absorver inúmeros sentidos, isso depende do sujeito que os produz.

Judith Butler em “Problemas de Gênero” (2016) reforça a idéia de construção binária sobre corpos sexulizados, em que o homem é o ser masculino e a mulher como feminino, hierarquicamente. Então, ela afirma ser o sexo, assim como o gênero, culturalmente construído, e que não se pode separar ambas categorias. A autora afirma que “sexo, não mais visto como uma

„verdade“ interior das predisposições e da identidade, é uma significação performaticamente ordenada.” (BUTLER, 2016, P. 70), e coloca, também, sobre a possibilidade de subverter e deslocar as noções naturalizadas sobre o gênero que dão suporte à hegemonia masculina. Para Butler, é o gênero que constrói o sexo. E mulher é uma construção cultural sobre estes dois conceitos: Gênero e sexo.

Para Bourdieu em “A dominação masculina” (2002) os corpos, nesta estrutura sexuada, são adestrados na masculinização do corpo masculino e feminilização do corpo feminino, e estes corpos são naturalizados na aparência, mas, também, presente nas coisas, no social, habitus, pensamento e ações. A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos. (BOURDIEU, 2002, p. 9). Dentre estas atribuições estão à liberdade, a rua, o trabalho e a dominação do masculino; em contrapartida, para a mulher está a gestação, o lar, a beleza e a submissão. Mas estes símbolos podem ser re-significados, ou até mesmo combatidos por um bloco de carnaval, seja por sua organização ou pelas próprias fantasias.

Segundo Galindo (2007) as mulheres são cridas para evitar conflitos, serem submissas á todas estas construções naturalizadas, estas são objetivadas através do silenciamento. Mas existem as subversivas, que rompem com o sistema, que reinterpretam significados e entram em conflito com a sociedade, um estado de rebeldia (GALINDO, 2007) Ao perguntar sobre o significado do nome do bloco As Venenosas, as presidentas respondem:

Maristela: O de rebeldia [...] O diferencial do Bloco é que não teria máscara, Venenosas é essa ousadia, sair na rua e mostrar a cara! [...] Então essa questão de não ter máscara, ter coragem, ousadia. [...] toda mulher que quiser ir vai, pobre, rica, negra, branca, as venenosas aceita tudo [...] interessa que tu sejas mulher, tenha 18 anos, use fantasia

Patrícia: É, de sair sem os maridos, beber e aproveitarem

A dominação masculina para Bourdieu (2002) tem como principais agentes: a Igreja e seus valores patriarcais de pessimismo sobre a mulher em que prega a moral sobre o feminino; o Estado em um patriarcado público de unidade doméstica identificado às mulheres; a Escola em que as

construções de divisão entre homens e mulheres são então definidas; e a família que reproduz estas dominações.

Segundo Bourdieu (2002) o princípio da inferioridade e exclusão da mulher também se concretiza pelo casamento. E percebe-se que as mulheres destes blocos se referem ao casamento como um estado de vida cotidiana, mas exaltam como momentos de liberdade os encontros e festas no grupo do bloco.

O carnaval, então, pensado por estes grupos como um momento de possibilidades de subversão, ou seja, possibilidade de romper com o que foi posto como natural ou padrão, e assim, a festa torna-se um meio de rebeldia. Segundo Burke (2010) se tem como exemplo desta ruptura de valores a própria figura do carnaval em que o rei é gordo e jovial. Com isso, revelam-se diferentes significados, práticas e protagonistas (BRITO, 2005).

Enfim, os blocos específicos de mulheres criam dentro de seus grupos uma espécie de solidariedade, uma maneira de compartilhar seus desejos e sentimentos. O Bloco As Venenosas, por exemplo, se encontram, também, durante o ano todo, elas dividem o seu cotidiano além do carnaval. Com isso, o carnaval é um reflexo de nossa sociedade estruturalmente hierárquica, branca, heterossexual e machista, mas é mais do que simplesmente isso, é um momento de possibilidades, de manifestação, visibilidade e presença. As Venenosas e A Luluzinha são festas do pré-carnaval, anunciam a festa da inversão, contrária ao dito normal do dia-a-dia. Mas, pode-se ver além, pensar que estas mulheres colocam no cotidiano esta rebeldia de inversão e possibilidades, ou seja, no pré-carnaval, em um período que a vida corre normalmente. Então, são com as fantasias, desfiles, músicas que elas subvertem os papéis de poder, e colocam os seus desejos em festa.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais**. São Paulo: Hucitec: Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BRITO, Sandra. **O carnaval e o mundo burguês**. Revista da Faculdade de Letras História, Porto, III série, vol.6, 2005, p.313-338.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Companhia das Letras: São Paulo, 2010.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 10ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUARTE, Ulisses Corrêa. **A cultura carnavalesca em Porto Alegre: o espetáculo, a retórica e a organização da festa**. Revista Oe S, Salvador, v.20, n.64, p.165-182- Janeiro-Março-2013.

GALINDO, Maria. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoria y propuesta de la despatriarcalización**. Bolívia: Mujeres Creando, 2006.

GALINDO, Maria; SÁNCHEZ, Sonia. **Ninguna mujer nace para puta**. 1ed. Buenos Aires: Lavaca Editora, 2007.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição Densa. Por uma teoria Interpretativa da Cultura. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. P.3- 21.

LEAL, Caroline P. **As mulheres no Reinado de Momo: lugares e condições femininas no carnaval de Porto Alegre (1869-1885)**. Dissertação- Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2008.

LE MOS, Rosemar Gomes; CARVALHO, Lizandro Araújo de. **Família Samba no Pé - No carnaval a Revolução a partir da arte**. Anais do VIII Copene, UFPA- Belém, Pará 29 de julho a 02 de agosto de 2014.

MAZIERRO, Ellen Karin Dainese. **Mundo às avessas: mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950**. Dissertação (Mestrado em História)-UEP, Assis, 2011.

NUNES, Juliana dos Santos. **“Somos o Suco do Carnaval”. A Marchinha Carnavalesca e o Cordão do Clube 24 de Agosto**. Monografia- curso de Licenciatura em História- UFPel, Pelotas, 2010.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Feminismo, História e Poder**. Rev.Sociol.Polit.,Curitiba, v.18,n.36, p.15-23,jun.2010.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. **Etnografia com imagens: práticas de restituição**. Tessituras, Pelotas, v. 2, n. 2, p. 11-43, jul./dez. 2014.

ROSA, Marcus Vinícius de Freitas. **Quando Vargas caiu no Samba: um estudo sobre os significados do carnaval e as relações sociais estabelecidas entre os poderes públicos, a imprensa e os grupos de foliões em Porto Alegre durante as décadas de 1930 e 1940**. Dissertação de Mestrado- Pós- graduação em História, UFRGS, 2008.

SAMPAIO, Edna Giovane dos Santos. **Clube Instrução e Recreio: família de Rainhas no carnaval arroio-grandense no século XX**. Monografia (graduação)- Licenciatura em História: UFPel, Pelotas, 2011.

SANTOS, Liliane de Santana. **Dominação, gênero e blocos Afroxé em Salvador**. XI Congresso Luso Afro brasileiro de Ciências Sociais. Salvador, 2011.

SILVA, Fernanda Oliveira da. **Os negros, a constituição de espaços para os seus e o entrelaçamento desses espaços: associações e identidades negras em Pelotas (18201943)**. Dissertação- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-graduação em História, PUCRS, 2011.

SOIHET, Machel. **Reflexões sobre o Carnaval na Historiografia- algumas abordagens**. Revista Tempo, junho de 1998.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Refletores para as mulheres que fazem os blocos Afros**. Anais Fazendo Gênero 9, Florianópolis, 2010.

VON SIMSON, Olga R. de Moraes. **Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano (1914-1988)**. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

VON SIMSON, Olga R. de Moraes. **Mulher e Carnaval: Mito e realidade (análise da atuação feminina nos folguetos de Momo desde o entrudo até as Escolas de Samba)**. R. História, São Paulo, n.125-126 p.7-32, ago-dez/91 a jan-jul/92.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

“UM PARAÍSO DE FASCINAÇÃO?”:

REPRESENTAÇÕES DOS POVOS INDÍGENAS E AFRICANOS NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO CARNAVAL DE SÃO PAULO (2000)

Christian Gonçalves Vidal da Fonseca

Amanda Zuffo Nicoleit dos Santos

¹UDESC, Mestrando – christianvdf@hotmail.com

²UDESC, Graduanda- amandanicoleit@gmail.com

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo levantar algumas reflexões acerca da representação dos povos indígenas e africanos no desfile da Águia de Ouro, escola de samba paulistana, que no carnaval do ano 2000 levou ao sambódromo o enredo “a formação das três raças”. Tal período se caracteriza, entre outros eventos, pelas comemorações dos 500 anos de História do Brasil. É nesse sentido, que se lança a proposta de uma investigação, percebendo em que momentos as narrativas carnavalescas lembram ou esquecem desta população, e de que forma as recordam. Para que tais questões possam ser refletidas, buscou-se uma análise sobre a letra do samba-enredo, da sinopse do enredo e do material audiovisual construído pela escola de samba Águia de Ouro do ano de 2000.

Palavras-chave: CARNAVAL 2000; POPULAÇÕES INDÍGENAS; POPULAÇÕES AFRICANAS.

Anos 2000 e o carnaval

O final do século XX ficou marcado pelas diversas especulações acerca da virada do milênio, ou seja, ao passo em que se aproximava o ano 2000, histórias eram criadas pelo imaginário da população, sendo algumas difundidas pela mídia televisiva. Podemos citar aqui o exemplo do famoso e temido “bug do milênio”, que supostamente causaria uma pane nos computadores mundiais, comprometendo todo um sistema bancário na virada de 1999 para os anos 2000. Inclusive, previsões apocalípticas também marcavam o horizonte de expectativa da população, por exemplo, segundo o porvir de Nostradamus, a virada do milênio marcaria o fim do mundo.

Para além dessas especulações, o ano de 2000 desponta como um marco para a história do Estado Nacional brasileiro, pois estaríamos comemorando os 500 anos do “descobrimento” das terras brasileiras pelos portugueses. Nesse sentido, diversos eventos assinalaram o calendário nacional para se comemorar o quinto centenário brasileiro. No estado da Bahia, dentre os festejos organizados pela prefeitura, destaca-se a construção de uma réplica das caravelas Cabralinas que

deveriam partir de Salvador e ancorar em Porto Seguro, contudo, as caravelas naufragaram juntamente com o dinheiro público investido⁹. O quingentésimo aniversário ainda ficaria marcada por diversas manifestações artísticas em todos os estados brasileiros, além de reivindicações e protestos de grupos indígenas, das populações afro-brasileiras e de outros estratos da sociedade. Entre os povos indígenas, “reclamavam das terras ainda não demarcadas, das dificuldades referentes às políticas públicas, especialmente para os setores de educação e de saúde, além da necessidade de acelerar a proposta de criação do Estatuto dos índios”.¹⁰

Não alheias ao processo histórico, as escolas de samba também produziram e construíram narrativas referentes aos 500 anos da história do Brasil. Ainda anterior ao ano de 2000, algumas agremiações carnavalescas cariocas e paulistas vinham projetando uma expectativa de futuro acerca da virada do milênio. O enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel para o carnaval de 1985, intitulado “Ziriguidum 2001”¹¹, colocava em cena algumas perspectivas do imaginário da sociedade acerca do milênio que se aproximava. Já no ano de 1998, a Imperatriz Leopoldine nse desfilou com o enredo “quase no ano 2000”, assinado pela carnavalesca Rosa Magalhães, que deu cores e som a uma expectativa do porvir. Por fim, destaca-se o desfile dos Acadêmicos da Rocinha,¹² fazendo uma retrospectiva do século XX com o enredo “1999, Fim do Século! Recordar é viver!”.

Deste modo, no ano de 2000, a liga independente das escolas de samba tanto do Rio de Janeiro, quanto a de São Paulo, optaram por organizar os desfiles em torno da comemoração dos 500 anos da história do Brasil. Enquanto as agremiações carnavalescas da capital carioca poderiam escolher seus enredos dentro da temática maior dos 500 anos, nos desfiles de São Paulo, o acordo foi que as escolas de samba abordariam a temática de modo cronológica, perpassando todos os períodos do quingentésimo aniversário do país. Tais desfiles carnavalescos corroboram com as reflexões de Helenice Rodrigues da Silva (2012) que compreende a comemoração dos 500 anos de Brasil como uma antropologização discursiva, isto é, dando-se enfoque nas “questões culturais (como a miscigenação e a diversidade étnica), sem inscrevê-las num necessário programa de revisão histórica” (SILVA, 2012, p. 433). Nesse vetor, as comemorações buscavam construir uma

⁹ Ver mais :<<http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/festas-gafes-nos-500-anos-do-brasil-9283747>>

¹⁰ Ver mais:< <http://www.dgabc.com.br/Noticia/115528/indios-organizam-protestos-contra-500-anos-de-brasil>>

¹¹ Enredo assinado pelo carnavalesco Fernando Pinto.

¹² Vale salientar que no carnaval de 1999, os Acadêmicos da Rocinha integrava o Grupo de acesso B do carnaval do Rio de Janeiro.

memória coletiva de um Brasil harmônico, imperando a cordialidade entre os brancos, índios e os negros.

Vale ressaltar a forma com que a história do Brasil é pensada, visto que tanto no caso paulista em que as escolas de forma cronológica recebiam temas que iniciavam em 1500 com a chegada dos portugueses, quanto no cenário Fluminense em que as temáticas deveriam ser relativas a história do Brasil. Se escolheu como ponto de partida a chegada dos europeus ignorando por completo as sociedades originárias, e mesmo que de forma pouco consciente, delegando história como a vivências dos homens brancos no mundo. Ressaltamos que ao utilizar termos como 500 anos de história, início da história do Brasil, não estamos concordando com as afirmações, mas utilizando a linguagem que as fontes apresentam.

Dentre as 14 escolas de sambas que abordaram temáticas referentes à comemoração do descobrimento do Brasil, destaca-se o desfile da *Águia de Ouro*¹³. Com o enredo “A formação do povo brasileiro”, assinado pelos carnavalescos Paulo Fuhro e Vicor Santos, que baseados na obra do antropólogo Darcy Ribeiro, buscavam “visualizar, dentro do universo onírico permitido pelo carnaval, os fatos históricos formadores da nossa característica como povo”[2]. Portanto, o enredo objetivava destacar ao longo do desfile a formação da população brasileira a partir de três culturas: indígena, branca e negra. O livro de Darcy Ribeiro é uma das referências acerca da formação étnica e cultura do povo brasileiro, com algumas reflexões pertinentes. Por exemplo, chama a atenção para o protagonismo narrativo dos portugueses, pois “ele é quem nos fala de suas façanhas. É ele também quem relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registro de suas próprias falas” (RIBEIRO, 1995, p. 30). Mediante tais reflexões, propõe-se uma investigação acerca do desfile da *Águia de Ouro*, do ano de 2000, buscando evidenciar na narrativa carnavalesca, as representações e o que a escola de samba pretendeu lembrar ou esquecer acerca das populações indígenas ou africanas.

Sobre o conceito de representação, dialoga-se com os estudos de Roger Chartier (2011), que a entende como uma imagem que remete à ideia e à memória de objetos ausentes, e que nos apresenta tais como são. “Nesse primeiro sentido, a representação nos permite ver o “objeto ausente” (coisa, conceito ou pessoa), substituindo-o por uma “imagem” capaz de representá-lo adequadamente” (CHARTIER, 2011, p. 17). Portanto, representar é fazer conhecer as coisas

¹³ Fundada em 1976 nas cores: azul, ouro e branco, a escola de samba *Águia de Ouro* representa o bairro da Pompeia, em São Paulo.

mediatamente por algumas figuras, por algumas marcas, tais como os enigmas, os emblemas, os signos, as fábulas, as alegorias. Assim, o fato de representar objetos ausentes, permite a escola de samba *Águia de Ouro*, utilizar-se de recursos audiovisuais, alegorias e fantasias, para construir uma narrativa acerca do período histórico proposto pela agremiação carnavalesca.

Vale salientar, que enredos com a temática sobre a formação da população brasileira a partir das três raças não é algo inovador no carnaval, escolas de samba como *Unidos de Vila Isabel*, agremiação carnavalesca do Rio de Janeiro, por exemplo, no ano de 1968, desfilou com o enredo “quatro séculos de modas e costumes”. Os versos compostos por *Martinho da Vila* entoavam o seguinte canto: “Negros, brancos, índios/ eis a miscigenação/ditando a moda/fixando os costumes/ os rituais e a tradição”. E no ano de 2000, a escola de samba carioca *Arranco*, coloriu o sambódromo com o enredo “Brasil, 500 anos em três raças”, em que de forma harmônica dizia que “branco, negro, índio vão curtindo/ no carnaval são as três raças se unindo”¹⁴.

O fato de se pensar a formação da população brasileira a partir de três raças, gerou as ciências humanas diversos debates e produções textuais. Uma das discussões mais conhecidas é acerca do mito da democracia racial, legitimado e teorizado pelo antropólogo *Gilberto Freyre*, em “*Casa Grande Senzala*”. Para ele, a miscigenação promovida no Brasil, desenvolveu-se por meio de uma relação de poucos embates, em que não existiam polaridades raciais. Portanto, os três povos haviam contribuído, cada qual com sua melhor parte, para a construção de uma cultura brasileira, contudo, cabendo aos brancos mediar e guiar o processo. Nesse sentido, é possível perceber o cenário em que cada raça ficou designado. Aos índios um curto início, marcado pelo contato com os brancos, pela ingenuidade e pela pureza, tornando estes seres parados no tempo, presos as imagens disseminadas pelos portugueses quando sua chegada às terras brasileiras. Aos negros uma total falta de aptidão para se guiar, a necessidade constante de auxílio para tomadas decisões, marcando-os como pessoas que agem de forma pouco racional, por instintos os aproximando de animais e desta forma da selvageria. E finalmente os brancos, cristãos, civilizados, conscientes de seu papel e de sua superioridade, deveriam guiar os demais povos para civilização.

Vale salientar que os desfiles das escolas de samba buscam desenvolver uma narrativa a partir de um enredo. A temática proposta pela agremiação se apresenta como uma “complexa trama de representações e leituras” (LEITE, 2015, p. 3). Mediante isso, as agremiações carnavalescas precisam em suas fantasias, alegorias e no samba-enredo, ser o mais didático

¹⁴ Trecho samba-enredo da *Arranco*.

possível, pois, está apresentando seu enredo para um público que vai ao sambódromo e para os telespectadores que assistem ao espetáculo na poltrona de sua casa.

A partir do momento em que os desfiles começam a ser transmitidos, passou a existir entre o campo do carnaval e o campo da televisão uma intersecção que permite a ocorrência de poderosas trocas simbólicas (LEITE, 2015, p. 11)

A partir da difusão da festa carnavalesca, as escolas de samba devem ter a ciência de que ajudam a contribuir na formação de uma cultura histórica da população. De acordo com o historiador Peter Burke, “os principais lugares de onde a maioria dos brasileiros extrai suas visões do passado são certamente o carnaval e a telenovela”². Além disso, estar na tela da televisão é poder se fazer ver e ser visto, tal qual aponta Bourdieu (1997). Logo, a partir de vários jogos de cenas, uma narrativa é sobreposta a narrativa carnavalesca, em que a televisão busca pelo sensacional, do espetacular. Assim, todo ano as escolas de samba estão “sujeitas às pressões do índice de audiência” (BOURDIEU, 1997, p. 36), fazendo com que anualmente, elas busquem a originalidade, sendo esta explorada pelos veículos midiáticos, gerando assim, uma expectativa nos telespectadores.

Um paraíso de fascinação?

Durante o desfile da Águia de Ouro, do ano de 2000, a escola de samba materializou no primeiro carro alegórico, denominado o quilombo das três raças, esculturas que remetessem a elementos de cada raça. Sendo assim, a agremiação carnavalesca buscou unir as três raças em uma única escultura (imagem 1). Na representação, podemos notar um homem com traços afro-brasileiros, com pinturas e adereços referentes aos povos indígenas e com asas brancas.



Imagem 1 - Abre-Alas: O quilombo das três raças

Um carro alegórico tem um peso fundamental na composição da estrutura de um desfile. Para o doutor em design Madson Luis Gomes de Oliveira (2010), as alegorias aparecem com uma representação de cenários de uma apresentação. Buscando corroborar com tal pensamento, a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2006), entende o desfile das escolas de samba como um processo narrativo de um enredo através de simultâneas linguagens expressivas, com o “visual” - fantasias e carros alegóricos - e com o sonoro - samba enredo. Nesse passo, as alegorias, geralmente, ganham o foco central dos desfiles por elaborar os principais tópicos do enredo (CAVALCANTI, 2006).

Outro elemento fundamental na construção de um desfile são as fantasias. Segundo Cavalcanti (2006), elas são parte de um processo de transformação do enredo em uma linguagem plástica e visual. Assim, as pessoas ao se fantasiarem devem entoar um movimento de dança dentro das alas, conduzidos numa evolução linear. No tocante ao conjunto de fantasias confeccionadas pela Águia de Ouro, para o carnaval do ano de 2000, pode-se observar uma tentativa da escola de samba em fundir as três raças. A imagem abaixo representa a comissão de frente, em que no costeiro, aparece o rosto de um indígena, de um branco e de um negro.



Imagem 2 - Comissão de Frente: Representação das três raças

Por fim, o terceiro elemento fundamental na composição de um desfile é o samba-enredo. De acordo com Mussa e Simas (2010, p. 24), “é o samba cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude ao tema da escola, que também se manifesta, paralelamente, em fantasias, alegorias e adereços”. Uma análise musical se fundamenta em alguns princípios, tal qual sugere Marcos Napolitano (2005). De acordo com o historiador, ao dialogar com as canções, não devemos analisar “a letra separada da música, contexto separado da obra, autor separado da sociedade, estética separada da ideologia” (NAPOLITANO, 2005, p. 8). Consequentemente, investigar as gradações e nuances postas nas letras das canções, buscando captar o máximo de informação que a letra está disposta a nos informar.

Divina foi a minha formação
Fui um bravo bandeirante.....conquistei
Vindo em busca de riqueza.....encontrei
Do além do mar cheguei
Formei uma nação
Um paraíso de fascinação¹⁵

¹⁵ O samba foi composto pelo trio: Regianno, Edu Chaves e Almir Espínola.

O trecho acima, refere-se ao samba-enredo da *Águia de Ouro* para o carnaval de 2000, em que a união das três raças teria formado uma nação, a partir de um paraíso de fascinação. A pergunta que aqui busca-se explorar refere-se a essa passagem negritada do samba-enredo, será mesmo que a nação brasileira se constituiu sobre os pilares de um paraíso de fascinação? Pensar a partir dessa passagem, é afirmar uma ideia de harmonia entre as três raças, enfatizado ao passo que cada uma delas se restringe a um espaço bastante delimitado, negando-se haver um embate entre tais culturas.

Destaca-se aqui o lugar do branco no enredo, representado como conquistador, aventureiro, símbolo do progresso, da ciência, por meio da figura do bandeirante. Este merece uma atenção especial, visto o local em que seu lócus de enunciação é marcado pelas hierarquias raciais, o privilegiando enquanto sujeito histórico. (BHABHA, 1998). Assim, necessita-se lembrar o papel fundamental desta figura para criação da identidade paulistana, uma identidade forjada a partir de um ideal de homem trabalhador, que conseguiria suas riquezas a partir do seu esforço individual sem o auxílio do Estado, sendo assim, a figura que traria o progresso para nação. Para o sociólogo e historiador Ricardo Luiz de Souza (2007), o bandeirante é reconhecido por ser o “macho fecundador, e é um herói caracterizado pelo movimento incessante, pela ação. Não deixa textos, deixa pegadas, e sua mitologia é o elogio do movimento” (SOUZA, 2007, p. 157). Nesse passo, o autor enxerga a figura do bandeirante como uma construção mitológica, associada ao paulistano, e que o transforma no

construtor da nacionalidade a partir da expansão territorial por ele promovida. A mitologia bandeirante define o paulista, portanto, como o agente de construção da nacionalidade, e o bandeirante como o seu protótipo histórico, cuja herança atávica deve a qualquer custo sobreviver aos riscos da contemporaneidade (SOUZA, 2007, p. 155)

Desde modo, o bandeirante permaneceu um herói paulista, que teria desenhado o mapa nacional. Tal enraizamento ainda possui ressonâncias na narrativa proposta pela *Águia de Ouro*. Na sinopse do enredo, os bandeirantes são vistos como “Homens que desafiavam os mistérios e perigos das matas em busca de riquezas”.¹⁶ Na ala 02, destinada a representar os bandeirantes, os reconhecia m como os desbravadores, que tinham seus méritos pelo fato de explorarem o interior do Brasil. Além disso, a bateria estava fantasiada de Raposo Tavares, um dos bandeirantes mais heroicizado da história ufanista do Brasil, como apontado pelo historiador Manuel Pacheco Neto (2010).

¹⁶ Trecho da Sinopse do enredo. Ver mais em: <http://www.sasp.com.br/a_sambas_carnaval.asp?rg_carnaval=2000#.Wf-eBI9Sy1s>

O fato da escola de samba *Águia de Ouro* aproximar os povos indígenas e africanos com os bandeirantes, desenvolvendo seu enredo a partir da concepção de um paraíso de fascinação, demonstrou-se conflituosa. Ora, “a idealização do bandeirante implica na idealização de sua relação com o indígena, que é descrita nos termos os mais incruentos possíveis” (SOUZA, 2007, p. 163). Enquanto isso, os estudos de Ricardo Luiz de Souza (2007) apontam para a denúncia de uma relação complexa entre esses grupos, pois os bandeirantes perseguiram indígenas para escravizá-los. Uma das explicações, escreve Neto (2015), foi o fator econômico, pois os paulistas precisavam de braços para o trabalho, e não dispoñdo de um alto capital para comprar escravos africanos, optaram por adentrar ao interior do Brasil em busca de capturar grupos indígenas. Nas poucas vezes em que “os massacres promovidos pelos bandeirantes são lembrados, estes são logo associados ao que se define como suas consequências, ou seja, a conquista de territórios” (SOUZA, 2007, p. 163-164). Dessa forma, os massacres e as escravizações de indígenas, quando reconhecidos, são mencionados como mal menor perante as “benéficas” alcançadas pelos bandeirantes.

Espera-se que as provocações suscitadas neste artigo possam gerar discussões pertinentes acerca das relações entre opressor e oprimido. A escola de samba *Águia de Ouro*, propondo fundamentar sua tese da formação da população brasileira a partir das três raças, buscou tratar esse processo de forma harmônica e pacífica, não se atentando aos conflitos históricos promovidos entre os sujeitos evidenciados. O fato de ser uma festa carnavalesca transmitida pela televisão gera, de forma involuntária ou não, uma perspectiva de narrativa, por parte das escolas de samba, em que as pessoas possam ter uma fácil leitura, isto é, uma identificação rápida com as fantasias e alegorias. Contudo, chama-se atenção para o perigo de se reafirmar estereótipos, perpetuando uma narrativa única, a dos ditos vencedores.

Referências Bibliográficas:

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. Interrogando a identidade. p.70-104.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Sobre a televisão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **As alegorias no carnaval carioca**: visualidade espetacular e narrativa ritual. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 17-27, 2006.

CHARTIER, Roger. **Defesa e ilustração da noção da representação**. Fronteiras, Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**, 50ª edição. Global Editora. 2005.

LEITE, Willian Tadeu Melcher Jankovski. **O narrar da escola de samba e o narrar da televisão**: perspectivas para o uso da transmissão televisiva de carnaval como fonte histórica. 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/LEH/Downloads/GTMIDAV_LEITE-%20Willian.pdf>. Acesso em 28 de outubro de 2017.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NETO, Manuel Pacheco. **O bandeirante Antônio Raposo Tavares**: herói, delinquente e vociferador. 2010. Disponível em: <<http://www.ndh.ufms.br/wp-anais/Anais2010/Aceitos%20em%20ordem%20alfabetica/Manuel%20Pacheco%20Neto.pdf>>. Acesso em: 25 de outubro de 2017.

NETO, Manuel Pacheco. **A escravização indígena e o bandeirante no Brasil Colonial**: conflitos, apresamento e mitos. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015.

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. **Imaginários da criação**: o tempo e o espaço dos souvenirs carnavalescos. 2010. Tese (Doutorado em Design). Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. Companhia das Letras: São Paulo, 1995.

A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO DA IDENTIDADE MUSICAL POMERANA NA COLÔNIA SÃO LOURENÇO (1927-1952)¹⁷

Danilo Kuhn da Silva.

UFPeI, Doutorando (CAPES) – danilokuhn@yahoo.com.br

Isabel Porto Nogueira.

UFRGS/UFPeI, Doutora – isabel.isabelnogueira@gmail.com

Fábio Vergara Cerqueira.

UFPeI, Doutor – fabiovergara@uol.com.br

Resumo:

Este trabalho visa a enfatizar o papel da fotografia como documento histórico relativo à representação da identidade musical da comunidade de descendentes de pomeranos da colônia São Lourenço¹⁸, situada na Serra dos Tapes, fundada em 1858. A fotografia mostra-se uma relevante via de acesso ao passado musical da colônia, onde personagens, instrumentos, práticas, tradições e eventos representativos da música alemã/pomerana ganham registro. Por meio de fotografias que envolvem o contexto musical pretérito da colônia São Lourenço, oriundas da comunidade – por uma questão de cronologia e tipologia, considerou-se apenas o repertório em PB produzido na primeira metade do século XX –, com o suporte da Etnomusicologia e da Organologia Musical, pretende-se elucidar aspectos da identidade musical pomerana na região.

Palavras-Chaves: FOTOGRAFIA; MÚSICA; POMERANOS.

INTRODUÇÃO

De acordo com Dias Martins e Nascimento Jr. (2014), conservar a memória, seja ela individual ou coletiva, é ação diretamente relacionada ao tempo e à produção e ao armazenamento de informações. Quando memória individual, tal conservação contribui para a reafirmação da identidade e, quando memória coletiva, coopera para a formação da história, do imaginário social e para a manutenção das tradições. Segundo Le Goff (2003), a memória é um fenômeno individual e psicológico, ao mesmo tempo em que se vincula à vida social. Para sua preservação são

¹⁷ Esse artigo resulta de um aspecto da pesquisa de doutorado (em andamento) de Danilo Kuhn da Silva, intitulada *In uza tit: uma etnografia musical da memória e da identidade pomerana*, realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Pelotas a partir do ano de 2015, sob orientação da musicóloga Isabel Porto Nogueira e do historiador e arqueólogo Fábio Vergara Cerqueira. Algumas fotografias selecionadas para a feitura desse trabalho e algumas constatações são oriundas das experiências de campo etnografadas, realizadas durante o ano de 2016 pelo doutorando no contexto de sua pesquisa de doutorado.

¹⁸ A colônia São Lourenço foi uma colônia particular germânica, a mais ao sul do Brasil, fundada em 1858, formada majoritariamente por imigrantes pomeranos (Podewils, 2011, p. 15). De acordo com Schröder (2003, p. 123), a maioria pomerana deveu-se à sua capacidade agrícola: “Após a chegada de mais de 115 pessoas no ano de 1858, os anos posteriores trouxeram elementos mais apropriados: trabalhadores rurais da Pomerânia”.

produzidos e armazenados diversos documentos e objetos, orais ou escritos, que definem e reconstróem a história.

A memória funciona, então, como um armazém de informações capaz de suscitar recordações pessoais e sociais, um patrimônio social, organizado de forma personalizada, de acordo com a maior ou menor importância dada a determinados fatos e acontecimentos cotidianos ou históricos. Esse patrimônio é transmitido, por meio de lembranças e registros físicos, às próximas gerações. Assim, o ato de recordar os processos vividos que cada indivíduo organiza e reinvoca no passado, do ponto de observação do presente, possui a capacidade de estruturar a experiência num patrimônio utilizável para si e comunicável aos outros (Tedesco, 2004, p. 38).

Dentre as formas de registro físico do passado e sua difusão, consta a fotografia. Esses arquivos de imagens são fontes importantes que complementam a tradição oral, a memória social, além de corroborarem para o registro do mosaico identitário de povos e comunidades (Dias Martins; Nascimento Jr., 2014, p. 6):

Imagens, tais como textos, são artefatos culturais. É nesse sentido que a produção e análise dos registros fotográficos, filmicos e videográficos podem permitir a reconstrução da história cultural de grupos sociais, bem como um melhor entendimento de processos de mudança social. (Novaes, 2005, p. 110)

Kossoy (2001) afirma que, embora a fotografia seja uma espécie de memória cristalizada, ela precisa estar relacionada a um contexto histórico particular para informar. No contexto musical da comunidade de descendentes de pomeranos da colônia São Lourenço, Serra dos Tapes, destacam-se as festas tradicionais pomeranas, como casamentos, confirmações bodas, festas de comunidades religiosas e bailes de sócios e de casais, onde a música teve e ainda tem papel relevante. Atualmente, de acordo com pesquisa etnomusicológica empenhada por Kuhn Silva, a música tanto organiza eventos no decorrer das festas (cortejos, danças, informes) quanto fomenta relações sociais entre os músicos responsáveis pela animação da festa e o público (noivos, diretorias de comunidades religiosas, convidados, outros músicos, políticos, público em geral). No presente trabalho, intenta-se, através da fotografia, perscrutar o fazer musical pomerano regional pretérito, a fim de analisar as permanências e as descontinuidades culturais atreladas à música.

Para a moldura desse artigo, foram utilizadas fotografias referentes à música colonial lourenciana constantes nos livros do memorialista local Edilberto Luiz Hammes (2010; 2014), pertencentes ao seu acervo pessoal e gentilmente por ele cedidas para o presente trabalho, bem

como alguns registros fotográficos pretéritos encontrados por Kuhn Silva em sua etnografia musical pomerana. Parte desse repertório foi retratado por Heinrich Feddern (1883-1952), fotógrafo alemão radicado na colônia São Lourenço em meados de 1938¹⁹, o que será levado em conta na análise histórico-fotográfica. Inclusive, o recorte temporal aqui adotado também se relaciona com a atuação de Feddern: o registro visual/musical colonial mais antigo foi encontrado em Hammes (2014, p. 680), de meados de 1927, e as fotos selecionadas mais recentes, sem datação específica, são de autoria de Feddern, referentes ao período em que ele, após ser preso durante a Segunda Guerra Mundial por suspeita de colaboração nazista, alterou seu carimbo de identificação de “Heinrich Feddern Photograph” (Gehrke, 2016, p. 65) para “Henrique Feddern Retratista” (ibid., p. 76), o qual utilizou até sua morte (1944-1952).

A música pomerana pretérita da Serra dos Tapes (1927-1952) através da fotografia

Quanto às bandas e aos conjuntos musicais da colônia São Lourenço, o memorialista lourenciano Edilberto Luiz Hammes, em seu livro *A imigração alemã para São Lourenço do Sul: da formação de sua colônia aos primeiros anos após seu sesquicentenário* (2014), traz o registro fotográfico mais antigo de seu acervo à página 439: *A Banda e Orquestra Ziebell* (Foto 1) era composta por Emílio Waskow, Alberto Ehlert, (?) Bubolz e os irmãos Adolfo, Albino e Leopoldo Ziebell (Hammes, 2014, p. 680) e atuava na colônia já no ano de 1927 (ibid., p. 439). Na fotografia²⁰, anônima, pode-se constatar que a banda era composta seis instrumentos musicais pertencentes à família dos aerofones²¹, subfamília instrumentos de sopro, sendo um instrumento pertencente à subdivisão palhetas/clarinetas (um clarinete) e os outros cinco à subdivisão trompetes/trompetes cromáticos (um pistom, um bombardino, um trombone de pistos, provavelmente um trompete, e um helicon). Em sua etnografia musical pomerana, realizada durante o ano de 2016, o pesquisador Kuhn Silva pôde verificar que o clarinete encontra-se em

¹⁹ Segundo consta em Gehrke, Heinrich Feddern adquiriu uma propriedade rural em Picada Moinhos, localidade da colônia São Lourenço, em 06 de julho de 1938 (Gehrke, 2016, p. 61). No entanto, uma das fotografias do presente repertório, pertencente ao acervo de Edilberto Luiz Hammes (Hammes, 2010, p. 136) de autoria do referido fotógrafo, data de 1936 (seria esse, até o momento, o primeiro registro encontrado da presença de Heinrich Feddern na colônia São Lourenço). Esse exemplo denota a presença do fotógrafo na região mesmo antes de adquirir sua propriedade.

²⁰ Fotografia original cedida a Edilberto Luiz Hammes por Helmy Ziebell Lopes.

²¹ Apesar da importância dos sistemas de classificação nativos, convencionou-se utilizar a organologia musical de Hornbostel e Sachs (1914) para efeitos de comunicação e de descrição interdisciplinar e mesmo intercultural, não se descartando o fato de que muitas culturas podem exigir uma adaptação da sistemática exposta, quando a pesquisa de campo pode levantar e buscar caminhos para solucionar os respectivos problemas (Oliveira Pinto, 2001, p. 274).

processo desuso na prática musical colonial; sua utilização, no município de São Lourenço do Sul, se restringe às bandas marciais da cidade. O pistom, ou *cornet à pistons*, também não figura mais entre os grupos musicais pomeranos da região, nem nas bandas marciais lourencianas, remanescendo apenas sua nomenclatura, na colônia, emprestada ao trompete. O uso do bombardino foi resgatado recentemente pelo trombonista do *Musical Boa Esperança*, Ênio Hartwig, conhecido como Pino, porém, segundo relatou o músico, o instrumento também encontra-se em desuso na prática musical colonial atual. Pino é um representante do *métier* de tocador de trombone, mas não de pistos, como o presente na fotografia a seguir, e sim de vara, instrumento em pleno uso na Serra dos Tapes – no entanto, são poucos os trombones de pistos em atividade na colônia. Já o trompete é um dos instrumentos mais utilizados na zona rural lourenciana. Contudo, o helicon, instrumento relacionado às tubas, também se encontra em desuso na região, onde apenas a tuba propriamente dita figura em bandas marciais e em algumas bandinhas²², fazendo as vezes do contrabaixo elétrico na instrumentação padrão atual²³.

²² Como são popularmente conhecidos na região os conjuntos de música germânica (Hammes, 2014, p. 442).

²³ Em sua já mencionada pesquisa etnomusicológica, Kuhn Silva identificou como instrumentação padrão atual das bandinhas pomeranas da colônia São Lourenço a seguinte: dois trompetes em Bb e um trombone de vara também em Bb (aerofones/instrumentos de sopro/trompetes/trompetes cromáticos), teclado, guitarra elétrica e contrabaixo elétrico (eletrofones) e bateria – as peças principais das baterias atuais utilizadas na colônia são: bumbo, tons, surdo (membranofones/tambores de percussão/tambores percutidos diretamente/tambores tubulares), caixa (membranofones/tambores de percussão/tambores percutidos diretamente/tambores de pele emoldurada), chimbau e pratos (idiofones/idiofones de percussão direta/idiofones percutidos).



Foto 1: Banda e Orquestra Ziebell (ibid., p. 439).

A fotografia seguinte (Foto 2), constante em Hammes (2010) e datada de 1936, localidade de Bom Jesus, comprova que havia ensino musical formal na colônia São Lourenço. Enquadrados, os irmãos (esq./dir.) Nestor (com um helicon) e Walter Timm e Bruno e Lili Klug²⁴, todos esses três cada qual com seu violino (família dos cordofones, subfamília cordofones compostos, subdivisão alaúdes de cabo, bastão ou de braço), aprendem música (provavelmente através de leitura musical, conforme o registro fotográfico) com o professor Franz Pinz (violino). Quanto ao violino, atualmente encontra-se em processo de desuso na música colonial lourenciana, exceto pelo fazer musical do conjunto *Recordando o Passado*, formado pelo bandoneonista Altair Lüdtke e pelo violinista Hilmar Müller; a referida dupla gravou ao vivo em uma festa de comunidade, em novembro de 2016, um CD, gravação essa que foi etnografada por Kuhn Silva. Essas aulas de música e prática musical da época, contudo, não foram suficientes para evitar desusos instrumentais. A fotografia a seguir, ainda, traz consigo a assinatura em baixo relevo de seu autor, Heinrich Feddern, e trata-se, até o momento, do primeiro registro da presença do fotógrafo na colônia São Lourenço (1936).

²⁴ Hoje Lili Klug Timm, cedente da fotografia original à Edilberto Luiz Hammes.



Foto 2: Aula de música com o professor Franz Pinz em Bom Jesus, 1936 (ibid., p. 136).

Os festejos do casamento são considerados pelos pomeranos como a data mais importante no transcorrer da vida de uma pessoa (ibid., p. 200-203), chegando a contar com três dias de festa, e é quando eles mais dispõem de seus recursos econômicos (Bahia, 2011, p. 212), para realizarem uma grande festa. Outra característica do povo pomerano é seu gosto pela bebida alcoólica, tanto cerveja quanto cachaça. Há uma canção pomerana que diz: “Ludwig, Ludwig, você está bêbado/ Ludwig, Ludwig, você é um porco./ Isto é certamente verdade/ que você está bêbado” (ibid., p. 69). E há também o seguinte ditado pomerano: “O pomerano bebe no inverno e no verão” (ibid., p. 69). Esse ambiente festivo foi também retratado por Heinrich Feddern, embora de maneira bastante organizada, com os noivos, pais, padrinhos, músicos e convidados dispostos em pose coletiva. No entanto, podem-se notar algumas supostas subversões por conta de alguns convidados, ao quebrarem a seriedade da fotografia jogando seus chapéus para o alto, ou bebendo cerveja ao tempo do registro. A fotografia a seguir (Foto 3) registra um casamento na família Peter (o nome dos noivos não pôde ser identificado), acessada através da etnografia musical de Kuhn Silva, onde os músicos fazem parte da cena, à esquerda, portando uma tuba, um bombardino e um pistom. O retrato remonta ao período entre a chegada do retratista na colônia e a sua prisão (1936-1943).



Foto 3: Casamento na família Peter (acervo da família Peter).

Segundo Hammes (2014, p. 441), um conjunto musical colonial que marcou época foi o *Jazz Quatro Azes e um Curinga*, fundado em 1942 na localidade de Boa Vista e ativo até a década de 1970. De acordo com o autor, *Quatro Azes e um Curinga* tocava qualquer tipo de música, desde o estilo musical bandinha até marchas carnavalescas. Na fotografia²⁵ (Foto 4), último retrato do presente repertório, de autoria do agora Henrique Feddern (1944-1952), sua formação é: sentados (esq./dir.), Octavio Hellwig ao bandoneon, Crispim Peil ao banjo de seis cordas (cordofones/cordofones compostos/alaúdes/alaúdes de cabo, bastão ou de braço) e Arthur Voss na bateria de quatro peças, constituída por bumbo (membranofones/tambores de percussão/tambores percutidos diretamente/tambores tubulares), caixa (membranofones/tambores de percussão/tambores percutidos diretamente/tambores de pele emoldurada) e dois pratos (idiofones/idiofones de percussão direta/idiofones percutidos); de pé, Hugo Boemecke no

²⁵ Fotografia original cedida a Edilberto Luiz Hammes por Carlos Germano Hammes.

trombone de pistos e Rodolfo Bersch ao saxofone alto (aerofones/instrumentos de sopro/palhetas/clarinetas); mais ao alto, no carro, Udo Boesche, não era músico (talvez atuasse como motorista da bandinha e o veículo fotografado fosse o seu meio de transporte – há um suporte acima do teto do carro que provavelmente servisse para transportar a bateria). Pode-se afirmar que o bandoneon destaca-se como um instrumento representativo da cultura pomerana na Serra dos Tapes, haja vista seu uso em larga escala durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX até meados da década de 1990 – diferentemente da comunidade pomerana do estado do Espírito Santo, região sudeste do Brasil, onde o instrumento representativo é a concertina (Nasr, 2008), um instrumento aparentado ao bandoneon, porém, diatônico²⁶. Fotografias, relatos orais e a literatura memorialista (Hammes, 2010; 2014) regionais comprovam a maciça presença do bandoneon na colônia. Entretanto, atualmente, tal instrumento encontra-se em processo de desuso na região, restando poucos bandoneonistas em atuação. Pode-se inferir ainda, a partir do retrato seguinte, que, por conta de tocar vários estilos musicais, o conjunto diversificou sua instrumentação, a qual incluía um banjo de seis cordas, instrumento bastante raro na zona colonial. Essa é uma evidência de que a música pomerana na colônia São Lourenço já continha, na primeira metade do século XX, elementos híbridos, algo também constatado no presente musical colonial por Kuhn Silva em sua pesquisa etnográfica.

²⁶ Tanto o bandoneon quanto a concertina são instrumentos da família dos aerofones, subfamília aerofones independentes, subdivisão aerofones de interrupção/aerofones de interrupção auto-soantes ou linguetas.



Foto 4: Quatro Azes e um Curinga (Hammes, 2014, p. 441).

Considerações finais

Esse artigo visou a perscrutar aspectos da identidade musical pomerana na região da Serra dos Tapes, mais especificamente da colônia São Lourenço, por meio de repertório fotográfico, à luz da Etnomusicologia – utilizando-se das experiências de campo da pesquisa etnográfica empenhada por Kuhn Silva no ano de 2016 sobre a música pomerana na região – e da Organologia Musical – ciência que emprestou elementos para a análise de instrumentos musicais presentes nas fotografias.

O recorte temporal iniciou na datação do retrato colonial lourenciano mais antigo encontrado, contendo elementos musicais, de meados de 1927, e findou com a data de falecimento do fotógrafo Heinrich Feddern, autor de alguns registros analisados.

Averiguaram-se processos de desuso e/ou substituição instrumental na formação dos grupos musicais da comunidade, apesar das aulas de música e da prática musical fremente, mas também algumas permanências. Determinado hibridismo musical também pôde ser evidenciado através da análise aqui empenhada, bem como a importância dos casamentos como eventos festivos da

comunidade local, corroborada pelos trajes, número de convidados, presença de conjuntos musicais, alegria – embora comedida – e de bebidas alcoólicas nas fotografias.

Aventa-se prosseguir com a busca por mais fotografias que aportem elementos musicais que possam contribuir com o presente ensejo investigativo e, inclusive, utilizar-se da História Oral como aliada nessa empreitada, através de entrevistas com pessoas da comunidade que retenham memórias acerca da música pretérita da colônia São Lourenço.

As fotografias do repertório aqui analisado são, portanto, registros fotográficos que ressoam práticas musicais coloniais pretéritas, revelando aspectos identitários pomeranos, são um documento histórico de um passado musical, são retratos musicais pomeranos, são partituras visuais emolduradas pelo tempo.

Referências

- BAHIA, Joana. *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã* / Joana Bahia. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- DIAS MARTINS, Júnia Mara; NASCIMENTO JR., Waldelio Pinheiro. “Fotografia, memória e identidade: uma experiência fotográfica numa comunidade rural do estado de Pernambuco-Brasil”. *Anais do ALAIC*, 2014, p. 1-24.
- GEHRKE, Cristiano. “Fotografia na Serra dos Tapes: a trajetória profissional e pessoal de Heinrich Feddern”, *Conexões Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em Cultura*, vol. 2, n. 1, 2016, p. 57-77.
- HAMMES, Edilberto Luiz. *São Lourenço do Sul: radiografia de um município – das origens ao ano 2000*. vol. 3. São Leopoldo: Studio Zeus, 2010.
- _____. *A imigração alemã para São Lourenço do Sul: Da formação de sua Colônia aos primeiros anos após seu Sesquicentenário*. São Leopoldo: Studio Zeus, 2014.
- HORNBOSTEL, Erich Moritz von.; SACHS, Curt. “Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch”, *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46, 1914, p. 553-590.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- NASR, Michelle Fonseca. *Banda de metais Pommerchor: uma reflexão etnomusicológica sobre a música pomerana de Melgaço – Domingos Martins, ES*. 2008. 251 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. “O uso da imagem na Antropologia”. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec; Editora Senac SP, 2005.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora”, *Revista de Antropologia*, vol. 44, n. 1, 2001, p. 221-286.

PODEWILS, Denise Oswald. *Colonização germânica: a colônia de São Lourenço e suas particularidades*. Pelotas, 2011. Monografia, Instituto de Ciências Humanas/Universidade Federal de Pelotas.

SCHRÖDER, Ferdinand. *A imigração alemã para o sul do Brasil*. São Leopoldo, Editora da Unisinos, co-edição com EDIPUCRS: 2003, 2ª edição, 2003.

TEDESCO João Carlos. *Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

Mirian Martins Finger

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Epistemologia e História da Ciência pela Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF-AR) e doutora em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).
mirianmfinger@gmail.com

Jorge Luiz da Cunha

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutor em História Medieval e Moderna Contemporânea - University Hamburg.
jlcunha11@yahoo.com.br

Resumo

O presente artigo intenta demonstrar a presença das memórias de infância na série **Carretéis** do artista gaúcho Iberê Camargo, sob o instrumental da meta-história. O texto divide-se em duas partes. A primeira trata de expor uma breve noção referente à meta-história fundamentada nos autores Nelson Goodman (1976, 1978, 1995) e Hayden White (1994-1995-2006), que abordam a metáfora como proposta para a narrativa filosófica e histórica, respectivamente; a segunda busca elucidar como as memórias de infância de Iberê Camargo foram representadas na obra gráfica denominada **Carretéis**, por meio da narrativa meta-histórica, mais especificamente a tropologia da metáfora. Em razão dos limites deste modelo textual, será demonstrado aqui apenas um exemplar da Série do artista, a obra gráfica **Carretéis**, que deu origem à série com o mesmo nome.

Palavras-chave: META-HISTÓRIA; MEMÓRIA; CARRETÉIS; IBERÊ CAMARGO.

Hyden White e Nelson Goodman e a narrativa meta-histórica da metáfora

A palavra tropo, que “no grego clássico significa ‘mudança de direção’, [...] e nas línguas indo-europeias modernas por meio de *tropus*, que em latim clássico significa ‘metáfora’ ou ‘figura-de-linguagem’”, do inglês moderno que expressa o termo como *style*, e que diferenciado da conceituação lógica e da casta ficção, “chamamos de *discurso*.” (WHITE, 1994, p. 14, grifo do autor). A questão da representação tomada por White refere-se à representação histórica. Neste modelo de representação White inverte a formulação debatida nas artes visuais – que busca verificar os elementos “históricos” de uma obra “realista”, ao questionar quais são os componentes “artísticos” da historiografia “realista”. Neste aspecto, o método empregado por White é por ele denominado “formalista” (WHITE, 1995, p. 19), onde busca identificar os elementos estruturais das descrições históricas de diversos historiadores do século XIX. Este método não está sujeito à

natureza dos “dados” utilizados, sejam eles de suporte teórico ou explicativo, mas “depende, isto sim, da consistência e do poder iluminador de suas respectivas visões do campo histórico.” (WHITE, 1995, p. 19).

Compreendendo a interpretação da história como um modo de referência – fatos históricos, no discurso narrativo, o que White (2006) denomina de “figurativo”, Goodman (1976) denomina de “metafórico”, mesmo que o último use o termo para se referir não somente à linguagem verbal, mas também a linguagem plástica. Porém, ambos concordam que há uma mudança de direção da representação, tanto na linguagem “figurativa” quanto na “metafórica”. White (2006, p. 199) cita Lang sobre esta questão: “Lang assegura que a linguagem figurativa não apenas muda a direção de literalidade de expressão, mas também retira a atenção do ‘estado de coisas’ sobre o qual se pretende falar.” É possível contar a mesma história escolhendo uma opção de narrativa para fazê-lo, sem que esta seja afetada em sua “verdade”. “Se for apresentada como uma representação figurativa de eventos reais, então a questão da sua verdade cairia sob os princípios que governam nossa forma de ver a verdade de ficções.” (WHITE, 2006, p. 194). Aqui ousamos fazer outro paralelo entre White e Goodman. Quando Goodman (1978) defende versões de mundos afirma que, apesar de toda a ficção ser literalmente falsa, alguma é metaforicamente verdadeira, pois nenhuma versão de mundo é mais ou menos verdadeira do que outra. Por exemplo, se transportarmos uma verdade literal a outro domínio podemos ter uma falsidade literal ou uma verdade metafórica. Enquanto que a veracidade da metáfora é compatível com a falsidade literal, a verdade metafórica contrasta com a falsidade metafórica assim como a verdade literal com a falsidade literal. Para esclarecer melhor, Goodman afirma que a maioria dos termos são ambíguos, seja literal ou metaforicamente e apresentam extensões diferentes, mas isso não encobre a distinção entre a verdade literal e a metafórica (GOODMAN, 1995, p. 191). O uso da metáfora na linguagem diferencia-se, de maneira significativa, do uso literal, mas não por ser menos compatível, menos prático e mais independente da verdade e da falsidade do que o uso literal.

O fato singular é que a verdade metafórica é compatível com a falsidade literal; uma oração que seja falsa quando se toma literalmente pode ser verdadeira ao considerar-se metaforicamente. [...] As palavras têm com frequência tantas aplicações metafóricas diferentes, como aplicações literais distintas. (Goodman, 1995, pp. 117-118).

A verdade metafórica não é mais relativa que a literal. Para Goodman, a afirmação verdadeira dependerá do sistema de classificação assumido. Ao fazermos classificações literais do

mesmo modo corretas, podemos chegar a diferentes verdades literais que podem estar em conflito, isto é, “Podemos também transportar uma classificação literal para outro domínio e obtermos assim uma classificação metafórica.” (D’OREY, 1999, p. 434). A verdade literal não pode ser considerada como única realidade, pois há múltiplas versões de mundos reais. Do mesmo modo, para a narrativa histórica não há apenas uma versão. White (1994, p. 91) propõe quatro estratégias tropológicas como as principais para a narrativa, a saber: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. A primeira, a metáfora, é a opção metodológica para a narrativa interpretativa desta pesquisa, pois “não importa o que ela faça, afirma explicitamente uma similaridade numa diferença e, pelo menos implicitamente, uma diferença numa similaridade. A isso podemos chamar provimento de sentido em termos de equivalência.” (WHITE, 1994, p. 92). Ou ainda, “Quem quer que originalmente codifique o mundo no modo da metáfora estará inclinado a decodificá-lo – ou seja, ‘explicá-lo’ narrativamente e analisá-lo discursivamente – como um amálgama de individualidades”. (WHITE, 1994, p. 144). Por exemplo, ao invés de dizermos sobre a pintura dos carretéis da década de 60 de Iberê Camargo: “aquela mesinha com carretéis, [...] foi se tornando cada vez mais simples, a mesa desapareceu; normalmente, ela se resumiu a uma linha apenas, depois desapareceu a linha, aí os carretéis levitaram, compreende, ganharam outra dimensão.” (CAMARGO in ZIELINSKY, 2006, p. 83), podemos dizer: “aqueles personagens, os carretéis, foram flutuando no espaço e ganhando movimento e leveza necessários para romperem com o poder da gravidade e os limites do suporte”. Nota-se que no segundo enunciado foi usado uma transferência de significados próprios das palavras, o que White (1994) chama de “anormalidade” linguística. Para este modelo de “anormalidade” ele utiliza como exemplo a obra de Darwin “A origem das espécies” e diz que esta “deve ser lida como um tipo de alegoria – uma história da natureza que pretende ser entendida literalmente, mas que apela, em última análise, para uma imagem da coerência e da ordenação que constrói apenas por meio de ‘desvios linguísticos’.” (WHITE, 1994, p. 150). Desvio este, tomado neste texto como método para análise das memórias de infância de Iberê Camargo na obra gráfica **Carretéis** e como entendimento da representação como algo simbólico.

Ao proporcionar uma abordagem simbólica da arte Goodman (1976) apresenta como um dos modos de referência de uma obra de arte, a expressão. Para ele, a expressão exemplifica²⁷ por meio da metáfora. Para Goodman referente literal é aquilo que *possui* literalmente uma propriedade e pertence a um determinado domínio, enquanto que referente metafórico é aquilo que *possui* metaforicamente uma propriedade, ou seja, pertence a outro domínio ao qual foi aplicado. (GOODMAN, 1976, p. 50). Neste sentido, podemos dizer que no exemplo dado acima, sobre os carretéis de Iberê Camargo, houve uma transferência de domínio. Ou seja, a transferência verbal das palavras, levadas de um campo a outro, implicou na transferência de domínio. Tomemos como exemplo o que Gullar diz ao analisar as obras da série **Carretéis** de Iberê. Segundo Gullar, “as últimas referências explícitas ao mundo exterior se apagam, e agora os carretéis que já não aparecem carretéis, flutuam no espaço do peso da condição natural” (GULLAR in ARTISTAS PLÁSTICOS BRASILEIROS nº 1, 1983, s/n. p.). O uso da metáfora pode estar na afirmação de que os carretéis apresentam “leveza”, ou seja, os carretéis são denotados metaforicamente pelo predicado ser “leve” e flutuar no espaço. Assim como os carretéis exprimem a propriedade “leveza” em razão de sua estrutura formal, exprime a propriedade “leveza” metaforicamente como símbolo estético passível de gerar significados.

Em muitas obras da série **Carretéis** Iberê adota a metáfora do carretel exemplificado como um brinquedo de infância. A interpretação de que “o carretel é um brinquedo de infância” está relacionado não somente a identificação isolada da extensão da aplicação²⁸ literal de “brinquedo de infância”, mas também do esquema que foi transferido ao termo alternativo “brinquedo de infância”. Neste sentido, aproximamo-nos do que Goodman diz sobre a metáfora, isto é, a metáfora “é uma questão de ensinar a uma palavra velha artimanhas novas – tem a ver com aplicar uma etiqueta velha de uma maneira nova.” (GOODMAN, 1976, p. 69).

Das diversas maneiras de “fazer mundos” (GOODMAN, 1978), às diversas maneiras de “narrar a história” (WHITE, 1994), este estudo alia os dois autores. White considera o trabalho do historiador como “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representando-o.*” (WHITE, 1995, p. 18, grifo do autor). Diz que um historiador não é melhor que

²⁷ Para mais esclarecimentos sobre *exemplificação*, um dos modos de referência adotados por Goodman, buscar a obra de Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianápolis and New York, Bobb-Merril, 1976.

²⁸ O termo “aplicação” ora adotado, busca ser coerente com a teoria que baliza este estudo, a teoria goodmaniana.

o outro pela natureza definidora de eventos, mas que é o modo como o historiador estrutura o texto que dá o enfoque mais correto à pesquisa histórica. Enquanto para o relativismo de Goodman, as diferentes maneiras de organizar e classificar as coisas são igualmente possíveis, mesmo quando divergentes. Nenhuma versão-de-mundo é mais verdadeira que outra, pois não há critério externo que permita avaliar tal situação. Assim, as versões-de-mundo podem ser corretas ou incorretas dependendo de seus objetivos (GOODMAN, 1978, p. 120). E neste trabalho julgamos “correto” o emprego da metáfora como método narrativo.

A obra gráfica Carretéis sob a narrativa meta-histórica

Entre paisagens, figura humana e naturezas-mortas a obra de Iberê consolida-se por meio dos meios expressivos pictóricos e gráficos. No final da década de 50, assim como ocorre com a pintura, surge o que irá motivar toda sua produção vindoura, o carretel. O objeto carretel foi para Iberê Camargo não só um tema investigativo, mas foi o agente para sua produção plástica. O repertório de um único elemento foi suficiente, apesar dos contratempos, para conferir ao artista prestígio e o lugar de destaque na história da arte no Brasil. Sobre a originalidade do fazer na obra iberiana Siqueira analisa: “Espátula, pincel, o próprio tubo de tinta transmitem o gesto com uma contundência plástica até então desconhecida na arte brasileira.” (2009, p. 61). A série **Carretéis** desdobrou-se, desde 1958, em mais de vinte anos de pesquisa. Por isso, não se caracteriza, como para a maioria dos artistas, apenas como um período onde o tema é investigado, mas como a própria identidade da trajetória do artista. Durante essa **Série** muitas foram as fases: figurativa, abstrata, simbólica, sombria ou iluminada, todas culminaram no esgotamento expressivo do objeto. Mesmo depois de a **Série** ter sido dada com finita, o objeto influenciou e continuou impulsionando os períodos vindouros, como ocorreram com as séries **Manequins**, **Ciclistas** e **Idiotas**.

A primeira gravura de **Carretéis** (Figura 01) dará o “ponta pé” inicial em toda sua produção investigativa sobre o objeto e logo aparecerá também na pintura.

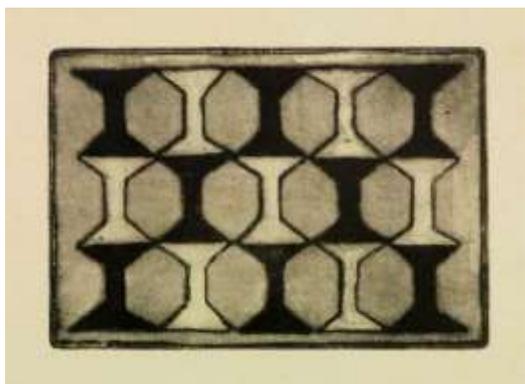


Figura 01 - Iberê Camargo
Carretéis, 1958
Água-tinta, verniz mole e relevo sobre papel
13,9x20,2 cm/28,3x83 cm/
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo
Fonte: Fundação Iberê Camargo



Figura 2- Iberê Camargo
Carretéis, 1958
Óleo sobre tela, 65x92 cm
Coleção Alice Soares de Souza – Rio de Janeiro-RJ
Fonte BERG (1985) s/n.p.

Nessa obra (Figura 1) a estruturação formal é impecavelmente construída e equilibrada. A diferenciação entre a figura e o fundo só se identifica através das margens que a matriz não ocupou, pois a relação positivo/negativo confunde o olhar e constrói novas formas que extrapolam o objeto investigado. O grafismo das linhas verticais dança num vaivém que nem mesmo a monotonia das linhas horizontais interrompe sua fluidez. A variação dos valores intercala-se numa rede, como num tabuleiro de xadrez, e dão cadência aos carretéis como se fossem soldadinhos enfileirados. Nessa obra é impossível não estabelecer uma comparação com sua pintura **Carretéis** (Figura 2) do mesmo período, pois é nítida a relação composicional entre ambas. O caráter exibicionista da forma é facilmente identificado em ambas as obras. Porém, enquanto na pintura o espaço é entendido como um lugar do cotidiano, que tem uma mesa como base, na gravura este espaço não existe, pois não há nenhum grau de perspectiva ou de horizontalidade que possa transmitir este entendimento. O que não se caracteriza como peculiaridade do meio expressivo, mas como forma de explorar o objeto usando um recurso técnico diferente.

Para Goodman, a gravura assim como a pintura é "autográfica". Uma obra de arte autográfica é aquela cujo original, ao ser comparado com sua falsificação, é significativamente diferente ou "melhor, se, e só se, mesmo a mais exata duplicação da obra não conta imediatamente como genuína." (GOODMAN, 1976, p. 113). Mas diferentemente da pintura uma das propriedades mais

significativas da gravura é seu caráter serial. A gravura em metal é impressa sobre papel e originada de um desenho feito sobre uma chapa de metal, sendo considerada singular por essa primeira fase. As impressões sobre papel são produtos finais e embora possam diferir uma das outras, são todas oriundas de um original e por esta razão são igualmente valorativas – a não ser quando sua tiragem esgotou-se em apenas uma cópia denominada “p. a. (prova do artista)”.

A gravura com a temática do carretel foi representada por Iberê a partir das pesquisas de naturezas-mortas anteriores. Esta investigação já apontava para a geometrização da forma, negando os aspectos tridimensionais do objeto representado. Portanto, a representação dos carretéis na gravura em metal **Carretéis**, de 1958, primeira gravura a ser analisada, não se caracteriza pela tentativa de representação realística. Por isso, a teoria mimética como condição necessária e suficiente ao modo de representação, mais uma vez é abandonada.

Ainda que mantenha em algum aspecto qualquer semelhança com o objeto carretel, a gravura contém mais semelhanças com outra gravura do que com o carretel. A esse respeito Goodman dedica-se no primeiro capítulo de **Linguagens da arte** (1976), e é seguindo seu argumento que podemos dizer que a gravura assemelha-se ao carretel e o carretel assemelha-se a gravura, que a gravura representa o carretel, mas o carretel não representa a gravura. Assim, ao representar denotativamente o carretel, a semelhança não é sequer necessária.

Sabemos que todas as gravuras possuem um suporte, mas, neste caso, o suporte é reafirmado por sua participação nos aspectos formais e cromáticos da obra. É o suporte que, juntamente com a tinta, reitera a representação do objeto carretel e é uma amostra não só do carretel, como das propriedades formais e cromáticas contidas na solução que Iberê adotou nesta gravura. O dualismo cromático exibido na gravura é uma exibição do valor preto e da cor amarelada do suporte e ao mesmo tempo são estes valores que compõem os limites formais do que é figura e do que é fundo. Mesmo sabendo que uma gravura só se estabelece como tal em razão da impressão de tinta sobre o suporte, não significa que neste meio expressivo, não possam ser exploradas cores e perspectiva. Entretanto, o que é cultivado nesta gravura é o valor preto em contraste com o suporte amarelado. Para o artista o uso dos valores era extremamente relevante, diz que “Realmente eu gosto muito do preto e do branco, por causa sobretudo do valor, não gosto de coisas que não tenham essa estrutura que o valor dá a obra.” (CAMARGO in MARTINS & MARTINS, 1990, s/n. p.). A importância que Iberê atribui ao preto e o branco tem relação com o que Kandinsky confere a estes valores: “o preto tem sempre uma ressonância trágica, quase

maléfica. É o silêncio sem esperança. O branco, em contrapartida, é o silêncio que se situa antes de qualquer nascimento. É prenhe de promessas e de esperança.” (KANDINSKY, 1996, p. 139, grifo do autor). E neste trabalho estes valores são explorados em sua plenitude, pois são eles que instituem a dualidade entre o que é figura e o que é fundo. Assim como é o preto que dá a impressão de se afundar tragicamente na composição, o branco se exalta e avança em direção ao fruidor.

O contraste como propriedade exibida na gravura torna-se relevante esteticamente, pois é através dele que compõem não somente o símbolo carretel, mas também as formas hexagonais existentes entre eles. Nos aspectos formais há entre os carretéis formas hexagonais. O relativismo deste elemento estético, exibido pelo duplo papel que exerce na gravura, exemplifica figuras geométricas pentagonais ao mesmo tempo em que expõe o aspecto em “negativo”²⁹ das figuras dos carretéis. Este duplo cromatismo nos habilita ao emprego da metáfora e dessa maneira, podemos dizer que há na gravura uma “harmoniosa rede”. Tomemos neste caso o empréstimo do domínio, que se tomado literalmente pode estar vinculado à harmonia sonora ou a uma rede como trama de pesca, porém estamos nos referendo ao vaivém cromático da gravura.

Mesmo sendo muito tênues os limites entre o literal e o metafórico, D’Orey afirma que na prática recorremos ao dicionário para encontrar a literalidade dos termos e “se a extensão em que o termo está aplicado vem do dicionário, o termo é literal; se não vem, é metafórico.” (1999, p. 432). Porém, como mencionado anteriormente, a verdade literal não é menos relativa que a metafórica, pois para Goodman (1995, p. 188) a verdade de uma declaração depende do sistema adotado para a classificação. Um esquema pode ser transferido para diversos domínios, mas isso não é feito de maneira arbitrária. Por exemplo, na afirmação de que “os carretéis são soldadinhos enfileirados”, a expressão os “carretéis são soldadinhos” é verdadeira porque a aplicação de “soldadinho” reflete a relação entre os carretéis e a ordem enfileirada adotada pelos soldados.

Na gravura **Carretéis**, assim como em várias obras Iberê adota a metáfora do carretel exemplificado como um brinquedo de infância. A interpretação de que “o carretel é um brinquedo de infância” está relacionado não somente a identificação isolada da extensão da aplicação literal de “brinquedo de infância”, mas também do esquema que foi transferido ao termo alternativo “brinquedo de infância”. Neste sentido, aproximamo-nos do que Goodman diz sobre a metáfora, isto é, a metáfora “é uma questão de ensinar a uma palavra velha artimanhas novas – tem a ver

²⁹ Neste caso, o termo “negativo” refere-se ao que não tem a forma de carretel e é considerado como o fundo na gravura.

com aplicar uma etiqueta velha de uma maneira nova.” (GOODMAN, 1976, p. 69). O mesmo pode ser aplicado à afirmação metafórica de que a gravura expressa uma "harmoniosa rede". Quando dizemos que a gravura expressa uma "harmoniosa rede" estamos disponibilizando uma série de novas maneiras verbais de classificar a obra dentro de um novo domínio. Assim, não teremos dificuldades em identificar na gravura que a afirmação “expressa harmoniosa rede” é aplicada em função do seu vaivém cromático.

Vimos que o sentido de uma expressão metafórica, na maior parte, depende do contexto e que a mudança de domínio é uma das condições deste modo de referência. Porém, há casos em que a mudança de domínio não ocorre, mas somente uma transferência dentro do próprio domínio. Tomemos como exemplo nossa gravura. O termo "estabilidade", quando usado para explicar o que a gravura expressa metaforicamente, pode ser atribuído a uma nova extensão de sua classificação. Ou seja, a utilidade da característica "estabilidade" correspondente a sua literalidade está vinculada ao que é estático, mas metaforicamente foi transferida para o domínio daquilo que o carretel representa por meio da firmeza do traço e também pode ser dedicado ao domínio da expressão que transmite imobilidade compositiva. Logo, várias são as cadeias que podem se originar no sentido das relações referenciais entre aos termos verbais cultivadas a gravura, visto que a expressão possibilita à obra, e a leitura de seus símbolos, o emprego de termos metafóricos.

Considerando ainda a metáfora como forma de analisar o carretel da memória de infância como temática para a gravura, o carretel desconfigura-se enquanto objeto real em dois sentidos. No primeiro quando representado na planura de sua dimensão enquanto gravura, e no segundo porque não há nenhuma tentativa de perspectiva. Os carretéis, enquanto objetos reais são tridimensionais, porém são projetados para a memória por meio de nosso corpo (BERGSON, 1999), o que nos leva a crer que neste momento a terceira dimensão ainda não perdeu sua força, pois a memória em nosso cérebro é a projeção da imagem que está fora do nosso corpo e como tal, conserva suas características quando memorizadas. Seria a tendência nominalista da qual falamos no primeiro capítulo deste estudo, o objeto existe anterior a nossa idealização. Uma vez idealizada e representada, esta imagem irá depender dos recursos que foram utilizados para comportar as três dimensões, porém jamais poderá ser a própria imagem da memória. Assim, o objeto carretel subsiste como imagem de memória originária da afecção do corpo, por isso tridimensional e literal. Mas no caso da gravura, por possibilidade de se metamorfosear pela via da interpretação, a representação da memória do carretel de infância é bidimensional e metafórica.

Considerações finais

O texto aqui elaborado serviu para verificarmos a direção vantajosa do debate no que diz respeito à arte, pois assim como a história e a filosofia, a história da arte prossegue com fendas que permitem constantes estudos. Vimos que White defende a hipótese da meta-história ao discurso historiográfico, o que nos deu larga manobra para aliarmos a esta alegação as considerações de Goodman e White que são consonantes a esta ideia antiobjetiva à narrativa histórica e artística.

O caráter revolucionário da teoria quanto à constituição categorial da narrativa histórica ainda deixa perguntas. Desde os discursos para com a historiografia, até as análises apreciativas do estético, onde não há narrativa que apresente todos os modelos interpretativos, pois o simples deslocamento geográfico de uma obra de arte pode fazer desaparecer seu potencial de representação simbólica. Entretanto, a importância desta investigação sobre a natureza da produção artísticas da série **Carretéis** de Iberê Camargo demonstrou, por via da narrativa meta-histórica e o modo de referência aqui analisado, a metáfora, *como* a obra gráfica **Carretéis** representa o carretel, objeto das memórias de infância do artista. A intenção deste estudo não foi responder *o que é* a obra **Carretéis** de Iberê Camargo, mas demonstrar *como é* esta obra e, nesse sentido, avançar alguns passos em direção à análise estética referente a uma compreensão de como Iberê representou suas memórias de infância. Outros passos foram dados no que diz respeito às possibilidades de fixar o olhar sobre a arte a partir do instrumental da narrativa meta-histórica que, via discurso metafórico, buscou alargar de tal modo à cognição relacionada à percepção e atitudes narrativas da historiografia diante das Artes Visuais.

Referências

- BERG, Evelyn *et alii*. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas/MARGS, 1985.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**; tradução Paulo Neves. - 2- ed. – São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- CAMARGO, Iberê. In: ZIELINSKY, Mônica. **Iberê Camargo: catálogo raisonné**: vol. I/Gravuras. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. In: MARTINS, Carlos & MARTINS, Marcos André. **A gravura de Iberê Camargo: uma perspectiva**. Porto Alegre: Banco Francês e Brasileiro, 1990.
- D'OREY, Carmo. **A exemplificação na arte: um estudo sobre Nelson Goodman**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- GOODMAN, Nelson. **Languages of art: an approach to a theory of symbols**. Indianápolis and New York, Bobb-Merril, 1976.
- _____. **Ways of worldmaking**. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.
- _____. **Of mind and other matters**. Cambridge: Harvard UP. 1984. (Versão espanhola de T. Breton: **De La mente y otras materias**. Madrid: Visor, 1995.
- GULLAR, Ferreira. In ARTISTAS PLÁSTICOS BRASILEIROS Nº 1: **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: Cultura Contemporânea, 1983.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**; tradução Álvaro Cabral – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Iberê Camargo: origem e destino**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- WHITE, Hayden. **Enredo e verdade na escrita da história**. In: MALERBA, Jurandir (org). **A história escrita**. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**; Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 1995.
- _____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

DESIGN, ARTE E FEMINISMO: OS PÔSTERS DO COLETIVO GUERRILLA GIRLS

Paula Garcia e Lima¹;

Roberta Coelho e Barros²;

¹UFPEl, Doutora – paulaglima@gmail.com

²UFPEl, Doutora – robertabarros@gmail.com

Resumo:

Objetiva-se analisar os pôsters produzidos pelo coletivo novo iorquino de artistas e ativistas feministas, Guerrilla Girls. O grupo, cujas integrantes apresentam-se com máscaras de gorilas, organizou-se no ano de 1985 e atua até os dias atuais por meio de ações no campo das artes e da cultura pop, apontando dados e usando humor e visual ultrajante para abordar questões de gênero, etnia e corrupção. Devido ao cunho feminista, o texto faz um breve apanhado histórico deste movimento no mundo e observam-se as peças levando em consideração seu conteúdo verbal e visual através do método sugerido por André Villas-Boas (2009). A partir, então, da análise do trabalho deste coletivo, aponta-se a relação entre os elementos gráficos usados nestes pôsters e o feminismo, em específico acerca do lugar destinado às mulheres na sociedade e na arte.

Palavras-Chaves: PÔSTERS; GUERRILLA GIRLS; FEMINISMO.

Introdução

A atividade Design Gráfico, tal como ela é, não pode ser concebida através de uma só prática ou opinião, pelo contrário, as opiniões e práticas a fazê-lo são diversas. De toda forma, predomina a ideia de que o design seja um fenômeno ligado ao mercado, ou uma ferramenta de marketing, uma maneira de responder aos desejos e necessidades dos consumidores. De acordo com Boekraad (2006), ligado ao estilo de vida, o design acaba sendo uma forma de criar, estimular ou apresentar individualidade e diferença, o que, da mesma forma, torna-se uma maneira de representar a própria identidade, incorporada na marca.

Como ferramenta de Comunicação, o Design Gráfico traz consequências para as mais diversas áreas, como a cultura, o mercado, a estética, a Comunicação, a economia, a política, a ecologia ou a cidadania. Segundo Frascara (1989), cabe aos profissionais da Comunicação Visual se preocuparem, não somente com a forma de comunicar, mas também com o conteúdo dessas comunicações. Assim sendo, esses profissionais podem aplicar o seu conhecimento na atuação em áreas relevantes para a sociedade, através da circulação de informação a respeito da prevenção do crime, da saúde, do meio ambiente, da segurança no trabalho e no trânsito, do planejamento familiar, dos direitos humanos, entre diversos outros.

Atrelado aos direitos humanos e cidadania, pode-se incluir as lutas das mulheres em toda trajetória do movimento feminista, o qual busca, simplesmente, a igualdade de tratamento de gênero. Dentro das inúmeras ações ativistas deste movimento, este texto traz como objeto de estudo o trabalho do coletivo nova iorquino de artistas feministas, Guerrilla Girls (GG). Atuante ainda nos dias de hoje, este grupo, que se estruturou no ano de 1985, realiza ações no campo das artes e da cultura pop. Especificamente, são observadas as peças gráficas produzidas pelas componentes deste grupo que, embora reivindicuem diversos aspectos relacionados aos direitos humanos de forma geral, como etnia e corrupção, para este texto o enfoque está nas suas reivindicações feministas. Através de suas próprias palavras, elas dizem acreditar “em um feminismo interseccional que combate a discriminação e apóia os direitos humanos de todas as pessoas e de todos os gêneros” (PEDROSA; BECHELANY, 2017, p.124). As advertências feitas nas peças gráficas analisadas trazem dados do campo da arte, relativos à representatividade das mulheres em museus.

Estas artistas ativistas apresentam-se com máscaras de gorilas, utilizando como recurso de abordagem humor e visual ultrajante. Já como indicativo de uma de suas pautas, a causa feminista, elas utilizam pseudônimos que homenageiam grandes mulheres do cenário artístico de épocas e nacionalidades diversas, como Georgia O’Keeffe e Frida Kahlo, por exemplo.

Após maiores delineamentos acerca deste coletivo, contextualiza-se o mesmo aportando ao percurso histórico do movimento feminista, pautado nas autoras Pinto (2010), Piscitelli (2002), Haraway (2004) e Beauvoir (1980).

Por fim, são apreciadas as peças gráficas, exemplares produtos das GG, que denunciam a opressão sofrida pelas mulheres no campo artístico, juntando, assim, design gráfico, arte e feminismo. Como são peças de design, esta são observadas, levando-se em consideração o conteúdo verbal e visual, adotando-se o método sugerido por André Villas-Boas (2009), o qual subdivide-se em elementos *técnico-formais* e *estético-formais*.

Guerrilla Girls

O grupo foi formado em 1985, depois de protestos ocasionados por uma exposição de 1984 no Museum of Modern Art (MOMA), em Nova York, na qual foram identificados 165 artistas, dentre os quais apenas 13 eram mulheres. Suas integrantes se definem como ativistas feministas que “usam fatos, humor e imagens ultrajantes para expor os preconceitos étnicos e de gênero, bem

como a corrupção na política, na arte, no cinema e na cultura pop” (PEDROSA; BECHELANY, 2017, p.2). A partir destas ferramentas e destes enfoques Poynor (2010) destaca que elas tinham a capacidade de usar eficazmente as técnicas comunicativas e códigos do design e da publicidade para instigar o campo artístico e sua característica sexista de exclusão e opressão das mulheres, destituídas de posições de poder.

Apresentam-se publicamente encobertas por máscaras de gorila (Figura 01), máscaras estas que estão presentes em muitos dos materiais visuais por elas produzidos. O uso destas máscaras ajuda a mantê-las anônimas, condição que consideram essencial para a manutenção do foco nas questões abordadas e não em suas identidades (PEDROSA; BECHELANY, 2017, p.124). Este anonimato também encontra proteção através da utilização de pseudônimos que homenageiam grandes mulheres do cenário artístico de épocas e nacionalidades diversas, como Georgia O’Keeffe e Frida Kahlo, por exemplo.

Figura 01: Do women have to be naked (...), 1985



Fonte: www.guerrillagirls.com

Seus produtos gráficos se concretizam majoritariamente em cartazes de rua, fazendo jus à atuação ativista do grupo. Estes trazem a marca “Guerrilla Girls Conscience of the art world” (Consciência do mundo da arte das Guerrilla Girls). O conteúdo dos cartazes, como já dito, pautava-se, principalmente, em dados estatísticos acerca da participação das mulheres na esfera da arte.

Nesta correlação entre arte e feminismo, o trabalho das GG

(...) pode ser inserido em uma genealogia estadunidense que inclui, entre outros, o célebre texto de Linda Nochlin, “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” (1971), e o grupo de ativistas Black Emergency cultural Coalition que, em 1969, reivindicou a cotratção de um

curador afro-americano pelo Whitney Museum (em 1997, as próprias GG “avaliaram o Whitney” expondo o fraco desempenho do museu em relação à exibição de artistas mulheres e não brancas). O uso distinto e eficaz de imagens gráficas das GG pode ser associado ao trabalho de artistas como Jenny Holzer e Barbara Kruger, ou ao coletivo Group Material, restando a dúvida se talvez alguma dessas artistas já fizeram parte do grupo fluido e anônimo das GG ao longo dos anos (PEDROSA; BECHELANY, 2017, p.2).

Pode-se perceber que, embora tragam, neste caso, o enfoque feminista, outras questões relativas aos direitos humanos estão presentes, como raça, por exemplo. Pedrosa e Bechelany (2017) apontam, ainda, temas como eurocentrismo, heteronormatividade e domínio masculino, sendo este último apresentado em narrativa visual em uma das peças gráficas apresentadas no último tópico deste texto. Essa convergência de temas, em suma, contempla as minorias que sofrem pelo hegemônico poder branco, masculino, heterossexual e privilegiado, de forma a alertar para a necessidade de garantir espaço de fala e de expressão para todos.

Para este coletivo, as referidas peças gráficas são maneiras, então, de publicizar a opressão destas minorias, dentre as quais, então, enquadram-se as mulheres. Por ser este o escopo principal da discussão aqui proposta, a seguir, um breve relato do percurso trilhado pelo movimento feminista e suas principais reivindicações, como forma de melhor contextualizar as Guerrilla Girls.

Feminismo, uma trajetória

Tendo em vista que este artigo se propõe a analisar a atuação do grupo Guerrilla Girls – o qual aborda questões de gênero, etnia e corrupção – através da sua produção de peças gráficas com ênfase no feminismo, considera-se importante contextualizar esse coletivo de mulheres ativistas dentro da trajetória feminista.

O movimento feminista já atravessou os séculos, acumulando anos de lutas e de reivindicações, muitas delas permanecendo as mesmas e, outras tantas, sendo incluídas, porém, sempre imbuídas da busca pela igualdade de gênero. A autora Céli Pinto (2010, p.15-16), na primeira abordagem do seu artigo que trata da história do feminismo, faz um breve percurso histórico das militâncias feministas, localizando o início da primeira onda feminista ao final do século XIX, mesmo que anteriormente já houvesse ocorrido ao longo da história exemplos de manifestações de mulheres em prol de sua liberdade. Neste século, os pressupostos de “direitos iguais a cidadania”, levaram, por conseguinte, a noção de igualdade entre os sexos, desencadeando já alguns movimentos de mulheres na Europa, na América do Norte e mais alguns países (PISCITELLI, 2002, s.p.).

A chamada primeira onda feminista, com grande efervescência pouco antes dos anos 1920 e os anos 1930, se deu em função de ações de mulheres, inicialmente na Inglaterra e com a reivindicação primeira de direito ao voto e, também, de acesso à propriedade e à educação (PINTO, 2010, p.15) (PISCITELLI, 2002, s.p.). As inglesas ficaram conhecidas como *suffragettes* e ganharam o direito de votar no ano de 1918.

Entre as décadas de 1930 e 1960, o livro de Simone de Beauvoir, “O segundo sexo”, permeia o contexto das mulheres, sendo de fundamental importância para o considerado segundo momento do feminismo. Esta segunda onda, a partir de 1960, tem como cenários importantes e propícios para o seu desenvolvimento, novamente, os Estados Unidos e a Europa. É neste contexto que o movimento feminista ganha força, como um movimento libertário e que questiona outra forma de dominação que não a de classe: a do homem sobre a mulher, com ênfase no direito de as mulheres poderem decidir sobre suas próprias vidas e seus próprios corpos (Idem, p.16). Foi neste aspecto que as feministas do período concentraram os seus esforços, mesmo que com divergências com relação às origens e causas da opressão feminina. Surgiram, por exemplo, as feministas socialistas, as quais atribuíam que a subordinação ocorria pela divisão sexual do trabalho; já as feministas radicais acreditavam que a opressão era advinda do processo reprodutivo, onde o papel da mulher na reprodução da espécie a colocava em uma posição de dominada. Foi no momento do pós-guerra e das reivindicações feministas da segunda onda que o conceito de gênero teve sua origem, em 1963, por Robert Stoller, ganhando, no entanto, maiores alcances a partir de Gayle Rubin, em 1975, com o trabalho de grande vulto para área, “The Traffic in Women”, onde a autora alcunhou a expressão sistema sexo/gênero (NICHOLSON, 2000, p.11) (SAFFIOTI, 1999, p.157). Stoller, tendo como foco as identidades de gênero fez a distinção entre biologia e cultura e, por sua vez, diferenciou sexo de gênero, tendo em vista que atrelou sexo à biologia e gênero à cultura (HARAWAY, 2004, p.216). O sistema sexo/gênero de Gayle Rubin, por este viés, é definido por ela como “um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e na qual estas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (RUBIN, 1979, p.2).

Sobre a formulação do conceito, Haraway (2004, p.211) traz a importância fundamental do trabalho de Simone de Beauvoir que, conforme já citado, alimentou teoricamente as feministas que deram origem a segunda onda, pois, segundo ela, mesmo que com algumas diferenças, todos os significados modernos de gênero estão focados na afirmação de Beauvoir de que “ninguém

nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p.9). A referida frase da autora inicia o segundo volume da sua obra, o que parece ser, portanto, uma constatação feita após o questionamento do que é ser uma mulher, que ela pauta o início do seu primeiro volume (BEAUVOIR, 1980, p.7). A autora comenta que nominar é uma necessidade humana, e que declarar ser mulher é uma necessidade identitária feminina, enquanto ser homem seria algo natural, logo, sem necessidade de exaltação. Neste sentido, ela segue explanando que o homem é considerado o absoluto, enquanto a mulher é configurada como o Outro (Idem, p.8-11). Foi com este cenário social e teórico que o conceito de gênero, dentro do feminismo, então, foi formulado, objetivando contrapor a naturalização das diferenças sexuais nas mais diferentes áreas. Para Haraway (2004, p.211), tanto a teoria quanto a prática feminista em torno do gênero “buscam explicar e transformar sistemas históricos de diferença sexual nos quais ‘homens’ e ‘mulheres’ são socialmente constituídos e posicionados em relações de hierarquia e antagonismo”.

Análises

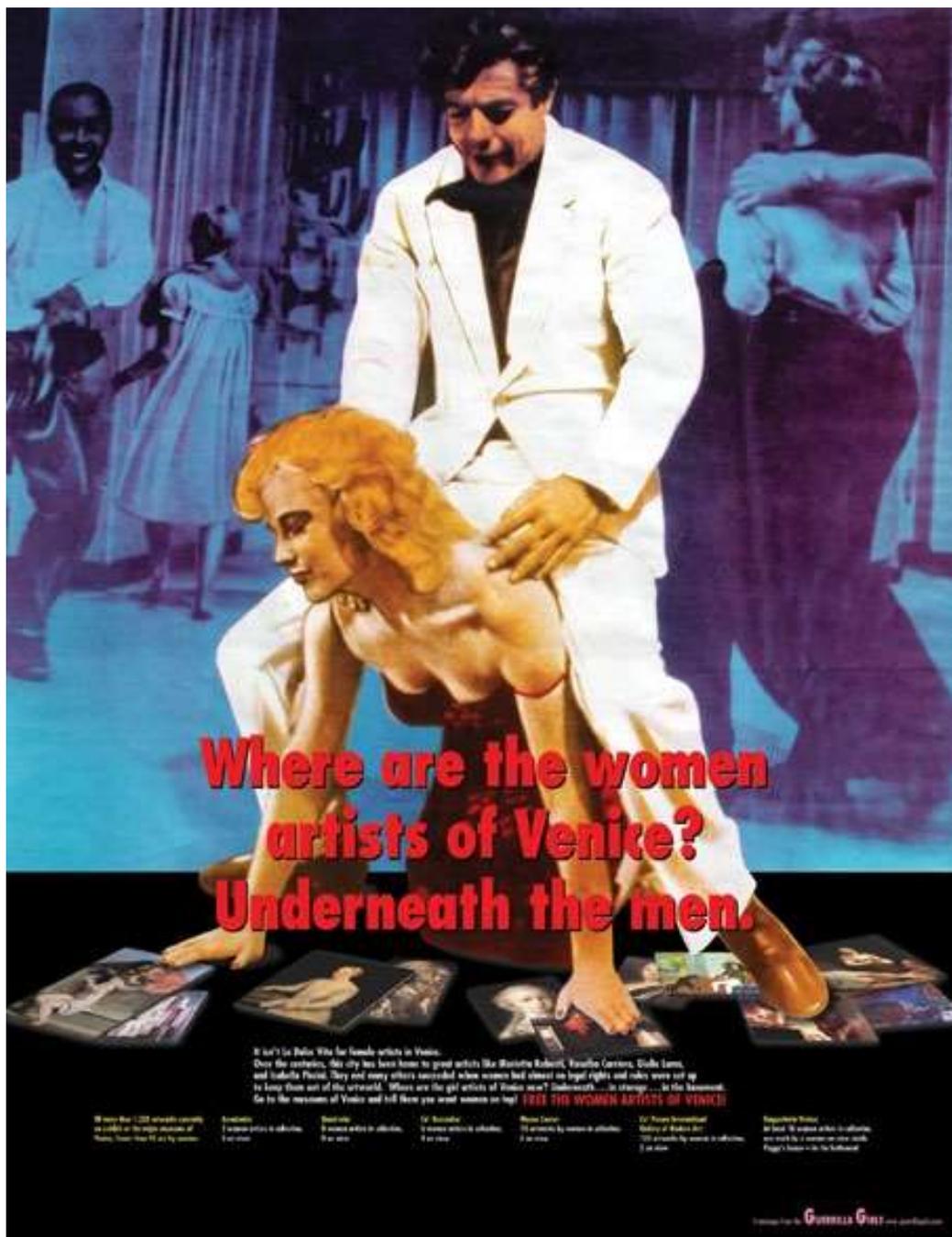
Para o estudo visual das imagens das Guerrilla Girls optou-se por utilizar a metodologia proposta por Villas-Boas (2009), segundo o qual a análise gráfica compreende a prática da análise crítica dos *elementos técnico-formais* (princípios projetuais e dispositivos de composição) e dos *elementos estético-formais* (componentes textuais, não-textuais e mistos) da referida peça. Essas duas categorias são classificadas da seguinte forma:

- *Elementos técnico-formais*: são aqueles que o observador comum não vê, pois trata-se da organização geral dos elementos na superfície do projeto, e não os elementos em si, como por exemplo: unidade, harmonia, síntese, movimento, hierarquia, etc.

- *Elementos estético-formais*: são os chamados elementos visuais, ou seja, caracteres tipográficos, fotografias, grafismos, cores, etc.

Como exemplos representativos das questões feministas defendidas pelas Guerrilla Girls, foram escolhidos dois cartazes de diferentes décadas. O primeiro (Figura 02), de 2005, é um projeto para a Bienal de Veneza; o segundo (Figura 03), de 2012, traz uma mensagem direcionada aos líderes do mundo. A seguir, são apresentadas as peças e suas respectivas análises a partir dos elementos indicados por Villas-Boas (2009).

Figura 02: Where are the women artists (...), 2005



Fonte: www.guerrillagirls.com

- Onde estão as artistas mulheres de Veneza? Embaixo dos homens. 2005, cartaz, 61x46cm. Neste cartaz, as anônimas questionam a posição das mulheres artistas, por ocasião da notória exposição de arte Bienal de Veneza, em 2005. Em seu texto, permeado de ironia, lê-se: “A vida

das mulheres em Veneza não é *La Dolce Vita*. Nos últimos séculos, a cidade foi o lar de várias artistas incríveis, como Marietta Robusti, Rosalba Carriera, Giulia Lama e Isabella Piccini. Elas e muitas outras obtiveram sucesso numa época em que as mulheres não tinham quase nenhum direito legal e havia regras para que elas ficassem de fora do mundo da arte. Onde estão as artistas mulheres de Veneza hoje? Lá embaixo... guardadas... no porão. Visite os museus de Veneza e diga que você quer as mulheres no topo! **LIBERTE AS MULHERES ARTISTAS DE VENEZA!** Em seguida, as artistas apresentam dados referentes ao baixo número de mulheres artistas presentes na coleção de cada museu e em exposição na Bienal. A ironia e o humor ultrajante aparecem na resposta à questão em destaque – as mulheres se encontram “embaixo dos homens”, uma metáfora para os quadros dessas artistas que se encontram “guardados lá embaixo... no porão”. O texto é reforçado pela imagem central do cartaz, uma cena do filme “*La Dolce Vita*”, de Federico Fellini, na qual o ator Marcello Mastroianni encontra-se sobre a atriz Anita Ekberg, que está ajoelhada, em posição que denota um ato sexual. A mensagem da peça, que denuncia a submissão das mulheres perante os homens, encontra eco na segunda onda do movimento feminista que, como visto, questiona a dominação do homem sobre a mulher. Com relação à análise gráfica dos elementos visuais, percebe-se, no que tange os *técnico-formais*, a existência de uma unidade visual, e harmonia do layout. Embora a figura esteja centralizada na peça, tem-se a ideia de movimento através das linhas diagonais formadas pelas pernas e braços dos personagens. As diferenças de cor e tamanho da tipografia reforçam a hierarquia das informações. A respeito dos elementos *estético-formais*, a tipografia em bastão traz força e clareza para a transmissão da mensagem, aliada à urgência significada pela cor vermelha; a imagem central é uma fotografia em cores que apresenta os personagens do filme (*La Dolce Vita*), um recorte da referida cena que remete ao tema do cartaz. Esta figura se sobressai através do contraste com a imagem de fundo, em preto e branco, outro recorte do filme onde se vê um grupo de pessoas dançando. Logo, percebe-se a relevância das imagens para a compreensão da ironia apresentada no texto, pois ambos são complementares e reforçam a mensagem pretendida pelas guerrilheiras, fazendo com que chegue ao público de forma mais clara e direta. Nesta peça, a ideia de que as noções de hierarquia e antagonismo são socialmente construídas, conforme Haraway (2011), se mostra atual ainda nos dias de hoje, o que ressalta a importância da prática feminista em torno do gênero.

Figura 03: The Guerrilla Girls think the world (...), 2012



Fonte: www.guerrillagirls.com

- As Guerrilla Girls acham que o mundo precisa de uma nova arma: a bomba de estrogênio. 2012, cartaz, 61x61cm. Neste cartaz, as Guerrilla Girls propõem a “bomba de estrogênio” como solução para questões humanitárias, defendendo que as mulheres seriam melhores líderes no mundo. No texto, lê-se o seguinte: “Lance a bomba nos superpoderes e os caras no comando baixarão suas armas, abraçarão uns aos outros, dirão “foi tudo minha culpa”, e finalmente começarão a trabalhar pelos direitos humanos, educação, assistência médica e o fim da desigualdade de renda. Envie pílulas de estrogênio para presidentes, primeiros-ministros, generais, oligarcas e CEOs do mundo todo”. Esta peça amplia o escopo das Guerrilla Girls para além das artes visuais e abrange a questão dos direitos humanos. Mantendo o posicionamento feminista, as anônimas provocam o público a pensar sobre os problemas mundiais defendendo que o estrogênio, hormônio feminino, faria com que as guerras acabassem, os direitos humanos fossem restabelecidos e a desigualdade de renda tivesse fim. A peça clama para que pílulas de estrogênio sejam enviadas aos líderes mundiais, de forma que estes sejam sensibilizados, pois a solução para

os problemas globais estaria na presença do feminino no comando. Os elementos *técnico-formais* da análise gráfica revelam uma peça harmônica, dinâmica, por sua linha diagonal predominante, equilibrada, pois o peso da imagem se equipara ao do texto, e com clara hierarquia. A estrutura quadrada do cartaz faz com que os elementos se concentrem em seu centro, levando o olhar levemente para o lado esquerdo, direção apontada pela pílula-bomba. Com relação aos elementos *estético-formais*, percebe-se a predominância da fotografia, que compreende a peça por completo, a figura de uma pílula de estrogênio gigante, em forma de bomba, prestes a atingir o planeta Terra. Esta imagem é ancorada pela chamada do texto, que logo esclarece sua finalidade. O texto, composto por tipografia bastonada, apresenta sua hierarquia através do tamanho e da cor: a chamada em tamanho maior na cor rosa, o texto explicativo na cor amarela e, do mesmo tamanho, a frase de encerramento em cor-de-rosa. Ao pé da página encontra-se o logotipo e assinatura das Guerrilla Girls, a imagem do gorila e o endereço do site das guerrilheiras. Nesta imagem, embora seja abordada a questão da prevalência do homem sobre a mulher, a reivindicação não se restringe à temática físicas e dos corpos, mas refere-se também à abordagem biológica e de comportamento, afirmando que as mulheres são biologicamente mais aptas a lidar com questões sociais. Percebe-se, assim, a presença de reivindicações que tiveram origem ainda na primeira onda do movimento feminista, a qual, conforme visto anteriormente, concentra-se na busca por direitos iguais. A partir do momento em que os líderes mundiais são, em sua vasta maioria, homens, a crítica das Guerrilla Girls e sua demanda por uma “bomba de estrogênio” revela a necessidade de um maior número de mulheres ocupando cargos de liderança, daí o retorno da pauta pela qual lutou a primeira onda feminista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória percorrida pelas Guerrilla Girls em seus mais de trinta anos de atividade revela a pertinência e atualidade deste tema que não cessa de urgir. Com eco nos primórdios do feminismo, considera-se, finalmente, que as causas pelas quais este movimento se iniciou, ao final do século XIX, se mantêm atuais e de grande relevância. Desde a questão dos direitos iguais reivindicada pela primeira onda, até as discussões de gênero e dominação tão presentes na segunda, o movimento feminista percorreu décadas de luta e obteve muitas conquistas. Entretanto, no limiar da terceira década do século XXI, ainda se fazem necessárias mensagens de reivindicação, alerta e crítica à uma sociedade que, em diversos aspectos, encontra-se arraigada a uma postura retrógrada.

O alcance das Guerrilla Girls se deve, em grande parte, às suas características particulares e à sua forma de expressão, pois, ao apropriarem-se de códigos do design e da publicidade para provocar o campo artístico (POYNOR, 2010), elas fazem uso de técnicas comunicativas eficientes e capazes de conquistar a atenção de um grande público. Após realizar centenas de exposições nos mais diversos lugares do mundo e atraírem milhares de visitantes, as guerrilheiras permanecem em atividade com novos projetos e exposições a ser desenvolvidos pelos próximos anos. Seu objetivo é seguir com as reclamações criativas e – em suas próprias palavras - “Novas intervenções! Mais resistência!” (In: PEDROSA; BECHELANY, 2017. p. 124). A determinação por seguir com as manifestações e a noção de que é preciso manter-se ativos e críticos dá força ao movimento feminista, e traz esperanças de que um dia todo esse material possa ser apreciado apenas como arte – pois as reivindicações terão alcançado seus objetivos.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**: a experiência vivida; tradução de Sérgio Millet. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. **O segundo sexo**: Fatos e Mitos; tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, Campinas, v.22, p.201-246, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a09.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2014.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n.2, p.9-42, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba, v.18, n.36, p.15-23, jun. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782010000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 ago. 2014

PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila (curadoria). **Guerrilla Girls**: gráfica 1985-2017. São Paulo: MASP, 2017.

PISCITELLI, A. G. Re-criando a categoria mulher? In: Algranti, Leila Mezan. (Org.). **A prática feminista e o conceito de gênero**. Campinas: IFCH/UNICAMP, v. 48, p. 7-42, 2002. Arquivo digital, s.p... Acesso em: 26 nov. 2014.

POYNOR, Rick. **Abaixo as regras**: design gráfico e pós-modernismo. Porto Alegre: Bookman, 2010.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**: notas sobre a “economia política” do sexo. Recife: SOS Corpo, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. Primórdios do conceito de gênero. **Cadernos pagu**, Campinas, v.12, p. 157-163, 1999. Disponível em <<http://www.Bibliothecadigital.unicamp.br/document/?down=51300>>. Acesso em: 10 set. 2014.

VILLAS-BOAS, André. **Sobre Análise gráfica, ou Algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico**. In: Arcos Design, cultura material e visualidade. Vol. 5. N° 2. P. 2-17. Rio de Janeiro: ESDI, 2009. Disponível em: < <http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-04-2/04-2.01.avboas-analise-grafica.pdf> >

O CORDEL COMO IDENTIDADE NORDESTINA E A XILOGRAVURA COMO IDENTIDADE DO CORDEL.

Paulo Gracino¹

Rosângela Araujo Gracino²

¹Universidade Federal da Paraíba, PPGH, Bolsista da Capes - e-mail: pgracino@gmail.com

²Universidade Estadual da Paraíba, especialista em Literatura Comparada – e-mail: rosangelaqbapb@hotmail.com

Resumo

Este trabalho apresenta uma explanação sobre a ilustração do cordel brasileiro, mostrando a importância das capas como atrativo para a sua consolidação no cenário nordestino. Nesta abordagem, estaremos apresentando as principais formas ilustrativas, enfatizando a xilogravura e esclarecendo alguns equívocos concernentes a sua relação com os folhetos de cordel. Partimos da ideia de *práticas e representações* de Roger Chartier (2002a) para estabelecer as apropriações exercidas tanto pelos poetas quanto pelos xilógrafos nordestinos, nesta parceria entre cordel e xilogravura que acaba se confundindo como uma única arte.

Palavras-Chaves: IDENTIDADE; LITERATURA DE CORDEL; XILOGRAVURA.

Introdução

É comum se encontrar discursos, principalmente no meio acadêmico, afirmando que o cordel não se separa da xilogravura. Parece natural tal afirmação pelo fato de que a xilogravura tem uma identificação muito forte com o cordel brasileiro. Aliás, de acordo com Brito (2016, p. 62)³⁰, “a xilogravura, mais do que a fotografia ou qualquer outra técnica ilustrativa, acabou sendo mais utilizada na retratação dos temas expostos nas histórias de cordel nordestinas”. Mas não se pode esquecer que se trata de duas artes diferentes e que o cordel sobreviveu por um bom tempo sem a complementação da xilogravura.

Neste aspecto é que se pode perceber a importância dos estudos de Chartier (2002a), quando trata das *práticas e representações*, mostrando as apropriações feitas pelas culturas, sejam elas

³⁰ Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Estudo da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN - no ano 2016.

ditas populares ou eruditas. Digo isto porque tanto o cordel se apropria da xilogravura quanto a xilogravura se apropria do cordel para se estabelecerem no cenário nordestino.

Assim sendo, compreendendo um pouco sobre a literatura de cordel e a xilogravura poderemos nos posicionar contextualmente diante deste estudo, uma vez que ambos surgem em ambientes distintos e acabam se encontrando nas gráficas rudimentares nordestinas para conquistar seu espaço no cenário literário brasileiro e mundial.

Primeiramente, quero dizer que a literatura de cordel tem as suas origens europeias, apesar da quantidade de pesquisas mostrando as diferenças entre o cordel nordestino e o cordel estrangeiro³¹. Ou seja, mesmo com as suas particularidades, pelo menos a denominação de “literatura de cordel”, como hoje a conhecemos, vem da influência europeia. Além das muitas histórias trazidas nas malas dos colonizadores que aqui ganharam novas formas, novos sentido, nova estrutura poética, ou, como diria Chartier (2002a), foram ressignificados.

Para Chartier (2002a) a literatura de cordel surgiu na Europa, por volta do século XVI, com a editoração dos textos eruditos, visando à aproximação com a população dita popular. Nesta apropriação dos textos eruditos, os editores imprimiram obras dos mais variados gêneros literários a preço baixo e disseminaram entre as classes menos favorecidas intelectual e economicamente.

Para Luciano (2012), de fato, a denominação “é de origem lusa, mas mal empregado em relação aos nossos folhetos de cordel, visto que são fenômenos distintos, havendo mais divergências do que semelhanças entre eles” (*grifo do autor* LUCIANO, 2012, p. 83). Enfim, o cordel brasileiro, que por muito tempo foi mais conhecido como folheto de feira, para Luciano “é forma poética fixa complexa que requer subdivisões classificatórias; [...] compreende o *narrativo*, o *dramático*, o *lírico*, compreende a poética clássica, mas também se estende a todos os gêneros da modernidade e baixa modernidade” (LUCIANO, 2012, p. 85 – grifos do autor). Logo, entende-se que o cordel brasileiro seria a poesia rimada, metrificada e escrita, uma vez que o cordel europeu seria mais um gênero editorial do que literário, e diferente dos daqui (escritos em versos) eram escritos em prosa, na maioria dos casos.

Já a xilogravura é uma forma de arte visual, que está relacionada à classe das gravuras. Aliás, “a gravura vem acompanhando a humanidade desde seus primórdios e, talvez, tenha sido sua primeira forma de arte, mas só começou a ser utilizada como meio de reprodução por volta de

³¹ Para saber mais sobre as diferenças existentes entre o cordel brasileiro e o vindo da Europa, além das diferenças entre cordel e cantoria, ver Luciano (2012).

3.000 anos atrás, pelos Sumérios” (MOSMANN, SILVA & BLAUTH, 2014, P. 3). Ou, melhor dizendo, de acordo essas três autoras, quando estudam *Xilogravura e Monotipia como formas de expressão*, mostram que:

A xilogravura teve sua origem na China, onde, inicialmente, gravavam seus ideogramas com estiletes em finas tiras de bambu, motivo por que escrevem verticalmente, de cima para baixo. Mais adiante, a partir do século V, iniciaram a estampar com selos e carimbos sobre papel. Depois disso, foi um passo relativamente pequeno para a invenção de tipos móveis, que, ao contrário do que se acredita, não foram inventados por Gutemberg, mas por Pi Cheng, entre os anos de 1041 e 1048 (Idem, p. 4).

Com isso, percebe-se a distância entre o cordel e xilogravura no que se refere às origens. Mas não esqueçamos que são nas terras nordestinas que as duas artes esquecem as suas respectivas origens e se unem para prosperar na cultura popular.

As diversas formas de ilustrações do cordel

Muita gente ainda imagina que a ilustração do cordel diz respeito apenas à decoração das capas dos folhetos, mas sabemos que existem outras variações e que o cordel aparece ilustrado também noutros suportes. Para que fique evidente, acrescente-se que o cordel é poesia, logo, ele pode ser introduzido em livros didáticos, em revistas, em jornais, em coletâneas, em mídias digitais, enfim, em qualquer suporte que comporte o seu texto. E isso pode ser comprovado atualmente. Mas que eu quero dizer é que a ilustração vai sempre depender de onde ele estiver fixado. O cordel brasileiro ao longo da sua trajetória tanto é utilizado para explicar uma imagem, uma situação, um momento; quanto é escrito para ser ilustrado, para ser representado por meio de imagens. Desta forma, é possível compreender as transformações, do cordel brasileiro e das suas ilustrações, ocorridas desde os seus primeiros passos até os dias atuais, com relação à ilustração.

Quem trata deste assunto com bastante eficiência é o poeta e pesquisador Marco Haurélio (2010), ao apresentar um estudo que aborda a relação da ilustração com o cordel, indo “da capa cega à policromia”. Este título de Marco Haurélio, por si só, já nos remete à ideia de que os primeiros cordéis surgiram sem ter nenhuma relação com a ilustração, mas que no decorrer do tempo foram sendo introduzidas as ilustrações e as novas técnicas ilustrativas.

Desta forma, entende-se que tanto a ilustração quanto o suporte que expõe o cordel passaram e passam por transformações ao longo do tempo, constituindo a estética idealizada para aproximar

cada vez mais a poesia do leitor. Fazendo aquilo que Chartier (2002a) entende por *práticas e representações*.

Como estamos tratando da ilustração do cordel brasileiro, obviamente estamos conversando sobre arte. Ou seja, o assunto aqui tratado será arte popular e nada melhor do que buscarmos conhecimentos noutras áreas científicas, com, por exemplo, na história das artes, tomando os ensinamentos de Everardo Ramos³² para discutirmos com mais propriedade.

Ramos (2011), ao pesquisar sobre os *aportes da História da Arte para o estudo da criação popular*, traz informações importantes sobre esta relação existente entre o cordel, a ilustração e o leitor. Aliás, são estes três elementos que condicionam as mudanças ocorridas através dos tempos.

No seu artigo, Ramos (2011) apresenta duas técnicas de ilustração desenvolvidas no início do século XX que marcaram a produção do cordel brasileiro, ou, para ser mais específico, podemos entender que a zincogravura e a xilogravura foram os elementos utilizados para dar mais visibilidade atrativa, consolidando a produção de folhetos de cordel.

Não temos dúvidas de que foi o folheto o suporte que consolidou o cordel no país. Mas também não podemos duvidar de que os primeiros folhetos surgiram sem qualquer ilustração, como vemos em Haurélio (2010). Contudo, antes de conversarmos sobre as etapas e as transformações das ilustrações na trajetória do cordel, lembre-se que as ilustrações se consolidaram como parceiras da literatura de cordel por serem:

Extremamente chamativas e atraentes, ocupando toda a capa do folheto com desenhos e grafismos variados, à maneira de outros tipos de impressos da época, tais ilustrações foram de fundamental importância para o sucesso das publicações de Athayde, retendo a atenção e seduzindo os compradores nas feiras e mercados populares. Esse sucesso, por sua vez, contou muito para consolidar a importância da literatura de cordel no cenário cultural brasileiro (RAMOS, 2011, p. 148).

Isto nos remete à ideia de que o cordelista e o artista visual caminham lado a lado neste sentido, havendo ainda muito espaço para se trabalhar conjuntamente nos dias atuais. Ou seja, o cordel se apropria (usando o termo de Chartier) das novas tecnologias e das novas técnicas disponíveis para buscar a estética e seduzir cada vez mais o leitor.

³² Professor de História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal), Doutor pela Université Paris X – Nanterre (França).

Partindo destas informações, seguiremos os passos de Marco Haurélio, mostrando como os cordelistas se utilizavam (e se utilizam) da cultura visual para conquistar cada vez mais os seus leitores.

Não iremos nos aprofundar nesta trajetória (citando nomes, descrevendo as principais gráficas, os principais ilustradores...), pois o objetivo é mostrar esta parceria e as suas mudanças históricas, enfatizando a importância mútua existente entre cordel e xilogravura³³.

Capa Cega

Antes de começarmos, não devemos esquecer que o folheto foi o suporte responsável pela consolidação do cordel brasileiro, havendo ainda hoje uma grande confusão para a distinção entre o que é cordel e o que é folheto. E se o folheto tem essa importância para o cordel, precisamos saber que as primeiras capas eram denominadas de “capa cega” por não apresentarem nenhuma ilustração, ou no máximo, quando apresentavam, traziam impressas apenas algumas “vinhetas e arabescos, emoldurando o nome do autor ou o título da obra” (HAURÉLIO, 2010, p. 96).³⁴

A explicação para tal fenômeno são as condições tecnológicas precárias da época, pois sabemos que estas produções começaram por volta do final do século XIX e início do XX, em terras nordestinas. Estes folhetos eram destinados à venda nas feiras livres e tinham como público alvo os feirantes. Logo, subentende-se que o poeta não poderia acrescentar gastos na sua produção se quisesse garantir as vendas. E mais, estava sendo iniciado o processo de produção de cordel e ainda não se tinha uma ideia mais ampla de como conquistar o leitor.

Desenhos

Os desenhos foram umas das primeiras formas de arte utilizadas pelos cordelistas (ou pelas gráficas da época) para ilustrar os folhetos. Leandro Gomes de Barros fez uso deste instrumento para consolidar a estética das suas obras, mas, segundo Haurélio (2010, p. 97), o grande sucesso dos desenhos ocorreu na “época de Athayde, auxiliado pela filha, Maria Athayde, e pelo talento so Antônio Avelino da Costa, que assinava simplesmente Avelino”.

³³ Mas, para quem quiser se aprofundar no assunto e conhecer melhor a história do cordel (numa visão mais ampla) e da sua ilustração, eu recomendo a obra *Breve História da Literatura de Cordel*, do poeta e pesquisador Marco Haurélio (2010).

³⁴ Não esqueçamos que neste tempo também eram confeccionadas capas com desenhos, que veremos mais adiante.

Os desenhos eram aplicados com a técnica de zincogravura, que corresponde ao um processo mecânico desenvolvidos nas gráficas mais sofisticadas, com os quais os pioneiros do cordel puderam unir a poesia e o desenho zincogravado, visando atrair o leitor.

Nos dias atuais, os desenhos ainda permanecem no gosto dos poetas, editores e leitores, ilustrando inúmeros cordéis e nos mais variados suportes. Ou seja, o desenho tem uma parceria com o cordel desde os seus primeiros passos, mudando apenas a técnica de impressão que é determinada pela tecnologia de cada contexto.

Quando falo do desenho, eu estou me referindo aos desenhos em preto e branco utilizados desde os tempos de Silvino Pirauá e Leandro Gomes de Barros até os dias atuais; não aos desenhos em policromia, que veremos mais à frente.

Fotografia

Era muito comum até à segunda metade do século XX o uso da fotografia para a ilustração dos cordéis. Os editores se apropriavam do que tinha à disposição, como, por exemplo, cartões postais, fotografias de artistas americanos ou de personagens brasileiras, imagens sacras e quaisquer outras imagens disponíveis. Para Haurélio (2010, p. 96), os editores de João Martins de Athayde, por exemplo, davam preferência aos “desenhos e os clichês de cartões postais e com fotos de artistas de Hollywood”.

Tal modelo de ilustração parece não estar muito distante da nossa realidade, tendo em vista que vivenciamos a era digital, ficando mais fácil o uso da fotografia, tanto pela disponibilidade de aquisição quanto pela possibilidade de impressão. Enfim, não é nenhuma novidade a fotografia como arte ilustrativa do cordel brasileiro.

Policromia

A policromia é a utilização de várias cores no mesmo trabalho. Isto significa que os ilustradores se apropriam de novas tecnologias, ou de novas técnicas, para tornar os cordéis mais atrativos esteticamente.

E como estamos na era da informática, percebe-se que a policromia vem sendo aplicada em desenhos, em fotografias, na xilogravura, enfim, nas mais variadas formas de ilustração. Mas, devido ao fato de o cordel ser considerado um produto bastante tradicional, muitos especialistas não aprovam a ideia do uso da policromia na capa do mesmo, por acreditarem que os folhetos

devem manter a tradição do uso da arte popular e monocromática desenvolvida lá nos primeiros passos dado pelos poetas nordestinos. Ou seja, percebemos tais transformações através dos tempos, confluindo mais uma vez com as *práticas e representações* defendidas por Chartier (2002a). Nesta direção, Marco Haurélio esclarece os passos e os conflitos enfrentados pela policromia no universo do cordel.

A editora Luzeiro consolidou o modelo da capa em policromia, combatido pelos “especialistas” e consagrado pelo povo. Contudo, é preciso esclarecer que essa iniciativa já havia sido adotada pela Livraria H. Antunes, do Rio de Janeiro. Entre os capistas da editora paulista estão Salvador Magalon, o Smaga (anos 1950), Glen, Mariano, Gallep, Mateus, Queirós e Adelmo. A lista inclui, ainda, os lendários quadrinistas Nicco Rosso, Sérgio Lima e Eugênio Colonnese, todos falecidos (HAURÉLIO, 2010, p. 98).

Como vemos, as ilustrações do cordel acompanham o desenvolvimento tecnológico e os ilustradores desde o princípio utilizam o desenho, a fotografia e a gravura adequada para facilitar na impressão e atrair os compradores. Na policromia o que muda são as cores, com a ilustração deixando de ser monocromática e passando a ser multicolorida (policromática). Desta forma, os tradicionalistas relutam em defesa da impressão monocromática, fato que favorece à xilogravura como representação ideal(izada).

Mas como a ilustração é um atrativo a mais para a aproximação do cordel com o leitor, parece-nos que o *colorido* é utilizado como sinônimo de *atração*. É por isso que Everardo Ramos, quando fala da importância da ilustração das capas dos folhetos de João Martins de Athayde, antes do uso da policromia – nas décadas de 1930 e 1940 - afirma que os desenhos de Antônio Avelino da Costa (Avelino) acabaram “retendo a atenção e seduzindo os compradores nas feiras e mercados populares [...]. E esse sucesso, por sua vez, contou muito para consolidar a importância da literatura de cordel no cenário cultural brasileiro” (RAMOS, 2011, p. 148). Ou seja, se valeu para a primeira metade do século XX parece também valer para outros tempos.

Cordel no livro didático

Ultimamente, o grande espaço conquistado pelo cordel no século XXI é o ambiente escolar e isto pode ser percebido com a sua presença no livro didático. E nesta caminhada, a ilustração também se faz presente, agora não mais como a ornamentação da capa de um folheto, e sim como um recurso didático pedagógico. Até porque, de acordo com Freitas (2007, p. 21), “os materiais e

equipamentos didáticos são todo e qualquer recurso utilizado em um procedimento de ensino, visando à estimulação do aluno e à sua aproximação do conteúdo”.

Só para ilustração do que estamos falando eu apresento o livro didático *Singular e Plural*, das autoras Laura Figueiredo, Marisa Balthasar e Shirley Goulart, que traz atividades pedagógicas com o uso da literatura de cordel e apresenta ilustrações contendo um desenho em policromia e uma em xilogravura monocromática (FIGUEIREDO, BALTHASAR & GOULART, 2015, p. 169-170). Como também apresento o livro paradidático *História do navegador João de Calais e de sua amada Constância*, escrito por Arievaldo Viana e totalmente ilustrado por Jô Oliveira, publicado em 2010 e que faz parte do Programa Nacional Biblioteca da Escola - PNBE/2012.

Cordel ilustrado

Como foi visto até aqui, falamos apenas do cordel e suas ilustrações da capa, ou das ilustrações isoladas que são utilizadas nos livros didáticos. Mas agora iremos falar sobre uma modalidade bastante interessante, que são os cordéis ilustrados, ou quadrinizados. São histórias totalmente ilustradas, não apenas as capas. E como a policromia, este é um produto que também enfrenta a fúria dos pesquisadores conservadores.

Como pudemos ver, a editora Luzeiro consagrou as capas de cordéis em policromia, mas não foi a pioneira nesta área. Como também, na ilustração das histórias, outras editoras investiram nesta prática antes da editora paulista. Marco Haurélio afirma que na editora Prelúdio:

Alguns clássicos, a exemplo de *O pavão misterioso*, foram recriados em quadrinhos, mas a experiência não foi bem sucedida em termos de público. Primeiro, porque foi bombardeada por alguns pesquisadores, pretensos intérpretes da vontade do povo. Depois, enfrentou problemas de distribuição, competindo com outras publicações do gênero. *O pavão misterioso*, quadrinado por Sérgio Lima e lançado pela Prelúdio, reapareceu em 2010, em um novo projeto gráfico desenvolvido por Klévisson Viana, numa vitoriosa parceria entre a Luzeiro e a Tupynanquim (*grifos do autor HAURÉLIO*, 2010, p. 99).

Vemos, portanto, cada vez mais as artes visuais e o cordel se entrelaçando harmoniosamente, apesar da desarmonia com o pensamento de alguns pesquisadores e amantes do cordel.

O que eu quero chamar a atenção sobre as ilustrações do cordel é que hoje nós temos muito mais disponibilidade de imagens para ilustrarmos as histórias. Vivemos na era digital e os poetas e editores tiram proveito das tecnologias, neste sentido. É claro que também se encontram as barreiras impostas pelos conservadores da tradição do cordel, mas devemos acreditar que o público leitor de hoje não é mais aquele do início do século XX nordestino. Por isso, nunca é demais

relembrar: qualquer escritor produz em função do leitor. Ou alguém escreve para não ser lido pelo outro? Isto significa que após a publicação “os leitores assumem o comando, dão significados às obras e as investem com suas próprias expectativas” (CHARTIER, 2002b, p. 31).

Portanto, o cordel como qualquer outra cultura, transforma-se, reinventa-se, apropria-se e encontra novos significados, de acordo com cada contexto histórico. O cordel está nas universidades, está no ambiente escolar, está nas redes sociais, está onde os jovens estão; e nesta luta entre mudanças e permanências, quem sai fortalecida é a xilogravura, enquanto elemento ilustrativo da literatura de cordel brasileira, como será visto a seguir.

Xilogravura

A xilogravura é o modelo de ilustração que mais se identifica com o cordel brasileiro. Aliás, ainda hoje existem autores que se referem ao cordel e à xilogravura como se ambos não fossem duas artes diferentes. E com já adiantamos, o cordel é poesia, enquanto:

A xilogravura é um processo de gravar bem antigo. Um processo de gravação em relevo que utiliza a madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado. Xilogravura é a técnica mais antiga da gravura, foi inventada na China como uma técnica de impressão no tecido. Esta técnica também era usada no Egito e no período Bizantino (COSTELA apud MENDONÇA; SANTOS e IOTTI, 2014, p. 68).

Neste aspecto, para Haurélio (2010), “a xilogravura é a ilustração mais característica dos folhetos, mas não a única” (p. 99), como já pudemos ver nas explanações apresentadas acima.

Peregrino (1984, p. 139) quando discute o cordel, e ao falar sobre as capas dos folhetos, além de enfatizar a importância destas “como um meio de atrair a atenção dos compradores”, afirma que “a xilogravura nos folhetos começa a aparecer por volta de 1933 e mais assiduamente em Guarabira”, na Paraíba. No entanto, Damásio Paulo pode ser considerado um dos pioneiros desta técnica, com relação à ilustração de folhetos, trabalhando na Tipografia São Francisco até 1948, recriando em tacos de madeira, capas de folhetos “a partir de clichês de cartões postais que ilustravam as capas antigas” (HAURÉLIO, 2010, p. 100).

Isto se explica, Segundo Ramos (2011), pelo fato de que nas primeiras décadas do século XX, Recife – tida como o berço do cordel por Luciano (2012) - já era detentora de um grande centro industrial gráfico, enquanto Guarabira e Juazeiro ainda buscavam novas técnicas para suprir a falta de equipamentos industriais, encontrando na xilogravura uma saída para facilitar nas ilustrações dos folhetos. Ou seja, entendemos que a tecnologia é quem determina a técnica de

ilustração. Por exemplo, enquanto no Recife se utiliza a zincogravura, em Juazeiro se utiliza a xilogravura (gravada na madeira).

Enfim, a xilogravura é uma arte que se adaptou muito bem aos moldes da poesia nordestina, e com isso “[...] trouxe prestígio para artistas como José Francisco Borges (J. Borges), Minelvino Francisco da Silva, Franklin Maxado, Jerônimo Soares, João Antônio de Barros (o Jotabarro), José Costa Leite, Dila e Abraão Batista” (HAURÉLIO, 2010, p. 100).

Outro nome de destaque na arte da xilogravura atual é Marcelo Soares, citado em diversas obras que tratam do tema. Neste sentido, Haurélio (2010) faz um levantamento significativo dos nomes dos artistas que consolidaram a parceria entre cordel e xilogravura, mas destaca que Marcelo Soares “desenvolveu uma técnica elaborada que torna seu traço único no meio popular” (p. 101).

Enfim, pode-se afirmar que o contexto histórico é quem conduz as transformações que ocorrem na literatura de cordel no Brasil ao longo dos tempos, mas não se pode negar que os xilógrafos (ou xilogravadores) se apropriaram das condições precárias dos parques gráficos do interior nordestino para se unirem aos poetas e consolidarem uma parceria que resiste há cerca de um século. Sem se esquecer da força da tradição que permeia a população do Nordeste.

Referências

- BRITO, Geórgia Monteiro Gomes de. **O universo das imagens técnicas e da xilogravura na sociedade midiática**: Um estudo de caso na perspectiva teórica de Villém Flusser. Natal: 2016. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 102 p.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 2002a [1985].
- _____. As revoluções da leitura no Ocidente. In.: ABREU, Márcia (org.). **Leitura, história e história da leitura**. São Paulo: Fapesp, 2002b [1999]. p. 19-31.
- FIGUEIREDO, Laura de; BALTHASAR, Marisa; GOULART, Shirley. **Singular & Plural: Leitura, produção e estudos de linguagens**. São Paulo: Moderna, 2015.
- FREITAS, Olga. **Equipamentos e Materiais Didáticos**. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- HAURÉLIO, Marco. **Breve História da Literatura de Cordel**. São Paulo: Claridade, 2010.
- LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma História crítica do cordel brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Adaga; São Paulo: Ed. Luzeiro, 2012.
- MENDONÇA, Grasielle Carina; SANTOS, Noeli Floriani dos; IOTTI, Valdenir. Xilografia: da teoria a arte de gravar. **X Encontro do Grupo de Pesquisa Educação, Arte e Inclusão**. Florianópolis: CEART/UDESC, 2014, p. 67-80.
- MOSMANN, Rita; SILVA, Caroline Bertani da; BLAUTH, Lurdi. Xilogravura e Monotipia como forma de expressão: Marcas e memórias. **Revista Conhecimento Online**. Novo Hamburgo, ano 6, vol. 1, 2014, p. 1-19.
- RAMOS, Everardo. Veredas no Grande Sertão: Aportes da História da Arte para o estudo da criação popular. **VII Encontro de História da Arte – UNICAMP**. São Paulo: 2011.
- VIANA, Arievaldo. **História de João de Calais e de sua amada Constança**. São Paulo: FTD, 2010.

IMAGÉTICAS SOCIAL AFRO-RELIGIOSA: RELAÇÕES DE PODER, SOCIABILIDADE E COMENSALIDADES NOS TERREIROS GAÚCHOS

Sílvia Gonçalves Mateus

UNISINOS; Graduada; silviaformata@gmail.com

RESUMO

Este artigo procura analisar um corpus fotográfico relacionado às religiões de matriz africana do Rio Grande do Sul, usando como fonte os jornais produzidos por agentes endógenos, propondo, a partir da reflexão sobre estes textos imagéticos, compreender as lógicas de interação e sociabilidade que organizam as relações próprias do campo afro-religioso local. Tais periódicos são importantes para as redes de relações sociais estabelecidas entre os terreiros da região, comportando desde publicidade dos produtos consumidos neste universo de relações, até uma espécie de colunismo social relativo às festividades religiosas - onde são retratadas as comensalidades, os detalhes da prática ritual e os aspectos materiais e simbólicos que definem a identidade dos atores sociais e de suas unidades de culto. Nesta perspectiva, a análise desses textos fotográficos possibilita ampliar as reflexões sobre o modo como determinados elementos estéticos e simbólicos articulam as sociabilidades próprias do campo afro-religioso, definindo atributos, hierarquias e relações de poder.

Palavras-chave: SOCIABILIDADES; COMENSALIDADES; CAMPO RELIGIOSO AFRO-GAÚCHO; IMAGENS FOTOGRÁFICAS.

INTRODUÇÃO

Este trabalho procura abordar brevemente as lógicas de interações e sociabilidades nas religiões afro-gaúchas através de coberturas jornalísticas de origem endógena deste mesmo segmento. Verificou-se que as fotografias ali contidas são excelente fonte que permite um estudo de cunho multidisciplinar, onde se procura identificar quais os elementos estéticos e simbólicos articulam as sociabilidades próprias do campo afro-religioso, definindo atributos, hierarquias e relações de poder.

Foram consultados jornais³⁵ veiculados em Porto Alegre entre os anos de 2004 até o presente momento, de onde foram pinçadas Fotografias do Batuque e da Quimbanda, dando especial atenção as sociabilidades e comensalidades, bem como toda a estética do ambiente reproduzida nas imagens. Assim, foi possível constituir um *corpus* imagético que propiciou a categorização a

35 A principal fonte utilizada para este trabalho são fotografias das festas religiosas afro-gaúchas, principalmente de jornais: Estrela do Oriente, Hora Grande, Bom Axé e Grande Axé, obtidos em bancas de jornais, repositório pessoal ou online.

partir das recorrências e, por conseguinte, fazer a relação entre os símbolos ali contidos com as lógicas das interações³⁶ e sociabilidades.

Mas para que os estudos possam avançar é necessário fazer uma breve reconstituição histórica sobre o desenvolvimento das religiões de matriz africana no Rio Grande do Sul. Primeiramente, essas formas religiosas são encontradas no estado desde meados do século XVIII, tendo sido verificado sinais da estruturação primária do Batuque (a forma mais africanizada de culto) na região de Pelotas e Rio Grande, com deslocamento posterior para Porto Alegre.

Num segundo momento, entre os anos de 1930 e 1960, a Umbanda através de seus intelectuais procurou se impor como uma crença legitimamente brasileira, onde uma releitura “racional” das religiões étnicas, do kardecismo e do catolicismo permitiu que os terreiros passassem a ser frequentados por sujeitos de diferentes extratos sociais.

Todavia, a partir da década de 1960 as mudanças de mentalidade ocorridas no mundo e no país (mesmo durante o regime de exceção) propiciaram que intelectualidade nacional passasse a dar mais atenção aos rituais mais africanizadas (fosse pelo caráter cultural ou pelo exotismo). Assim, a partir desse período, no Rio Grande do Sul, O Batuque e a Umbanda passaram a concorrer mais fortemente pelo capital simbólico do campo, e enquanto muitos partícipes da segunda passaram a migrar para a primeira (devido a uma visão de que quanto mais próximo da África, mais poderoso) os conhecimentos acumulados pelos iniciados durante o trânsito entre uma forma de rito e a outra resultou numa interseção: a Linha Cruzada. Esta congrega, em diferentes momentos, rituais para os Orixás, para os Caboclos e para divindades que paulatinamente se emanciparam da Umbanda: Exús e Pomba-Giras, cujo culto exclusivamente para eles é chamado de Quimbanda. Enquanto a Umbanda foi perdendo sua relevância a partir dos anos 1970 e 1980, com número de fiéis e terreiros diminuídos, o Batuque e a Quimbanda se mantêm em regular consistência.

Estudiosos desses períodos verificaram que as religiões afro-gaúchas se definem por uma constante luta por status, prestígio e poder, onde são empregadas diversas estratégias por parte daqueles que buscam ocupar os escalões mais altos desse campo. O conflito é o fator constitutivo e construtivo das religiões de matriz africana, sendo comum nesse meio a existência de fofocas e

³⁶ E para compreender as dinâmicas e interações ocorridas entre os membros das religiões de matriz africanas através das imagens, são utilizados os conceitos de campo e capital de Pierre Bourdieu; para o entendimento da constituição das religiosidades afro-gaúchas usa-se como base os trabalhos dos antropólogos Norton Corrêa e Rodrigo Leistner; e o estudo sobre as imagens fotográficas tiveram por norteadores os trabalhos de Susan Sontag (fotografia como rito social) e Ana Maria Mauad (fotografia pública).

acusações, resultantes da competição entre os chefes de terreiros pelo domínio do fundamento, do capital simbólico (número de filhos-de-santo) e poder econômico (muitos clientes). “Visto em sua dimensão simbólica, o poder se associa à representação, inclusive dramática, tornando-se espetáculo” (CORRÊA, 1998, p. 23).

Também perceberam que até meados do século XX, a autoridade de um babalorixá ou iyalorixá estava diretamente relacionada a senioridade, que não só possibilita o domínio do código de crenças, bem como a obtenção do axé (força vital que ordena o cosmos, cuja possibilidade de acúmulo constitui o centro dos interesses no campo afro) através de herança delegada pelos mais velhos. Some-se a isso um conhecimento completo do código ritual (fundamento) tem-se aí o principal capital em jogo na formação histórica desse segmento, onde quanto maior o número de filhos-de-santo, “maior a crença no axé do sacerdote e em seu domínio sobre o fundamento” (LEISTNER, 2014, p. 115-116).

Mas a partir década de 1960, com o surgimento da Linha Cruzada e da Quimbanda desvinculada da Umbanda, a lógica de ordenamento social antes pautado pela tradição passa a “conviver” com a legitimidade das relações sociais baseadas na lógica do carisma. Isso permitiu que as famílias-de-santo aumentassem, possibilitando a ascensão na hierarquia dessas comunidades num espaço de tempo menor. Dessa equação resultou na ampliação dos conflitos e competições pelos capitais simbólicos.

E se essas disputas se davam através de fofocas e acusações (e até mesmo por troca de feitiços), resultantes de visitas entre casas ou por troca de terreiro por parte de algum iniciado, na década de 1980 abre-se oportunidade para o uso de uma nova estratégia para ser visto pela comunidade religiosa afro-gaúcha, os jornais voltados exclusivamente para este campo, cujo conteúdo não ficou restrito somente a sua região de origem (Porto Alegre), mas geograficamente passou a ser consumida por religiosos do interior e litoral do estado, e até mesmo para a região do Mercosul, tendo em vista a existência de terreiros no Uruguai (desde de 1950) e na Argentina (desde 1960).

RELIGIÕES AFRO-GAÚCHAS À MESA

As religiões de matriz africana são essencialmente comensais³⁷, onde o ato de servir e de comer faz parte de um sistema de comunicação, não somente com o sagrado, mas que permite interações compreensíveis nas festividades (espaços sociais delimitados). A mesa, e tudo que a compõe, presta-se a encenação, constitui essencialmente marca de distinção e de poder. Todavia, ela também serve como meio para se fazer a permuta da estima social - adquire-se estima, convivendo com quem a possui.

A comensalidade é um dos fatores estruturantes da organização social dessas religiosidades, reforçando a sociabilidade do grupo e permitindo que este manifeste sua identidade, assim como reforçando as hierarquias. *“O povo de santo gosta de fartura, e uma das faces dessa fartura é representada pela comida, como forma de afirmar ou reafirmar o prestígio da casa, entre os seus e para com os de fora”* (HUBERT, p. 100-101).

No Batuque as festas públicas destinadas aos Orixás recebem a mesma designação (Batuque), e as festividades da comunidade quimbandeira gaúcha são chamadas de giras ou curimbas. Em ambos os casos, os templos ficam movimentados, tanto por conta da decoração, quanto pela preparação das comidas – esteticamente tudo deve estar impecável. No Batuque, além das oferendas servidas somente para os Orixás, são oferecidas aos visitantes ao longo da cerimônia as comidas tradicionais (amalá, canjica, assados dos animais que foram imolados, etc.) e comuns (doces e salgados variados), bem como bebidas quentes e frias não alcoólicas. Excetuando as especificidades (que não serão tratadas aqui pela proposta deste trabalho), na Quimbanda a única diferença “alimentar” é o consumo de bebidas com álcool, tanto por parte das entidades, quanto dos convidados. Os visitantes iniciados nos cultos costumam usar suas melhores indumentárias para estas ocasiões.

A festa é o momento que o templo se expõe ao público, sobretudo ocasiões privilegiadas de encontro da comunidade, onde seus membros vêm e são vistos. (...). Os chefes, particularmente, sabem muito bem avaliar o que está subjacente às exterioridades: conquanto a possessão seja o ponto mais importante, outros mais serão cuidadosamente observados e avaliados criticamente. E as impressões que levarão do evento, os comentários posteriores, são fatores fundamentais na determinação do coeficiente de status que o templo e seu líder podem ocupar na comunidade. Por isto, a grande preocupação do anfitrião é que seu grupo atue de forma impecável, em todos os sentidos, todo o brilho é pouco, mesmo porque sua intensidade, pode, também, disfarçar aspectos que não interessa serem percebidos, mas que costumam ser objetos da catação: muitos integrantes do grupo maior comparecem às festas alheias com o objetivo precípuo de catar, isto é, tentar identificar aspectos, mesmo ínfimos, que

37 Etimologicamente, comensalidade deriva do latim “comensale”. Ação de comer junto, na mesma mesa. Com: “junto”, e Mensa: “mesa”.

supostamente possam constituir-se em desvios rituais, para serem transformados em motivos de crítica e deboche, que depois correrão de boca em boca, pela comunidade (CORRÊA, 1998, p. 103-104).

Portanto, as festividades constituem-se no principal espaço onde as sociabilidades poderão ser atualizadas. Tão importante quanto celebrar divindades, esses eventos são sempre realizados para que os códigos de um terreiro sejam visualizados por outros, por isso tamanha preocupação com a organização, limpeza, decoração, originalidade, fartura de alimentos e bebidas, que nada significariam sem a presença de convidados (religiosos e ilustres), amigos, clientes e vizinhos.

FOTOGRAFIA EM CENA

Entende-se que as imagens fotográficas como práticas materiais, capazes de produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar “visíveis” as tentativas de ordenamento social, revelando alguns elementos importantes para o conhecimento da memória coletiva.

A fotografia é um produto social e a sua construção revela as demandas de diferentes grupos sociais. Estes mesmos grupos podem utilizar-se da fotografia para divulgar e legitimar o seu poder em um determinado momento e como forma de divulgação e de imposição de representações sociais, sendo estas matrizes para as práticas sociais, que podem interferir na construção de modelos ideais de comportamentos a serem seguidos pelos demais grupos de uma sociedade. Esta forma impositiva de legitimação das representações, por intermédio das fotografias, serve também como um meio importante para a construção da identidade, tanto individual quanto coletiva (CANABARRO, p. 31-32).

Primeiramente, a Fotografia é um eficaz expediente para a elaboração do sentimento de identidade (individual e coletiva), permitindo ver a si, aos outros e as diferenças entre um e o outro, contribuindo (positiva ou negativamente) na construção das representações imaginárias correntes em uma sociedade ou grupo. Em segundo lugar, na Fotografia está representado um modelo idealizado de sociedade, que ao passar dos tempos pode passar a fazer parte da trama social (imaginário), podendo, assim, integrar a memória coletiva.

Mas, ela nada explica, “*mostra, simplesmente, puramente, brutalmente, signos que são semanticamente vazios ou brancos. Permanece essencialmente enigmática*” (DUBOIS, 1993, p. 84). Contudo, quando uma imagem recebe uma legenda, os resultados produzidos podem ser bem diferentes ou contraditórios. Para Barthes (A Mensagem Fotográfica, p. 7-8) a imagem fotográfica: *é uma mensagem sem código, onde um texto “constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a lhe ‘insuflar’ um ou vários significados segundos (...) enxerta-a de uma cultura, de uma moral, de uma imaginação*”.

Outrossim, em Ensaio sobre a Fotografia, Sontag (p. 11) aponta que o ato de fotografar é um rito social e um instrumento de poder, permitindo que famílias possam relatar visualmente sua história, principalmente em momentos em que sua forma e constituição estejam em vias de mudanças significativas. Anfitriões orgulhosos de sua casa podem perfeitamente mostrar fotos do lugar onde moram para deixar claro aos visitantes como se trata de uma casa, de fato, maravilhosa (SONTAG, p. 52). E uma vez que o poder está em cena, não há espaço para a simplicidade, pois para distinguir-se das demais representações sociais é preciso que haja grandeza ou ostentação, decoração ou fausto, cerimonial ou protocolo.

Visto que as fotografias (imagens típicas da era da comunicação de massa) tem como principal meio transmissão mais legítimo os jornais, revistas, outdoors, etc., elas permitem consumir os eventos (tanto os que fazem e os que não fazem parte da vida do sujeito). Fatos e coisas fotografadas podem se destinar a outros usos além do belo e do feio, do verdadeiro e do falso, pois o que pode estar em jogo é algo bem distinto: “o interessante” (SONTAG, p. 96).

Foi, entretanto, no espaço da grande imprensa ilustrada que a fotografia assumiu a sua feição pública, que remete a formação da opinião pública e a elaboração dos sentidos compartilhados no espaço público da cultura da mídia que já se configurava nas primeiras décadas do século XX (MAUAD, p. 17).

Por fim, Mauad (p. 13) explora a ideia de que quando uma Fotografia se torna pública ela passa a cumprir uma função política (onde se procura transmitir uma mensagem relativa a disputas de poder), torna-se uma memória pública que “registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos”. As escolhas realizadas na composição da fotografia pública (vestimenta, formação do grupo, pose), passam pelo crivo da ideologia que homologa o código de representação. “Portanto se a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação e a hegemonia estabelece a forma comunicativa do grupo no poder como a única e mais fiel expressão das realidades sociais”.

Colunismo social religioso

O fato dos terreiros não estarem submetidos a um comando central que organize e dê diretrizes de atuação (hierarquia em nível coletivo), não é impeditivo para a existência de uma rede de relações sociais de considerável amplitude (iniciados, família, amigos, vizinhos, simpatizantes, clientes, filhos com terreiros abertos) social, geográfica e econômica. Mesmo independentes entre si, “todos os sacerdotes comungam de um mesmo patrimônio simbólico, sistemas de crenças,

práticas rituais e visão do mundo, e sobretudo se reconhecem uns aos outros, em que pesem as restrições, como participantes legítimos da comunidade” (CORRÊA, 1998, p. 75-76), não sendo incomum visitas entre si nas festas religiosas.

E neste campo o prestígio é importante porque aumenta o número de clientes, que encontrando a resolução de seus problemas, não só voltará, mas também indicará o terreiro a outros, resultando em ganhos econômicos para o líder religioso. Esta eficácia, pela perspectiva ritual, está diretamente relacionada ao axé (privilegio ofertado pelo sagrado) e como agradecimento pelos dons concedidos promove-se *“um grande evento ritual público em honra desta, onde gasta todo do dinheiro que conseguir reunir ao longo dos meses, distribuindo, abundantemente, alimentos a todos que lá comparecem. Com isto adquire maior prestígio também na comunidade”* (CORRÊA, 1998, p. 131). E uma das estratégias encontradas por alguns líderes de terreiros para aumentar o prestígio foi utilizar os jornais religiosos com uma imprensa composta por atores do próprio campo, que transitam entre ser iniciados e ser colunistas sociais das religiões afro-gaúchas.

Primeiramente, colunismo social é um gênero jornalístico cujo sistema linguístico é formado pela escrita, pela fotografia ou ilustração, utilizada por determinados grupos no intuito de se legitimar perante a sociedade através de notas em jornais com mote nos costumes, códigos simbólicos e estilos de vida. O surgimento desse gênero e sua projeção estão diretamente ligados às condições social, econômica, política e cultural de cada sociedade. No Brasil, a sua emergência se dá junto à instauração do jornalismo cultural do século XIX, mas sua consolidação ocorreu no governo de Juscelino Kubistchek (1956-1961), um período caracterizado por grandes investimentos e entrada do capital estrangeiro devido à intensa industrialização.

Em segundo lugar, para que a coluna social seja atrativa para o público alvo, é necessário que alguns quesitos sejam cumpridos, tal como habilidade de incorporação e reprodução dos hábitos por parte do colunista, pois é essencial que apresente domínio sobre os códigos simbólicos durante o convívio com os grupos sobre os quais fala. Também a imagem é de suma importância para o sucesso de uma coluna, pois trata-se da principal ferramenta na construção da informação. Ela tem uma dupla função, antecipar a informação antes da leitura do texto, e, principalmente, conferir veracidade ao fato - registra as grandes cerimônias e quem delas participou.

E uma vez que se vive na era da imagem, a inserção do nome de um ator social ou de sua história em um veículo de comunicação remete a um reconhecimento público, visibilidade e

destaque - trata-se de um mecanismo de reafirmação da existência no grupo. Segundo Emerim (p. 8) *“pode-se afirmar, então, que, de qualquer modo, a coluna social é, desde sempre, um espaço privilegiado de visibilidade coletiva no qual ‘aparece quem pode’ destinada aos leitores que não fazem parte, mas que querem fazer”*.

Por outro lado, na coluna social pode-se vislumbrar a interação entre indivíduos e/ou grupos, fases de notoriedade de pessoas, uma realidade que se sobrepõe sobre a realidade cotidiana de leitores que querem conhecer a “verdadeira vida”. É perceptível que uma coluna social exerce fascínio, tanto por ser inédita e revelar informações que somente quem esteve no evento pôde acessar, quanto e, essencialmente, por mostrar tendências de vestes, estética e comportamento.

Assim como ocorre com o colonismo interiorano, no das religiões afro-gaúchas os atores destacados não pertencem à classe dirigente (política, econômica ou cultural), não tendo poder decisório direto junto à sociedade envolvente. Tratava-se de um nicho ainda inexplorado antes dos anos 1980. Os jornais eram verdadeiras vitrines de anúncios, desde catálogo de religiosos com seus respectivos endereços e telefones, prestadores de serviços (aviários e floras), mas também como um espaço privilegiado para que os donos de terreiros apresentassem a toda a comunidade sua casa religiosa, seus filhos-de-santo, seus amigos e convidados, se ver e ser visto, e para o bem e para o mal, “ser falado”.

Os jornais impressos voltados especificamente para as comunidades de terreiro começaram a ser vendidos no final dos anos de 1980. O primeiro jornal foi Baba de Orixá (1988) fundado por Lindomar Alves (que o vendeu para o JOCAB); entre os anos de 1989-1992 Enildo Paulo Pereira (Paulão) fundou o Jornal dos Cultos Afro-brasileiros -JOCAB -(fora de circulação); no início dos anos de 1990 surgiu o Tribuna Africanista e o Estrela do Oriente (ambos fora de circulação); no ano de 1996 Verá de Oxalá funda o (ainda em circulação somente impressa). Nos anos 2002 Alberto Flores funda o Bom Axé, que no ano de 2008 passa a se chamar Grande Axé (veicula do via Facebook desde 2016, mas voltará a circular na forma impressa também)³⁸.

Via de regra, os fotógrafos contratados pelos jornais são partícipes das religiões de matriz africana, alguns são fixos, outros temporários, sendo que muitos são profissionais. As fotografias são cobradas por festa (independentemente do tempo ou quantidade de imagens feitas). Segundo o dono do Jornal Grande Axé, de um montante de 100% de terreiros (Batuque, Umbanda e

38 Estes dados foram obtidos diretamente com Lindomar Alves (entrevista cedida por Rodrigo Leistner para suas pesquisas) e Alberto Flores (em resposta a e-mail sobre o tema).

Quimbanda), apenas 10% fazem registros de suas festividades, e esta escolha não estaria vinculada à valores (são extremamente baixos). Entre os impeditivos os mais comuns são: não querer a exposição dos fundamentos; são “comandados” por pessoas mais idosas que não estão acostumadas a estas “modernidades”; e, os reservados por convicção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez que as religiões de matriz africana no Rio Grande do Sul se caracterizam por constantes lutas por status e prestígio entre os donos de terreiros entre si, seja na modalidade Batuque ou Quimbanda, acusações e fofocas são recorrentes estratégias na obtenção do capital simbólico (filhos-de-santo) e econômico (clientes). Todavia, verificou-se que no final da década de 1980 outro meio “de se fazer ver” no campo começou a ser utilizado por alguns dos sujeitos no intuito de se destacar: expor seu terreiro, filhos, fundamentos e sucesso através de colunas sociais em jornais especializados nos assuntos dos povos de terreiros; sendo que todos os fotógrafos se não são iniciados, são conhecedores dos preceitos, o que lhes garante saber “o que fotografar”, o que o contratante quer mostrar e o que o consumidor da imagem quer ver, ou seja, dominam os códigos simbólicos do grupo.

E uma vez que as religiões afro-brasileiras são essencialmente comensais e visuais, o colonismo social encaixou-se bem nos objetivos de alguns sacerdotes. Mesmo antes que se contratassem fotógrafos para cobrir os eventos, a comensalidade característica deste campo era um fator estruturante da organização social. Se por um lado a fartura apresentada era um sinônimo do axé recebido, e por isso mesmo distribuído sob forma de alimentação, por outro o sucesso (ou insucesso) da festa marcava espaço dentro da comunidade. A preocupação com os detalhes é constante, tudo deve estar impecável - se não luxuoso -, pois muitas das visitas irão comparecer apenas para “catar” o que não estiver no lugar (seja quanto ao ritual, a alimentação, a decoração do local ou vestimenta dos componentes da Casa) para depois comentar essas falhas, o vulgarmente conhecido ditado: “comer e sair falando”.

Mas com presença de jornalistas, as performances existentes nos momentos das sociabilidades que ocorrem nos eventos ganham novos contornos, pois a comensalidade passa a ser atravessada pela exigência demais visibilidade, pois os códigos de um terreiro passam a ser visualizados por outros, que muitas vezes estão muito distantes geograficamente, mas que podem comprar o jornal.

Desse modo as fotografias permitem que sejam consumidas diferentes formas de organização, decoração, originalidade, estéticas. Um sacerdote desconhecido, mas que organiza uma festa impecável, pode começar “a ser falado” e passar a fazer parte das rodas de fofocas, ou seja, ganha prestígio. Um tradicional sacerdote que permite que seus festejos estejam estampados, procuram legitimar o seu poder. Em ambos os casos o que se está tentando é fazer parte da memória coletiva, transformando um rito social em um instrumento de poder.

No entanto, se para os integrantes do campo, as fotografias já trazem uma série de símbolos que por si só são autoexplicativos, os religiosos passaram a usar uma estratégia que torna os artigos dos jornais mais performáticos: o constante uso de termos que remetem ao luxo, requinte e exuberância. Não há espaço para a simplicidade, seja na festa em si, seja na coluna social.

Agora, quando a fotografia sai do privado e passa para o público através do jornal, ela passa a cumprir uma função política (onde se procura transmitir uma mensagem relativa a disputas de poder). O colonismo social afro-religioso gaúcho só foi possível por haver uma rede de relações sociais de considerável amplitude e porque o patrimônio simbólico é compartilhado por todos os sacerdotes, e mesmo aqueles que não contratam (a grande maioria dos sacerdotes) ou participam de festas em que haja colonistas sociais, consomem – as vezes através de terceiros, como um filho-de-santo que comprou uma edição na Banca do Mercado Público - estes jornais, mesmo que seja para acusar.

Conclui-se que o colonismo social religioso afro-gaúcho é uma vitrine, onde se encontram imagens que exercem um verdadeiro fascínio sobre os partícipes. Contudo, ainda se trata de uma fonte pouco explorada por parte dos pesquisadores deste campo, ao contrário das fontes orais. O mesmo vale para as fotografias privadas, cuja imagética pode bem auxiliar a entender as transformações materiais e culturais pelas quais vem passando as religiões afro-gaúchas ao longo das últimas décadas.

Referências

- BARTHES, Roland. *A mensagem fotográfica*. Disponível em: <<https://veele.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-a-mensagem-fotografica.pdf>>. Acesso em: 16.06.17.
- BUENO, Marielys Siqueira; SANTANA, Ursulina Maria Silva. *Comensalidade no terreiro de Candomblé*. Disponível em: <<http://www.anptur.org.br/ocs/index.php/seminario/2009/paper/view/142/49>>. Acesso em: 19.05.17.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CANABARRO, Ivo. *Fotografia e história: questões teóricas e metodológicas*. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/33641>>. Acesso em: 09.07.17.
- CORRÊA, Norton Figueiredo. *Sob o signo da ameaça: conflito, poder e feitiço nas religiões afro-brasileiras*. Tese de Doutorado em Antropologia, PUC/SP, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.
- EMERIM, Cárlica; COSTA, Luciano. *Colonismo social e discurso: para quem e com quem a sociedade fala*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Colonismo%20social%20e%20discurso.pdf>>. Acesso em: 07.06.17.
- HUBERT, Stefan. *Manjar dos deuses: as oferendas nas religiões afro-brasileiras*. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosestudios/article/view/45933>. Acesso em 09.06.17.
- KOSSOY, Boris. *História e Fotografia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LEISTNER, Rodrigo Marques. *Os outsiders do além - um estudo sobre a Quimbanda e outras feitiçarias afro-gaúchas*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Unisinos/São Leopoldo, 2014.
- MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública e cultura do visual em perspectiva histórica*. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/rbhm/ed04/dossie/01.pdf>>. Acesso em: 04.07.17.
- SOARES, Frederico Cid; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. *Produção Científica sobre Comensalidade no Brasil: Estudo Documental de Teses e Dissertações (1997- 2011)*. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/3410>>. Acesso em: 25.07.17.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Simpósio Temático:

**Imagem e
Intervenções
contemporâneas**



FEMINISMO NO FACEBOOK: APONTAMENTOS SOBRE IMAGENS E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE NAS REDES SOCIAIS

Ana Paula Freitas Margarites

Doutoranda – Programa de Pós-Graduação em Educação - UFPel
anamargarites@gmail.com

Carla Gonçalves Rodrigues

Professora – Programa de Pós-Graduação em Educação - UFPel
anamargarites@gmail.com

RESUMO:

O presente artigo busca pistas acerca de como as imagens relacionadas ao feminismo veiculadas no Facebook atuam na produção de subjetividade das mulheres no contemporâneo. Trazemos os estudos de Felix Guattari como referencial teórico, considerando uma série de sistemas maquínicos em que o sujeito se produza partir de relações entre instâncias individuais e/ou coletivas. Os sites de redes sociais se constituem como uma das tecnologias que mais transitam entre os muitos âmbitos do cotidiano, tornando-se impossível pensar em cultura, trabalho ou educação hoje sem considerar as modificações causadas por tais ferramentas. A pesquisa é de inspiração cartográfica e mapeia imagens vistas em páginas feministas no Facebook, interrogando sobre quais maneiras de existir enquanto mulher emergem no contemporâneo. Tem-se como hipótese que, ao invés de favorecer o aparecimento de subjetividades que desconstruam padrões cristalizados, as imagens que circulam nestes sites podem estabelecer outros padrões identitários.

Palavras-chave: EDUCAÇÃO. FEMINISMO. SITES DE REDES SOCIAIS. SUBJETIVAÇÃO

Introdução

A presença das imagens no nosso cotidiano generaliza-se hoje a ponto de sermos constantemente levados à sua utilização e decifração, independente de sermos aqueles que as produzem ou aqueles que as veem. Esta profusão é propagada pela publicidade, pelo entretenimento e, mais recentemente, também pela internet e pelos sites de redes sociais. Das cenas em movimento nas telas do cinema e da televisão aos *memes*¹ e *selfies* nas redes sociais da internet, consumimos cotidianamente uma quantidade incalculável destas imagens, veiculadas com as mais diferentes finalidades.

¹ Refere-se ao fenômeno de viralização de uma informação, ou seja, qualquer vídeo, imagem, frase, ideia, música e etc. que se espalhe entre muitos usuários rapidamente, alcançando grande popularidade em um curto espaço de tempo.

As ferramentas para publicação de diferentes formatos de conteúdo – como textos, vídeos e imagens – na internet tornam este um espaço disponível para a emergência de articulações de diferentes grupos minoritários (CASTELLS, 2013). No Brasil, é possível perceber o crescente uso dos sites de redes sociais por grupos feministas que utilizam estes espaços para debates, denúncias e mobilizações (MINOZZO, 2017), de modo que as articulações do feminismo contemporâneo pareçam hoje indissociáveis da própria internet.

Considerando este cenário, a presente pesquisa discute como as variadas imagens relacionadas ao feminismo publicadas no Facebook estão engendradas nos processos de produção de subjetividade das mulheres feministas brasileiras na contemporaneidade. Pensamos nestas imagens considerando seu contexto dinâmico e multimidiático, atravessado por uma rede que envolve a apropriação e remixagem de diferentes conteúdos, bem como seu compartilhamento instantâneo em espaços de circulação criados e mantidos por grandes corporações. Alinhamo-nos com Braidotti (1994, 2002) cujo pensamento sobre o feminismo coloca a diferença sexual como produzida por fatores materiais e linguísticos, não sendo redutível a unicamente qualquer um destes aspectos. Encontramos nas Filosofias da diferença, no trabalho de autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Suely Rolnik, pistas metodológicas e conceituais através das quais nos movimentamos neste estudo.

Feminismo nos Sites de Redes Sociais

O crescimento exponencial do acesso global à internet nos últimos anos faz com que muitas destas imagens cheguem até nós através da mediação de diferentes sites e aplicativos com os quais temos contato cotidianamente. De acordo com estatísticas levantadas pela ITU (2017)², 3.1 bilhões de pessoas – quase metade da população mundial – tem algum tipo de acesso à Internet. No Brasil, os dados da Pesquisa de Mídia 2016 (SECOM, 2017) mostram que 65% dos jovens com até 25 anos entrevistados acessam a internet todos os dias no país. Entre os serviços mais acessados, destaca-se o fato de que o Facebook é o site de rede social mais popular no Brasil, possuindo 99 milhões de usuários ativos no país, que é o terceiro em número de acessos, atrás dos Estados Unidos e da Índia (CANALTECH, 2017). Observa-se também que os brasileiros são os usuários

² *International Telecomms Union* - União Internacional das Empresas de Telecomunicação

que mais tempo passam acessando redes sociais, permanecendo em média 650 horas conectados a tais sites por mês (COMSCORE, 2017).

Considerando o longo alcance que o conteúdo publicado em sites de redes sociais pode atingir, entende-se que a internet se torne de grande utilidade para movimentos sociais. As páginas feministas no Facebook são um reflexo disso: constituem-se como um espaço de publicação alternativa que, em comparação com os materiais impressos que caracterizaram a mobilização feminista até o fim do Século XX, possibilitam uma difusão mais ampliada das demandas do movimento (LOZA, 2014).

De acordo com Braidotti (2002), o ciberespaço é uma das zonas onde a disputa pelo controle sobre a imagem contemporânea é mais visível hoje. Para a autora, o feminismo vem tomando parte nesta batalha, lutando por uma re-significação positiva de suas demandas. Às lutas feministas do Século XX pelo fim da violência de gênero e pelo acesso aos direitos reprodutivos para todas as mulheres, a autora soma as discussões sobre classe, raça, etnia e idade que, na internet, emergem como uma multiplicidade de feminismos.

A rede se configura como a tecnologia que mais transita entre os diversos âmbitos da realidade social, de forma que “nenhum campo de opinião, de pensamento, de imagem, de afectos pode, daqui para a frente, ter a pretensão de escapar à influência invasiva da assistência por computador” (GUATTARI, 1999, p. 177). O pressuposto de um indivíduo que é origem e centro do pensamento, senhor de suas reflexões e ações, é desconstruído pela noção de uma subjetividade nunca dada, mas sim em constante processo, constituída no entrelaçamento de poderes, saberes e vozes de auto referência (GUATTARI, 1999) que se articulam em um processo de máquina-dependência.

Percursos de investigação

Este trabalho busca inspiração na cartografia (DELEUZE e GUATTARI, 2011) na intenção de criar um mapa dos processos de produção de subjetividade a partir de imagens veiculadas por páginas feministas no Facebook em formato de gráficos, fotos, montagens, memes e gifs animados. De acordo com Kastrup (2007, p.2), o método cartográfico “visa acompanhar um processo e não representar um objeto”. Para Rolnik (2006), a cartógrafa é alguém com um tipo de sensibilidade

que permita perceber as co-existências entre as macro e micropolíticas, complementares e indissociáveis na produção da realidade social.

Desta forma, o primeiro procedimento realizado nesta pesquisa envolveu o encontro com páginas em língua portuguesa de conteúdo relacionado ao feminismo com alto número de seguidores no Facebook. Tratamos das seguintes páginas: “Não Me Kahlo”, criada em 2014, com 1.236.100 seguidores; “Empodere Duas Mulheres”, criada em 2015, com 1.084.887 seguidores; e “Feminismo Sem Demagogia – Original” com 1.058.896 seguidores.

Uma vez definidas as páginas, seus álbuns de Fotos da Linha do Tempo foram abertos. Procuramos olhar para estas imagens individualmente e como um todo, buscando os movimentos que vão transfigurando o feminismo nestas páginas no Facebook. A intenção é que, à maneira da cartógrafa que “não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo” (ROLNIK, 2006, p. 65), o olhar esteja atento aos agenciamentos que se fazem visíveis, servindo-se das matérias mais diversas; fontes teóricas, mas também música, filmes, programas de tv, literatura, arte, imagens publicitárias e a própria internet. “Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (ROLNIK, 2006, p. 65).

Na composição deste mapa, as imagens escolhidas nesse momento da pesquisa correspondem àquilo imediatamente perceptível num primeiro contato com o material. Falamos dos temas e dos motivos que se repetem, que estão presentes frequentemente; entendemos que aí encontramos pistas sobre os processos de produção de subjetividade engendrados nas páginas aqui discutidas.

Sempre que possível, a cartógrafa-pesquisadora deve estar atenta às surpresas e aos descaminhos, pois é do inesperado que podem emergir as questões instigantes, as singularidades mais desafiadoras. Neste sentido, Rolnik (2006, p.66) diz que o trabalho da cartógrafa é o de “dar língua para afetos que pedem passagem”. A intenção é que o olhar sobre essas imagens esteja atento aos agenciamentos que se fazem visíveis, servindo-se das fontes mais diversas; fontes teóricas, mas também música, filmes, programas de tv, literatura, arte, imagens publicitárias e a própria internet. A cartógrafa está sempre em busca de quaisquer elementos que possam vir a compor seus mapas. “Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (ROLNIK, 2006, p. 65).

Em termos conceituais, operamos com a noção de produção de subjetividade (GUATTARI, 2006) a partir de instâncias humanas, interações institucionais, dispositivos maquínicos e universos

de referência incorporais. Utilizamos ainda o conceito de imagem a partir de Deleuze (2001, 2006, 1985, 2007), que nos auxilia a pensar nos clichês e nas imagens não representativas.

Imagem e Clichê no Facebook

A noção de imagem atravessa uma grande extensão da obra do francês Gilles Deleuze. Em um primeiro momento, o conceito aparece compondo a ideia de uma imagem dogmática do pensamento (DELEUZE, 2001, 2010), que corresponderia a uma compreensão estanque do que seria o ato de pensar. Nesta perspectiva trata-se, então, de um clichê, um postulado que leva o autor reivindicar, mais tarde, um pensamento sem imagem (DELEUZE, 2006), ou seja, um pensamento sem pressupostos.

Partindo deste combate à representação e passando a propor imagens que valham por si mesmas, Deleuze (2009) fala em imagem pictorial a partir da obra do pintor irlandês Francis Bacon, acrescentando as noções de imagem-tempo e imagem-movimento a partir dos seus estudos sobre o cinema moderno (DELEUZE, 1985, 2007). Desta maneira, aparece, no trabalho do autor, uma distinção entre imagens e clichês.

Civilização da imagem? Na verdade, uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. (DELEUZE, 2007, p. 52)

Estas questões são por fim retomadas no livro *O que é a Filosofia?*, em que Deleuze e Guattari (1992) propõem a noção de uma imagem não-representativa, que escape dos clichês já estabelecidos. Tais imagens operariam como linhas de fuga (DELEUZE e GUATTARI, 2012), portadoras de uma ética da desterritorialização.

Alinhada com estes autores, Braidotti (2002, p. 09) considera que é preciso renunciar “aos hábitos de pensamento historicamente estabelecidos que, até agora, têm fornecido a visão ‘padrão’ da subjetividade humana” em favor de um nomadismo que opere como desestabilizador de imagens cristalizadas e estereotipadas sobre feminilidade e feminismo.

Um dos estereótipos mais exaustivamente repetidos a respeito do feminino está ligado a uma relação entre a mulher e uma imagem romantizada da natureza. Este clichê, que ao longo da história da arte tem reclinado corpos femininos nus em paisagens bucólicas, estabelece uma associação entre as mulheres e as flores, os campos e os animais, aproximando a feminilidade da

corporeidade e a afastando da racionalidade, como se estas fossem dois extremos antagônicos. A mulher é ainda determinada pelo viés biológico, que define seu destino (BEAUVOIR, 1980) e é visível nos posts que remetem a flores, tintas transparentes de aquarela e letras desenhadas à mão na página Empodere Duas Mulheres (Figura 1).



Figura 1: Posts na página Empodere Duas Mulheres (2017). Fonte: Facebook

Entre as figuras de mulheres que se encontram nas páginas, destaca-se o uso de fotografias e ilustrações que representam personalidades célebres, presentes em cinco dos últimos dez posts da página Feminismo Sem Demagogia – Original (Figura 2). Rosa de Luxemburgo, economista e filósofa marxista, aparece emoldurada pelo símbolo do feminino na imagem de perfil da referida página portando um cartaz onde se lê “Feminismo Sem Demagogia”. A ilustração a coloca como alguém que protesta; sua atitude nos remete a muitas outras mulheres em manifestações, das sufragistas que reivindicavam o direito ao voto na virada ao Século XX às feministas que, nos anos 60, lutavam pela garantia de direitos reprodutivos para as mulheres heterossexuais. A ilustração demanda por um “feminismo sem demagogia”, e nos faz pensar que existe um feminismo com demagogia que ela combate. A figura de Rosa aqui remete à lógica binária das dicotomias (DELEUZE, GUATTARI, 2011).



Figura 2: Posts na página Feminismo sem Demagogia (2017). Fonte: Facebook

Outras mulheres apresentadas na mesma página são as teóricas e ativistas feministas Bell Hooks, Angela Davis e Alexandra Kollontai, que surgem em montagens que justapõem retratos seus com citações de seus textos. Já a personagem de histórias em quadrinhos Mafalda, célebre por seu espírito crítico, empresta sua figura para a exposição de um texto em homenagem às mães que não fora originalmente escrito por seu criador, o cartunista argentino Quino.

Esta prática de remixagem de uma imagem original é bastante comum nos sites de redes sociais e é facilmente identificável neste caso, já que o novo discurso de Mafalda precisou ser comprimido (especialmente no terceiro quadro) para que coubesse nos balões de fala desenhados por Quino. A qualidade precária destes arquivos – seus pixels aparentes e sua baixa resolução – sugere que foram capturados da própria rede, modificados e novamente publicados online; são imagens pobres (LORUSSO, 2015) que renunciam de seus atributos para que possam fácil e continuamente ser acessadas e distribuídas.

As mulheres que aparecem na página *Feminismo Sem Demagogia* tem sua figura apropriada por esta e outras páginas por que são vozes autorizadas para falar sobre o tema abordado; suas vidas e suas falas (mesmo quando não são suas) transformam-se em modelos de conduta para aquelas que as ouvem, lêem e vêem. Assim colocadas, estas mulheres se convertem em imagens dogmáticas e porta-vozes de uma univocidade (DELEUZE, GUATTARI, 2011) que produz modos de ser.

Nenhuma destas figuras femininas, no entanto, se faz tão presente nas páginas aqui discutidas quanto a artista visual mexicana Frida Kahlo, visível em todos os posts da página *Não me Kahlo* (Figura 3) e em várias imagens das outras páginas mencionadas. O trocadilho “Mesmo SoFrida Jamais me Kahlo” circula em diversos formatos: fotografias de pichações, montagens com fotos da artista, ilustrações, memes e gifs animados. O rosto de Frida aparece em retratos pintados pela própria artista, em fotografias e em desenhos; sua sobancelha e seu penteado estão na imagem de perfil da página e na assinatura de todos os posts da página. Parece que a vida conturbada e a produção artística de Frida a transformam em uma espécie de ídolo para o feminismo contemporâneo.



Figura 3: Posts na página Não Me Kahlo (2017). Fonte: Facebook

Cabe pensar que estas páginas capturam o "sujeito carente de planos de consistência para seus afetos desterritorializados" (ROLNIK, 2006, p. 155), trazendo alívio para estas crises. Desta forma, as imagens que circulam nestas páginas correm o risco de passar de porta-vozes de minorias que atuam no campo micropolítico para a cristalização em formas já estagnadas de identidade.

Considerações Finais

Levando em conta que os conteúdos produtores de processos de subjetivação dependem de uma série de sistemas maquínicos em que o sujeito se produz a partir de relações entre instâncias individuais e/ou coletivas, as imagens nas quais nos detivemos nesta pesquisa em páginas brasileiras sobre feminismo no Facebook não só dizem das demandas de grupos ativistas, mas produzem continuamente modos de ser mulher e feminista.

No entanto, pensamos que ao invés de favorecer o aparecimento de subjetividades nômades que desconstruam padrões cristalizados, as imagens até aqui vistas muitas vezes servem como clichês que reforçam estereótipos de gênero, ou que estabelecem outros padrões identitários fixos. O que se coloca nestas imagens-clichê é um entendimento do feminismo e da subjetividade enraizados em noções pré-concebidas, baseadas em modelos de conduta e em visões estereotipadas do gênero feminino.

Juntamente com Braidotti (2002) e Deleuze e Guattari (1992, 2011, 2012), pensamos na necessidade de um entendimento descentralizado e multi-dimensionado dos modos de existir como dinâmicos e mutantes, situados em um contexto e passando por transformações constantes. Procuramos por modos de criação para uma existência que constitua para si uma linha nômade, levando o pensamento à invenção. Indagamo-nos e vamos em busca de outras possibilidades, ainda não cristalizadas, de ser mulher e feminista na contemporaneidade.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo, v.I, II**. Tradução: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory**. New York: Columbia University Press, 1994.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BRAIDOTTI, Rosi. **Diferença, diversidade e subjetividade nômade**. Labrys, estudos feministas. Brasília, n. 1-2, jul. /dez. 2002. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys1_2/>. Acesso em: 20.09.2017.

CANALTECH. **Brasil é o país que mais acessa redes sociais na América Latina**. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/noticia/redes-sociais/brasil-e-o-pais-que-mais-usa-redes-sociais-na-america-latina-70313/>>. Acesso em: 17.04.2017.

COMSCORE. **2015 Brazil Digital Future in Focus**. Disponível em: <<https://www.comscore.com/por/Insights/Presentations-and-Whitepapers/2015/2015-Brazil-Digital-Future-in-Focus>>. Acesso em: 17.04.2017.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução: Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução: Antônio M. Magalhães. Porto/Portugal: Rés-Editora, 2001.

_____. **Diferença e Repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Proust e os signos**. Tradução Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1**. Tradução: Ana Lúcia Oliveira et alii. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3**. Tradução: Aurélio Guerra Neto et alii. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GUATTARI, Félix. Da Produção de Subjetividade. In: PARENTE, A. (org.) **Imagem-máquina**. A Era das Tecnologias do Virtual. Tradução: Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: 34, 1999.

_____. **Caosmose: Um novo paradigma estético.** Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: O Uso dos Prazeres.** Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **História da Sexualidade 3: O Cuidado de Si.** Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

ITU. **ICT Facts and Figures 2016.** Disponível em: <<http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/facts/ICTFactsFigures2016.pdf>>. Acesso em 17.04.2017.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Revista Psicologia e Sociedade**, v. 19, p.15-22, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000100003>. Acesso em: 20.09.2017.

LARUSSO, Silvio. In Defense of Poor Media. **Printed Web**, v.3, p. 35-90, 2015. Disponível em: <https://ia600508.us.archive.org/22/items/Printed_Web_3/Printed_Web_3.pdf>. Acesso em: 20.09.2017.

LOZA, Susana. Hashtag Feminism, #SolidarityIsForWhiteWomen, and the Other #FemFuture. **Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology**, v.05, 2014. Disponível em: <<http://adanewmedia.org/2014/07/issue5-loza/>>. Acesso em: 22.10.2017.

MINOZZO, Paula. As tendências que pluralizaram o movimento feminista no Brasil. **Gaúcha ZH - Comportamento**. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2017/03/as-tendencias-que-pluralizaram-o-movimento-feminista-no-brasil-9743163.html>>. Acesso em: 20.09.2017.

Pesquisa Brasileira de Mídia 2016. Disponível em: <<http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2016.pdf>>. Acesso em: 17.04.2017.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

CORPOLÍTICO: O FEMININO REPRESENTADO EM PERFORMANCE

Camila Matzenauer dos Santos.

Universidade Federal de Santa Maria. Mestranda em Artes visuais. Agência Financiadora CNPq.
camilamatz@hotmail.com

Resumo:

Ao longo deste artigo é abordada uma pesquisa de mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Em seu trabalho, a autora desenvolve performances artísticas inspiradas pela passagem do tempo no corpo da mulher. Para tal, busca aproximar-se de mulheres em diferentes contextos sócio culturais através da realização de pesquisas de campo. Deste modo, o presente texto enfoca nos aspectos culturais presentes nesta pesquisa, sobretudo através da perspectiva da cultura visual e de estudos feministas, enfatizando questões referentes a gênero e representatividade feminina na criação artística da pesquisadora.

Palavras-Chaves: FEMININO; CORPO; PERFORMANCE.

O presente trabalho apresenta o recorte de meu projeto de pesquisa em desenvolvimento na área de Arte e Cultura, inserido no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Em minha pesquisa, desenvolvo performances artísticas acerca da temática do feminino, explorando uma poética que estuda a passagem do tempo no corpo da mulher. Trata-se de uma proposta que reconhece a pertinência das pesquisas de gênero relacionadas às interferências do tempo na vida humana. Para tal, são desenvolvidas pesquisas de campo com o intuito de aproximar-me de diferentes contextos culturais nos quais mulheres estão inseridas. Sendo assim, ao valorizar em cena a minha experiência somada a de outras mulheres, preocupo-me em não falar por, mas com elas. Neste contexto, instiga-me investigar questões referentes a representatividade da mulher nas criações artísticas desenvolvidas e na potência deste corpo feminino em performance. Questiono-me, a partir destas inquietações, de que maneira o (meu) corpo feminino na arte pode contribuir para manter ou subverter determinados papéis e expectativas relacionadas ao gênero e ao envelhecimento, sobretudo, através da perspectiva da cultura visual e de estudos feministas.

Pensar de que modo determinados comportamentos e pensamentos foram sendo perpetuados ao longo da história e como eles têm afetado alguns grupos, como é o caso das

mulheres, é fundamental ao se abordar questões culturais. Beauvoir nos lembra de que “o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens” (1960, p. 19). Por isso também a importância de trazer as mulheres para o desenvolvimento da pesquisa – seja na pesquisa de campo, seja nas referências bibliográficas e artísticas. Reconhecer e valorizar a importância das mesmas em diferentes áreas, mesmo que em muitos casos estas não estejam inseridas na “história com H maiúsculo”.

Para aprofundar-me nos pontos levantados até agora, considero necessário conceituar o termo cultura, destacando qual viés colabora com meu modo de pensar e criar neste trabalho. Devido a sua amplitude, ao pesquisar questões culturais, faz-se necessário estudar outros conceitos que geralmente encontram-se atrelados a elas, entre os quais destaco os de tradição, habitus e ideologia. Considero que os mesmos contribuam para pensar acerca de algumas questões presentes nesta pesquisa, contudo é preciso ter cautela ao abordá-los. Coelho evidencia melhor este pensamento quando escreve que as tradições

apresentam-se sempre como uma estratégia do poder (político, religioso, cultural) para manter-se e justificar-se ao inculcar valores que supostamente se repetem (que são valores porque se repetem e que se repetem porque são valores) e que alegadamente estabelecem uma continuidade com o passado (imaginado, mais que imaginário) que, por algum motivo, interessa a esse poder) (COELHO, 2008, p. 24).

Neste contexto, é pertinente trazer alguns apontamentos presentes nas definições sobre ideologia expostas no livro *Teoria Cultural e Cultura Popular* de John Storey. O autor expõe a visão de Althusser que, através de premissas do marxismo, considera que discutir sobre ideologia é uma forma de estudar o capitalismo, como esse atualiza e mantém determinados padrões/organizações/comportamentos. Este entendimento de ideologia pode ser usado para referir-se a relações de poder distintas entre classes e também pode discutir, como Storey exemplifica no texto, de que modo o sistema patriarcal opera nas relações de gênero em nossa sociedade: apresentando verdades parciais como uma verdade inteira. O autor também cita Barthes, que contribui com esse pensamento, visto que entende a ideologia como uma tentativa de tornar universal e legítimo algo que, de fato, é parcial e particular; uma tentativa de fazer algo cultural ser aceito como natural, assemelhando-se, assim, com a ideia de habitus.

Desenvolvido por Pierre Bourdieu, o conceito de habitus enquadra-se em um pensamento estruturalista, e, segundo Coelho, é “responsável por naturalizar características de determinados grupos, fazendo com que seus comportamentos sejam apresentados como próprios, inelutáveis”

(COELHO, 2008, p. 27). Apresento brevemente estes três conceitos para discussão pois, apesar de reconhecer as influências do meio, discordo de que somos limitados a papéis pré-determinados e estruturais. Acredito, inclusive, que em grande medida estes conceitos colaboram para naturalizar, justificar e até mesmo perpetuar certas práticas, como o machismo, por exemplo. Aqui, considero relevante trazer a seguinte pergunta que Beauvoir elabora: “em que o fato de ser mulher terá afetado nossa vida? Que possibilidades nos foram oferecidas, exatamente, e quais nos foram recusadas? Que destinos podem esperar nossas irmãs mas jovens e em que sentido convém orientá-las?” (1960, p. 26). A partir daí, outras perguntas foram sendo criadas em minha pesquisa como um estímulo a reflexão acerca a passagem do tempo no corpo feminino abordado através da criação artística.

Afinal, como as mulheres são representadas em nossa sociedade? Qual o papel da publicidade/capitalismo e relações de consumo nesse contexto? Quais corpos interessam? Aqueles que vendem, os corpos idealizados: jovens, brancos, magros. E o corpo que envelhece, onde está? De que modo somos afetados por padrões vendidos/comprados/incorporados em nossa sociedade? Como é possível que as mulheres que integram minha pesquisa sintam-se representadas e contempladas pelos mesmos? Ressalto mais uma vez que, apesar destas influências, não somos sujeitos passivos. Visualizo a arte, mais especificamente a performance e seu caráter transgressor, como um modo de escancarar, questionar e problematizar alguns desses pensamentos, muitas vezes enrijecidos e naturalizados.

Todos estes questionamentos levantados no parágrafo anterior são elaborados ao reconhecer que vivemos em uma sociedade onde somos constantemente bombardeados por imagens em diferentes meios e contextos. A partir dessa constatação, compreendo que os estudos da cultura visual poderiam enriquecer e contribuir com o trabalho que desenvolvo. Esta perspectiva apresenta um caráter transdisciplinar e articula-se em relação aos significados culturais que são associadas às imagens. Hernández (2006) escreve que os estudos da cultura visual se originam nas discussões pós-estruturalistas e coloca que

o campo diante o qual me situo não tem os limites precisos de uma disciplina (há alguma que o tenha na atualidade?). Nem constitui um território no qual seus fundamentos epistemológicos, políticos, metodológicos e pedagógicos sejam consensuais e estejam unificados. Isso pode incomodar e desestabilizar, mas eu considero uma oportunidade para construir, explorar e avançar na compreensão de como nos relacionamos e aprendemos a ser com aquilo que vemos e pelo qual somos vistos (HERNÁNDEZ, 2011, p. 31).

Nesse sentido, Mitchell (2001 apud HERNÁNDEZ, 2006, p. 2) localiza os termos cultura e visual. O primeiro derivaria de estudos culturais, da sociologia e antropologia, entre outros, enquanto o segundo, por sua vez, teria sido retirado de campos como da história da arte e dos estudos sobre o cinema. Douglas Crimp (1999), escreve sobre a necessidade de um modelo de análise para estudar a arte do presente diferente daqueles usados para a arte de vanguarda e considera a cultura visual como um modo de fazê-lo. O autor destaca que as questões de identificação e subjetividade “são o sujeito de discussões produtivas em andamento” (CRIMP, 1999, p. 81), ou seja, a cultura visual reconhece que o significado não é algo intrínseco ao objeto, mas que se constrói na relação que é estabelecida com o mesmo. Deste modo, compreende-se que o olhar é uma construção cultural e não deve ser analisado apartado de discursos e práticas cotidianas.

Considero interessante pensar que o nascimento da linguagem artística escolhida para o desenvolvimento deste trabalho coincide justamente com um momento em que as lutas feministas ganhavam maior espaço. A arte da performance surge em um período de efervescência política, artística e cultural que caracteriza a segunda metade do século XX. Possui suas origens vinculadas aos movimentos vanguardistas no início do século XX, como o Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo e o Bauhaus. Com seu caráter interdisciplinar, artistas de diferente áreas (artes plásticas, teatro, dança, música, entre outros) e vertentes integraram estes movimentos que desdobraram-se nesta expressão artística. Sempre transitei por diferentes linguagens artísticas: dança, teatro, literatura, música e, agora, as artes visuais. Posuo formação em Dança Bacharelado e realizar a pesquisa em outra área me permitiu encontrar outras perspectivas para o desenvolvimento da mesma. Assim, possibilito-me o ampliar de horizontes estéticos e de criação através da Arte de Performance. Foi justamente seu caráter flexível e transdisciplinar— comum também a cultura visual — que despertou meu interesse. Sobre isso Cohen coloca que

A tentativa de localizar a performance, enquanto gênero, numa relação com outros estilos de arte cênica, é ao mesmo tempo difícil e contraditório. A performance, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos das várias artes (COHEN, 2002, p. 139).

Deste modo, a pesquisa teórica e corporal é aprofundada a partir de minhas inquietações, encontrando nesta expressão artística um lugar possível para experimentações orientadas a partir do corpo entendido como instaurador da obra. É importante ressaltar também que a proposta deste

trabalho consiste na investigação de um corpo técnico/expressivo/comunicativo em laboratório de criação e em cena, que carrega as relações estabelecidas em campo transbordando para a performatividade em sentido expandido, ao borrar fronteiras entre linguagens artísticas. Somado a isso, viso explorar também um discurso em Performance que busca “a eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos” (COHEN, 2002, p. 66) almejando proporcionar ao espectador uma leitura subjetiva da obra sem submetê-la a um narrativa limitada. Novamente, a cultura visual mostra-se como um caminho para diferentes leituras e interpretações possíveis através daquilo que essas imagens possam suscitar naqueles que se relacionam com elas.

Eu também sou mulher, o meu corpo também envelhece. O que há em comum entre mim e as mulheres que participam de minha pesquisa? O que nos difere? A imagem do meu corpo, entendido como corpo-arte em performance, pode comunicar, expressar e transbordar determinados discursos ou realidades. Neste contexto, Diana Taylor nos lembra de que

É necessário aceitar que muitas vezes o performance funciona dentro de um sistema de poder de subjugação em que o corpo é mais um produto. Conquistas, ditaduras, patriarcado, tortura, capitalismo, religiões, globalização (etc) criam seus próprios corpos (TAYLOR, 2012, p. 139).

Também estou de acordo com o pensamento da autora quando diz que não há uma resposta meramente política às situações políticas, mas que respondemos de alguma maneira social “mesmo que seja ao fechar os olhos” (2012, p. 139). Analisando aquilo que quero falar e também aquilo que não falo, posso ter uma compreensão mais aprofundada de minha pesquisa e, certamente, os estudos de cultura bem como a cultura visual fornecem ferramentas para esta análise. Reforço que para além das ações no macro, é importante pensar como as ideologias se perpetuam no micro.

Em face do que foi exposto neste artigo, visualizo a cultura visual como uma forma de potencializar a pesquisa em artes ao apresentar uma perspectiva que valoriza aspectos subjetivos, tão presentes no universo artístico, sem que se imponham limites ou direcione-se o olhar. Por ora, o que busco não são respostas bem delineadas e talvez eu nem as tenha futuramente. Interesse-me muito mais pelas perguntas pois movem processo de pesquisa, desestabilizando-a e reorganizando-a para o desenvolvimento de uma consciência maior dos caminhos a seguir em meu trabalho.

Referências

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960a.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: Cultura, arte e política pós 2011**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRIMP, Douglas. **Estudos culturais, cultura visual**. REVISTA USP, São Paulo, n.40, p.78-85, dezembro/fevereiro 1998-99

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. *in* MARTINS, Raimundo & TOURINHO, Irene (Orgs.) **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**, 2011.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance**. Representação sem produção. Revista de Comunicação e Linguagens, n. 24. Lisboa: Comunicação e Linguagens, 1997. p. 171-91

STOREY, John. **Teoria Cultural y Cultura Popular**. Tradução: Ángelz Mata. Barcelona: Ectaedro, 2002.

TAYLOR, Diana, **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

“EU QUERIA SER A JUSTIÇA, O AMOR E A IRA DE DEUS”: MARCAS DO ISLÃ NA HQ PERSÉPOLIS

Caroline Atencio Medeiros Nunes ¹

¹ Mestranda em História , Universidade Federal de Pelotas- Bolsista Capes.
carol.atencio1@gmail.com

Resumo:

A HQ Persépolis foi lançada na França entre os anos de 1999 e 2003 pela autora Iraniana Marjane Satrapi. Ao longo dos quatro volumes da obra, que no Brasil foram reunidos em um único volume em 2007 pela companhia das letras, Marjane realiza uma constituição autobiográfica de sua trajetória no Irã durante as décadas de 1970 a 1990, por meio de uma história em quadrinhos. Sua trajetória foi marcada por diversos conflitos pessoais e políticos como Irã, durante a Revolução Iraniana Marjane vibrava com sua família a queda da dinastia Pahlevi, não demorou para que a república islâmica fosse instaurada, trazendo consigo as consequências que uma revolução cultural provoca em um país. Seus valores e influências ocidentais eram fortalecidos ao longo de sua trajetória no Irã até o ano de 1994, onde ela deixou o País para estudar na França. Pretendemos então, trabalhar as marcas da religião nas páginas de Persépolis, analisando as influências externas que possibilitaram a autora a ser contra os limites culturais impostos a ela, a partir da análise da HQ investigando questões como estrutura da obra, contexto de escrita e análise pictórica.

Palavras-Chaves: HQ; IRÃ; RELIGIÃO.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Lançada entre os anos de 1999 e 2003 na França e em 2007 no Brasil em edição Integral, a obra Persépolis da Iraniana Marjane Satrapi enquadra-se na categoria de *bande dessinée*, termo originalmente francês, substituído neste trabalho por História em Quadrinhos ou seja, “A disposição impressa de arte e balões em sequencia” (EISNER, 2013 P.10) . Uma história em quadrinhos autobiográfica, definição da obra que vai ao encontro do afirmado por CHUTE, no livro *Graphic Women*, mostrando a importância do testemunho verbal e visual de Marjane Satrapi.

Persepolis is about the ethical visual and verbal practice of “not forgetting” and about the political confluence of the everyday and the historical: through its visual and verbal witnessing, it contests dominant images and narratives of history, debunking those that are incomplete and those that do the work of elision.(CHUTE, 2010 p.136)

Apresentando um estilo minimalista, e monocromático, a estilização de Persépolis, sugere que “o historicamente traumático não precisa ser visualmente traumático” (CHUTE, 2010 p.135)

Apresentando traços da memória da autora, trazendo-nos seu passado de forma clara através dos recursos verbais e visuais. Sua técnica faz uma leve alusão a antigas pinturas e murais persas. Apesar do desenho muito simples que evita perspectivas, é possível perceber nas escaramuças nas ruas e na formação simétrica dos corpos nas páginas da obra, traços que podem sugerir a origem oriental da autora.

No campo da História os estudos relacionados a Histórias em Quadrinhos vêm conquistando um espaço e tendo maior aceitação enquanto fonte. Histórias em Quadrinhos são compreendidas neste contexto como uma forma de arte, seguindo o proposto por Nildo Viana: “as histórias em quadrinhos são um universo ficcional repassado através de um enredo organizado de forma sequencial e utilizando diversos recursos, sendo que o desenho (imagens) é o aspecto formal fundamental e os demais são complementares” (VIANA, 2013, p. 46) Segundo este autor, trabalhamos com a análise dialética das Histórias em Quadrinhos, metodologia esta que se preocupa em apontar para três fatores essenciais: a totalidade, a historicidade e a especificidade que a história nos apresenta.

Como se efetiva, concretamente, uma análise dialética de histórias em quadrinhos? Podemos elencar os passos da análise dialética das histórias em quadrinhos da seguinte forma: 1) leitura inicial; 2) constituição de um *corpus* para análise; 3) Análise rigorosa do universo ficcional; 4) análise narrativa, análise ideográfica e análise pictórica; 5) a análise dos elementos extraficcionais. (VIANA, 2016 P.51)

Assim, analisaremos a HQ Persépolis a partir destes passos caracterizando uma análise mais global, compreendendo seu universo de produção, período histórico retratado, contexto de escrita e elementos extraficcionais, questões de extrema importância nesta pesquisa e que são contempladas pela análise dialética das histórias em quadrinhos.

PENSANDO AS REPRESENTAÇÕES DO VÉU

Ao longo da narrativa de Persépolis, um importante marco na vida da autora é constantemente representado nas páginas da HQ, trata-se da relação de Marjane teve com o uso do véu, esta marcada desde sua infância, quando aos 10 anos de Idade, deparou-se com a obrigatoriedade de seu uso. Desde começo do século XX, o Irã passara por diversas transformações sociais e culturais com a dinastia Pahlevi, sofrendo uma ocidentalização forçada. Durante a década de 20, o Irã percorria uma trilha de modernização autoritária. Contou então, em 1925 com Reza

Khan, oficial de meio escalão, que havia reprimido um levante comunista anos antes. Reza transformou-se no “homem forte” do regime dando um golpe militar e instaurando uma ditadura, com apoio dos britânicos e dos principais clérigos. Ele garantiu que o parlamento o nomeasse Xá da Pérsia, transformando-o no fundador de uma nova dinastia, a *Pahlevi*.

Tendo como modelo Kemâl Atatürk, o modernizador da Turquia, Reza Xá criou uma burocracia de Estado e modernizou as forças armadas, além de ter esmagado a esquerda do país, reprimiu a religião e silenciou o parlamento. Reza ressignificou o sentido de identidade nacional no Irã, fortalecendo o sentimento que glorificava o passado pré-islâmico. Seu governo divide muitas opiniões, operando ao lado da modernização e do terror, construíram fábricas, portos, hospitais, edifícios avenidas, introduziu o sistema métrico e instituiu o casamento civil. As mulheres que tinham acesso à educação ganharam alguns direitos, e em 1936 emitiu um decreto formal ordenando as mulheres que deixassem de usar o véu. Por outro lado, aplicou sua vontade por meio do terror, utilizando-se de castigos públicos. A própria denominação do país sofreu um impacto: “Em 1935, anunciou que não mais aceitaria que o país fosse chamado de Pérsia, como era conhecido no exterior. Dali por diante a nação seria conhecida pelo nome usado pela própria população: *Irã*.” (COGGIOLA, 2007 P.11)

Foi sob este contexto que a Marjane e seus pais cresceram, um olhar sob um Irã ocidentalizado, certamente uma das grandes razões para a grande recusa ao uso do Véu por Marjane. Na figura 1, presente no capítulo “O véu” a autora mostra-se controversa enquanto ao uso do mesmo e das consequências que este pode trazer para a sociedade em que está vivendo. No quadro, a narrativa explica: “Eu não sabia direito o que pensar do véu. Eu era muito religiosa, mas, juntos, eu e meus pais éramos bem modernos e avançados”. Marjane apresenta a si mesmo como uma pessoa que nasceu com a religião, entretanto as influências de sua família mostraram a ela a face de um mundo politizado e marxista. A personagem encontra-se então em um dilema pessoal, uma possível crise de identidade. Ela representa no quadro uma divisória que compreende seu corpo e acrescenta elementos ao fundo, trazendo uma voz visual que apresenta ao leitor a dualidade do pensamento de Marjane: por um lado era muito religiosa, apresentando o uso do véu remetendo a questão da tradição. Por outro, moderna e avançada, representando a si mesma sem véu e rodeada de ferramentas que remetem ao pensamento racional, a modernidade, marcando a fronteira entre tradição e modernidade.



Figura 1- Capítulo “O Véu”

Scans da Autora

Esses “dois mundos” constantemente representados por Marjane muito falam sobre as influencias ocidentais em que foi educada, ela nos apresenta os costumes e limites culturais islâmicos como estranhos ao seu país e para si, transmitindo em sua ótica uma enorme recusa a todos ideais impostos pela Republica Islamica do Irã. Logo na Figura 2, podemos analisar um quadro onde a autora nos apresenta como foi a introdução do uso do véu nas crianças logo após a Revolução Iraniana. Marjane representa a si e a suas colegas com cerca de 10 anos, na seguinte legenda: “A gente não gostava muito de usar o Véu, principalmente porque não entendia o motivo”. Já em uma escola só de meninas, podemos perceber as diversas funções que Marjane e suas colegas encontram para o uso do véu, a própria Marjane representa a si mesma reclamando de estar muito quente para usa-lo, enquanto suas colegas usam para brincar. Com bom humor, Marjane critica a bruta reintrodução da obrigatoriedade do uso véu na sociedade Iraniana, as

gerações que cresceram na dinastia Pahlevi foi, certamente a primeira a questionar estas atribuições as mulheres.

Esta mesma geração de mulheres que buscavam expressar sua voz, insatisfeitas foi a mesma que tomou as ruas do país em busca de direitos, na figura 3 Marjane nos apresenta as variadas posições políticas femininas presentes no período: “em toda parte havia manifestações pró e contra o véu”. Pensando na pluralidade de opiniões femininas sobre o período de tensão no país, são representadas mulheres em seus xadores negros defendendo o uso do véu, e mulheres de cabelos a mostra lutando contra o uso deste. Apesar da preocupação em mostrar que as mulheres islâmicas também se empoderaram de uma luta, a autora representa as mulheres islâmicas de olhos fechados ao passo das mulheres não adeptas a religião de olhos abertos, simbolizando a clareza de pensamento de umas em frente as outras, ela utiliza esta ferramenta como forma de simbolizar sua posição contra os ideais Islâmicos.

Vindo ao encontro deste quadro, Janet Afary em sua obra “Michel Foucault e a Revolução Iraniana” levanta diversas questões sobre os resultados da Revolução Iraniana quanto aos direitos das mulheres: [...] Os protestantes entoavam: “Não ao Xador”, “Abaixo a Ditadura” e até mesmo um ocasional “Fora Khomeini”. Uma faixa dizia: “Fizemos a revolução pela liberdade, mas obtivemos uma ditadura”. O Hezbolloah por sua vez cantava: “vocês usarão o véu ou apanharão” (AFARY, ANDERSON, 2009 p.185) Ao passo que:

No Irã [...], cerca de cem mil protestantes, muitos dos quais mulheres vestidas em xadores negros, se juntaram em Teerã para defender Khomeini e denunciar as passeatas das mulheres da semana anterior. Essa passeata, muito maior que a demonstração feminina de 10 de março, contou com todo apoio do regime, incluindo transporte de graça, e não teve que enfrentar ataques violentos nas ruas. (AFARY, ANDERSON, 2009 p.189)

Ou seja, a preocupação da autora em retratar estes dois momentos de tensão pós Revolução Iraniana, são fundamentais para ampliar as ideias da multiplicidade de ideais assim como a força dos movimentos sociais no Irã.



Figura 2- Capítulo “O Véu”

Scans da Autora



Figura 3- Capítulo “O Véu”

Scans da Autora

Na figura 4, os quadros apresentados nos trazem a seguinte legenda: “pus meu nike 1983...minha jaqueta jeans com o button do Michael jackson e meu véu, é claro, para sair”. Ali, somos apresentados a uma Marjane amadurecida, com 14 anos de idade no auge de sua adolescência e quatro anos após a Revolução Iraniana, entretanto a dualidade entre aspectos do Ocidente/Oriente estão presentes.

Dois pontos emergem dessa discussão básica dos significados do uso do véu no mundo muçulmano contemporâneo. Primeiro, precisamos trabalhar contra a interpretação

reducionista do véu como a quinta-essência dos sinais da falta de liberdade das mulheres, mesmo que nos oponhamos à imposição estatal dessa forma, como no Irã ou com o Talibã (é preciso lembrar que os estados em modernização como a Turquia e Irã tinham, no início do século, banido o uso do véu e requerido aos homens, exceto aos clérigos religiosos, que adotassem a vestimenta ocidental). O que significa a liberdade se aceitarmos a premissa fundamental de que os humanos são seres sociais, sempre criados em certos contextos sociais e históricos e pertencentes a comunidades particulares que dão forma a seus desejos e entendimentos do mundo? Não é uma grande violação aos entendimentos próprios das mulheres do que elas estão fazendo simplesmente denunciar a burca como uma imposição medieval? Segundo, devemos tomar cuidado para não reduzir as diversas situações e atitudes de milhões de mulheres muçulmanas para uma única peça de roupa. Talvez seja hora de desistir da obsessão americana com o véu e focar em questões mais sérias com as quais as feministas e outras deveriam de fato estar preocupadas. (ABU-LUGHOD, 2012, p.459)

Apesar das diversas proibições quanto ao uso de roupas e consumo de produtos e até mesmo de músicas ocidentais por parte da República Islâmica, estes elementos fazem parte do cotidiano representado pela autora, o Nike 83, o Button do Michael Jackson, e o véu é claro nos ajudam a ir ao encontro do apresentado por ABU-LUGHOD em seu artigo “As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?” onde o véu não representa a falta de liberdade, mesmo que a autora seja contra seu uso, fugindo de atribuições óbvias e não reduzindo comportamentos e situações sociais a uma peça de roupa, parando com o que ABU-LUGHOD chama de “obsessão com o véu”.



FIGURA 4- Capítulo “Kim Wilde”

Scans da Autora

A figura 5 representa o contexto educacional, onde Marjane estava inserida. Logo após estudar no Liceu francês de Viena por quatro anos, ela retornou ao Irã, e precisou se readaptar a questões culturais de seu país, no caso dos quadros apresentados, a educação. Estudando na faculdade de Belas Artes da Universidade de Teerã, a autora representa diversos limites impostos as mulheres dentro do ambiente acadêmico. “O senhor não hesita em nos fazer reparos, Ora, os irmãos aqui presentes têm todos os tipos e formas de penteado e roupa. Às vezes, põem roupas tão justas que chegamos até a ver a intimidade deles... Como é possível que eu, como mulher não sinta nada ao ver esses homens torneados em todo canto mas eles, como homens se excitam com meus centímetros a menos de capuz?” Ali cercada de homens que questionam o uso de túnicas curtas, tornozelos a mostra e fios de cabelo aparecendo sob o capuz, a autora expressa seu questionamento, transmitindo o então espanto dos demais participantes do debate.



Figura 5 – Capítulo “Convocação”

Scans da Autora

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas imagens apresentadas, são utilizadas enquanto meio de representação da reintrodução do véu na sociedade Iraniana, as consequências desta obrigatoriedade, e as demais cobranças da Republica Islâmica na população em Geral. Estas questões relacionam-se muito com os posicionamentos que Marjane Satrapi decidiu expor em Persépolis. Concretizando o apresentado, Val Moghadam nos apresenta a introdução do véu enquanto projeto na sociedade Iraniana:

In fact, the veil was far from irrelevant to the regime. The model of Islamic womanhood that it sought to impose on the population was an integral part of the political-cultural project of Islamization. The transformation of Iran was seen as incumbent upon the transformation of women. (Re) definitions of gender are frequently central to political and cultural change. (MOGHADAM, in FORAN, 1994 p.206)

Ou seja, a imposição do uso do véu faz parte de um projeto, a transformação do Irã necessitava desta transformação na vida das mulheres, a autora nos define então que as redefinições de gênero são essenciais para a mudança cultural em um país. Leila Ahmed contribui para este debate trazendo suas críticas para as leis islâmicas quanto aos direitos das mulheres:

The laws instituted in Iran after the Islamic revolution,[...] have deprived Iranian women of “most of their hard-earned civil rights and . . . reduced them to the status of privatised sex objects required by the new religious order to be at the disposal of their husbands at all times.” Immediately upon taking power, Ayatollah Khomeini began a campaign to “drive women back into the sphere of domesticity.” Within months women had been redefined as “unequal” and “impetuous” and biologically and naturally inferior. “Their mere presence in public was described as ‘seditious’ ” and “they were required to don the Islamic hijab, covering them from top to toe and to return to the home”(AHMED, 1992, p. 232)

Leila Ahmed em sua obra “Woman and Gender in Islam”, reapresenta a questão das leis enquanto aos direitos das mulheres, criticando a privação das Iranianas quanto a perda de seus direitos civis, reduzindo-as a esfera doméstica, tendo sua vida pública limitada ao uso do Hijab, como o apresentado pela figura 6. Este olhar de Marjane, que circula entre duas culturas permite uma análise rigorosa entre os debates sobre gênero no Ocidente e Oriente, Lila Abu-Lughod nos permitiu pensar em como não colocar o feminismo ao lado apenas do Ocidente:

Uma das coisas a respeito das quais devemos ser mais cuidadosos ao pensar nas feministas do Terceiro Mundo e no feminismo em diferentes partes do mundo muçulmano é como não cair em polarizações que colocam o feminismo do lado do Ocidente. Eu escrevi a respeito dos dilemas encarados por feministas árabes quando as feministas ocidentais iniciam campanhas que as tornam vulneráveis a denúncias locais, da parte de conservadores de todos os tipos, quer islâmicos, quer nacionalistas, de serem traidoras. Tal como alguns semelhantes a Afsaneh Najmabadi argumentam agora, não só é errado ver a história de maneira simplista em termos de uma oposição putativa entre o Islã e o Ocidente (como tem acontecido agora nos EUA e como aconteceu paralelamente no mundo muçulmano), mas também é estrategicamente perigoso aceitar essa oposição cultural entre o Islã e o Ocidente, entre o fundamentalismo e o feminismo, porque aquelas muitas pessoas dentro de países islâmicos que estão tentando encontrar alternativas às injustiças presentes, aquelas que possam querer rejeitar a divisão e misturar diferentes histórias e culturas, que não aceitam que ser feminista significa ser ocidental, estarão conosco ou está contra nós? Meu ponto é lembrar-nos de estar atentos às diferenças, de ser respeitosos em relação a outros caminhos que levem à mudança social e que possam trazer às mulheres vidas melhores. Pode haver uma liberação que seja islâmica? E, além disso, será a liberação realmente um objetivo pelo qual todas as mulheres ou o povo se

esforçam? Emancipação, igualdade e direitos são parte de uma linguagem universal que nós devemos usar (ABU-LUGHOD, 2012, p. 464)

Este distanciamento no olhar, permite uma análise livre de conceitos pré-estabelecidos, permitindo um olhar diferenciado sob a mulher no Islã. Apesar de Marjane Satrapi se colocar contra as normas de seu país, não cabe aqui realizar esta crítica, apenas compreender a situação cultural a qual a autora está envolvida e refletir sobre as possibilidades do feminismo e empoderamento Islâmico, desconstruindo com a ideia de que “feminista precisa ser ocidental”. Desta forma, as marcas contidas na relação de Marjane Satrapi com seu país, seus traços e referências retratam sua situação psicológica. Seus posicionamentos políticos a colocam de um lado da História que muito fala sobre seus traumas, o feminismo de Marjane, é sutil, mas percebido em cada traço das páginas das HQ's, o testemunho feminino sobre uma revolução muito tem a nos contar da história de um país, e Persépolis concretiza esta afirmação.

Referências Bibliográficas

ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 20(2): maio-agosto,2012, p. 451-470

AFARY, J.; ANDERSON, K. B. **Foucault e a Revolução Iraniana**. São Paulo: É Realizações, 2011.

AHMED, Leila. **Women and Gender in Islam**. New Haven: Yale University Press,1992.

CHARTIER, Roger . Defesa e ilustração da noção de Representação. **Fronteiras**. v. 13, N° 24. p. 169-183, 2011.

CHUTE, H.L. **Graphic Women: Life Narrative e contemporary comics**. New York: Columbia University Press, 2010.

COGGIOLA, Osvaldo. **A revolução Árabe e o Islã**. In: <https://www.academia.edu>, 2016.

COGGIOLA, Osvaldo. **A Revolução Iraniana**. São Paulo: Unesp, 2008.

COGGIOLA, Osvaldo. **Islã Histórico e Islamismo Político**. Porto Alegre: Editora Pradense, 2011.

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas: Princípios e práticas da lenda dos quadrinhos**. São Paulo: Devir, 2013.

FORAN, JOHN. **A Century of Revolution: Social Movements in Iran**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise. **Educação e Realidade**, julho-dezembro, 1995, p.71-99.

VIANA, Nildo. Análise Pictórica, Modos de Ver e Modos de Retratar. **Anais do ASPAS**, Leopoldina, 2015. .

VIANA, Nildo. Histórias em Quadrinhos e Métodos de Análise. **Revista Temporis**, vol. 16 nº2, 2016.

DESENHANDO NA ANTROPOLOGIA: UM APORTE METODOLÓGICO

Eric Silveira Batista Barreto

Universidade Federal de Pelotas; Doutorando em Antropologia Social; Bolsista Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
ericsbbarreto@gmail.com

Resumo:

O desenho tem uma longa história dentro da antropologia, embora tenha sido tratado, geralmente, como subsidiário ou complementar ao texto (Azevedo, 2016). Da parte do pesquisador, a formulação de diários gráficos durante o trabalho de campo (Salavisa, 2008) permite estender o alcance das percepções e visualizar o próprio processo de reflexão. Quando os interlocutores desenhavam, como no caso das representações cartográficas simbólicas (Márquez, 2013), se descortina um mundo de sutilezas que nem sempre é possível apanhar na fala ou no texto. Este trabalho pretende mostrar como o desenho, feito tanto pelos antropólogos como pelos interlocutores, pode produzir pensamento e conduzir a pesquisa, tendo papel ativo no processo.

Palavras-Chave: ANTROPOLOGIA; METODOLOGIA; DESENHO.

Situando a questão

Desenhar ajuda a pensar? Se sim, pode ajudar a etnografar? Pretendo mostrar a pertinência do desenho como integrante da pesquisa antropológica, principalmente como ferramenta de reflexão do autor, ainda que seja um recurso muito utilizado como uma das maneiras de apresentar o resultado final do trabalho. Também pretendo comentar sobre a relevância dos desenhos feitos pelos interlocutores. Abordarei esses pontos a partir do diálogo com autores que se dedicaram ao tema e, também, embora em menor medida, a partir de minha própria experiência. Embora verse sobre uma prática, minha abordagem é fundamentalmente teórica. Começo problematizando alguns aspectos da atividade antropológica.

Desenhar pensando, pensar desenhando

Para Cardoso de Oliveira, o ato de escrever é simultâneo ao ato de pensar, sendo na textualização que surgem perguntas, respostas e reflexões que não aparecem em outros momentos. A escrita tem esse poder despertador, pois ativa a memória e lança nova luz sobre o vivido e registrado. Para o autor, o texto é escrito e reescrito repetidas vezes, permitindo aprofundar a análise e solidificar argumentos (Cardoso de Oliveira, 2000, p. 31). Minha experiência de pesquisa tem demonstrado que uma cena memorizada ou fotografada pode ser desenhada e redesenhada diversas vezes, trazendo percepções antes escondidas. O desenho, assim como a escrita, também

pode resultar em ampliação do pensamento. Quando realizados por interlocutores, os desenhos trazem de modo mais claro a participação destes no processo de construção da pesquisa (Márquez, 2013).

Roberto Cardoso de Oliveira (2000) destaca a importância de reflexão sobre atos aparentemente banais: olhar e ouvir. Na pesquisa antropológica esses atos são balizados pelo horizonte da área; são disciplinados por ela, pelos seus fundamentos teórico-metodológicos e pelos pares do pesquisador. Assim, nossa percepção é guiada pelos faróis que incessantemente procuramos ao singrar a sociedade, no intuito de interpretá-la antropológicamente. O esboço descompromissado no diário de campo (ou a partir dele) é outra aparente banalidade que, na verdade, pode resultar em melhor percepção dos problemas pesquisados e, quase como um espelho, na melhor percepção de nosso próprio processo reflexivo e construtivo, algo que tenho constatado em minha pesquisa atual.

Esses atos cognitivos não são, evidentemente, exclusividade da antropologia, mas quando realizados sob seus auspícios, acabam por caracterizar a singularidade da disciplina. Cardoso de Oliveira (2000) diz que passamos pela domesticação teórica do olhar e do ouvir; sugeriria que por tal domesticação passam todos os nossos sentidos. Ou seja, é um disciplinamento e uma domesticação da percepção, da perspicácia e da sensibilidade. Procuramos alcançar um "modelo nativo", alcançável através da observação participante e da relação dialógica com os sujeitos da pesquisa, sendo isso a matéria-prima do entendimento antropológico. Essa relação, contudo, ocorre num contexto essencialmente problemático, pois é um confronto entre dois mundos, entre diferentes "idiomas culturais". Discorrendo sobre antigos procedimentos da antropologia colonial, que utilizavam "informantes", solicitando respostas para questionários prontos, o autor chama a atenção para a criação de um campo ilusório de interação, pois não há, nesses ultrapassados e verticais modelos, efetivo diálogo. Um novo modo de se relacionar deve entrar em cena, fazendo do mero informante um verdadeiro interlocutor (Cardoso de Oliveira, 2000, p. 23). Já que "a desigualdade política – entre quem descreve e quem é descrito – é parte integrante do texto" (Fonseca, 2008, p. 45), devemos constantemente procurar maneiras diminuir essas discrepâncias. Neste sentido, o desenho como matéria de troca entre pesquisador e sujeitos da pesquisa pode aparecer como elemento atenuante do confronto entre idiomas culturais e da desigualdade política, proporcionando uma relação mais simétrica. Como isso é possível ficará mais claro no decorrer deste texto.

Para Geertz, (1988, p. 77) o encontro etnográfico efetivo, ou seja, com a apreensão do "exótico" (entendido como singularidade contrastiva) se dá por meio de um mergulho na cultura visitada, onde o pesquisador se perde. Considerando o exposto nos parágrafos precedentes, podemos inferir que esse mergulho postulado por Geertz pode ocorrer por, pelo menos, duas formas gerais, quais sejam, uma forma invasiva e outra integrativa. Evidentemente, não existem dois pólos nitidamente delineados e afastados; entre as duas formas citadas, que nada mais são do que alegorias facilitadoras do entendimento, um amplo espectro de variações é possível (a pesquisa pode ser feliz e infeliz ao mesmo tempo, conforme o pesquisador tenha maior ou menor êxito em solucionar problemas teóricos, metodológicos e éticos, que muitas vezes se sobrepõem). As maneiras de construir uma relação dialógica, respeitosa e, na medida do possível, simétrica, fazem parte das grandes buscas da antropologia, em constante revisão de suas práticas. Analisando o que alguns autores comentam sobre o desenho, podemos considerá-lo como mais uma maneira de perseguir uma relação mais harmoniosa na pesquisa.

Roberto Cardoso de Oliveira (2000) escreve que a tarefa do antropólogo, mais do que uma tradução da cultura nativa, é uma interpretação dela, que se efetiva na interface entre teoria e dados, com autonomia interpretativa que, contudo, não deve cair em mero intimismo e subjetivismo, devendo haver prestação de contas perante o restante da comunidade antropológica. Os dados relacionados/contrastados com a teoria não são "puros", mas sim o produto da realidade filtrada pelas capacidades e fragilidades de quem pesquisa, através de sua percepção domesticada pela disciplina. O autor inspira-se em Geertz, que classifica sua própria posição como uma tentativa de resistir tanto ao subjetivismo quanto ao cabalismo (Geertz, 1978, p. 21).

Esta discussão é importante para situarmos a imagem, em sentido geral, e o desenho, ponto específico deste trabalho, dentro da pesquisa antropológica. Entretanto, um panorama histórico não faz parte da proposta aqui apresentada. Antes, interessa discutir a tensão entre objetividade e subjetividade na antropologia e a inserção do desenho nela. Tal tensão não é amenizada pelo recurso imagético, mas o recurso é válido por seus próprios méritos, como veremos. Na busca por dados para relacionar com a teoria, alguns autores obtêm sucesso, também, a partir dos desenhos feitos pelos próprios interlocutores (Magni e Bruschi, 1998; Márquez, 2013). Seriam esses desenhos dados privilegiados? Certamente não, pois, embora feitos pelos interlocutores, estão sob influência, ainda, da pesquisa em curso. Até porque, geralmente, o antropólogo é quem faz a solicitação da atividade. O desenho fornecido pelo interlocutor, material objetivo construído pela

subjetividade, é a sua visão particular do fenômeno somada à influência de se saber pesquisado, seja sentindo-se importante na condição de fornecedor de informações, seja desconfiado, contrariado ou mesmo cobrado. Nunca é demais lembrar que a aquiescência em colaborar com a pesquisa não exclui, necessariamente, possíveis contrariedades do interlocutor, ainda que possam ser muito bem camufladas por ele.

Cardoso de Oliveira (2000, p. 28) considera que o produto etnográfico deve sua singularidade, frente a outros textos de humanidades, à articulação que busca entre o trabalho de campo e a construção do texto. Podemos dizer, articulação entre trabalho de campo e construção da versão final da pesquisa, que pode ser composta de outros elementos além do texto. A visualidade serve não para tornar o trabalho mais verdadeiro ou repleto de “provas fotográficas”, mas porque imagens também significam e fazem pensar. Sobre isso, Milton Guran apresenta a descrição visual densa como proposta de documentação, onde “a prática fotográfica assume a função precípua de se colocar a serviço do registro mais minucioso possível de todos os aspectos explícitos e implícitos da vida social” (Guran, 2012, p. 87). Também remetendo a Geertz, Guran considera o registro fotográfico como uma maneira de adensar a descrição, onde devemos fotografar para descobrir e fotografar para contar. Neste texto, sugiro que o desenho também se presta para esse fim, de adensamento da descoberta e da descrição, como ficará mais explícito no decurso das próximas linhas. É essencial ressaltar que não considero fotografia e desenho como substitutivos um do outro, e tampouco o desenho surge como solução mágica para os dilemas éticos referentes ao uso das imagens. Ambos os recursos podem ser complementários, a depender do caráter da pesquisa e das preferências/possibilidades do pesquisador. Entretanto, é inegável que recursos gráficos como o desenho podem atender à necessidade de preservar identidades. A verdade é que a permanência da discussão a esse respeito é essencial, na medida em que novos desafios e novas reflexões surgem constantemente. Assim, “o esforço em enfocar a questão ética sobre o uso da imagem nas Ciências Sociais é, pois, uma tarefa pedagógica fundamental, que acompanha o tema das aprendizagens em torno do uso de recursos audiovisuais na pesquisa antropológica” (Rocha *et al*, 2009, p. 272).

A fotografia é um dos recursos que mais suscitam discussões sobre ética na pesquisa, especialmente pelo nível de exposição que proporciona, fazendo com que muitos autores optem pelo anonimato. Mas o cuidado em não revelar identidades em contextos delicados pode ser em vão quando fotografias, mesmo sem mostrar rostos, denunciam lugares e acontecimentos.

Abordando os dilemas do anonimato no texto antropológico, Fonseca (2008) pondera as críticas à omissão dos nomes, dizendo que

devemos reconhecer que o anonimato não é necessariamente visto como sinal de respeito. Pelo contrário, mascarar nomes de pessoas ou de determinada comunidade pode trazer a mesma impressão que trazem os rostos borrados ou as tarjas pretas cobrindo os olhos que vemos em filmes e fotos de jovens infratores. (Fonseca, 2008, p. 41).

Ainda assim, Fonseca conclui pela legitimidade do uso do anonimato, a depender da situação. Afirma que “existe determinado estilo etnográfico em que há bons motivos para manter o anonimato. E que esse estilo – ‘clássico’ sem ser necessariamente colonialista – não é moralmente mais suspeito nem politicamente menos consequente do que seus congêneres” (Fonseca, 2008, p. 51).

Versatilidade

O desenho do pesquisador permite compartilhar de modo mais profundo os efeitos que as experiências de campo lhe causaram, por ter recursos não disponíveis na fotografia, ou só disponíveis em uma pós-produção fotográfica avançada. Além disso, a possibilidade de levar um simples bloco de folhas e um lápis ou caneta no bolso pode ser atrativa em muitas ocasiões, por questões puramente logísticas. Os traços, canônicos ou não, transmitem a carga de subjetividade experimentada no evento objetivo do trabalho de campo, por possibilitarem o registro de infundáveis sinais gráficos indicando movimento, velocidade, intensidade etc. É claro que a subjetividade não deve pautar a pesquisa, mas, conforme pondera Roberto Cardoso de Oliveira, o pesquisador não pode se esconder sob uma máscara pretensamente imparcial e totalmente objetiva (Cardoso de Oliveira, 2000, p. 30). Há espaço para o registro das subjetividades. Entretanto, o que baliza a pesquisa é a intersubjetividade, lograda a partir da divisão do mesmo horizonte teórico pela comunidade profissional (Cardoso de Oliveira, 2000, p. 31).

Desenvolvendo o conceito de antropologia como alegoria, Carlos Rodrigues Brandão (1982) reflete sobre a incapacidade de expressar, em texto acadêmico, certas vivências, e relata sua expressão através de poemas. Esse recurso, menos ortodoxo, diz respeito não tanto à situação vivida, mas mais ao sentimento experimentado nela. Quer se considere esse recurso válido para o texto final ou não, pode ser útil durante o percurso, por permitir ao pesquisador lidar melhor com suas experiências, afinal, a imersão em determinados contextos pode provocar fortes turbulências pessoais. Antropologia como alegoria, como entende o autor, não indica uma montagem sem

critérios e apenas imaginativa, mas sim um fazer valer de contribuições das mais variadas, sem prejuízo do rigor etnográfico. Brandão também relata a utilização de croquis em campo, esquematizando a posição das pessoas em suas atividades, método auxiliar das anotações e observações (Brandão, 2007, p. 20)

Trabalhando com população em situação de rua a partir de uma metodologia que conjugou a pesquisa antropológica com as artes plásticas, Magni e Bruschi (1998) utilizaram a fotografia e o desenho como elementos de permuta, criando condições para aumentar a confiança junto ao grupo estudado. Nessa experiência, o desenho se mostrou mais impactante do que a fotografia na relação entre pesquisadores e pesquisados, por promover uma relação mais simétrica. Isso se deve às próprias características dos dois suportes, sendo a fotografia menos acessível à população em questão. Quando lápis e papel eram levados para campo, as pessoas demonstravam grande interesse, solicitando o material para fazerem seus próprios desenhos. O mote dessa pesquisa foi a compreensão do nomadismo urbano, praticado por população em situação de rua, em deslocamento contínuo pela cidade de Porto Alegre. A partir de Leroi-Gourhan, procuraram focalizar a diferença entre o *olhar itinerante*, próprio da vida nômade, e o *olhar irradiante*, prevalente na vida sedentária. A visão do território da perspectiva nômade tem fortes peculiaridades, e a aproximação a essa visão é essencial para a compreensão de tal modo de vida.

Os diferentes usos de territórios por grupos variados constitui tema de grande interesse e relevância, e a aproximação à “cartografia mental” das pessoas não é de fácil obtenção somente a partir da palavra. Buscando compreender a visão de território deslocado, Marquez (2013), trabalhando com imigrantes peruanos no Chile, convidou alguns interlocutores para fazerem desenhos de suas cidades de origem no país natal e de sua atual morada, La Chimba, na capital Santiago. As cartografias simbólicas realizadas foram reveladoras da grande complexidade envolvendo a representação para si dos dois lugares vivenciados, do deslocamento e da temporalidade envolvidos. A metodologia enriqueceu a pesquisa de uma forma que apenas o texto, ou texto e fotografia, não conseguiriam. Longe de cair em psicologismos, o desenho do interlocutor é, para o antropólogo, uma forma de adensar a percepção sobre seu mundo.

Aina Azevedo (2016) traz um apanhado do desenho na história da antropologia. Diagnostica que, embora presente desde os primórdios da disciplina, quase sempre teve caráter subsidiário ao texto, servindo como mera ilustração informativa. Essa presença sofreu declínio com a

disseminação da fotografia, pela qual foi preterida por muitos autores. Atualmente o desenho está voltando a ser valorizado, sob diversas formas:

Para alguns, o desenho é um verbo, um fazer, um processo, uma metodologia de pesquisa; para outros, o desenho é um resultado de pesquisa e uma forma, inclusive, de apresentá-la; para muitos, o desenho é ambas as coisas (...) há também quem se dedique somente ao esboço, sem qualquer pretensão estilística ou narrativa; outros demonstram conhecimento técnico do desenho – um conhecimento resultante, invariavelmente, da prática diletante –, em contraposição àqueles que não demonstram muita destreza ao desenhar, não sendo muito simples, nem útil, enquadrar os estilos daí derivados (Azevedo, 2016, p. 22).

Para a autora, o desenho é uma novidade velha, porque passa por um momento de redescoberta. Redescoberta que diminui o medo de utilizar técnica tão menos “real” do que a fotografia, e que salienta sua contribuição à construção do pensamento de forma especial.

Experiências

A partir de uma experiência coletiva realizada na UFRJ, onde estudantes aprendiam a desenhar em uma disciplina ministrada por Karina Kuschnir, a autora pôde experimentar o poder construtivo do desenho para o pensar antropológico. Kuschnir diz que a oficina funcionou com um rito de passagem para os alunos, “acelerando sua transformação: de alunos-pesquisadores em alunos-pesquisadores-que-desenham, um objetivo fundamental de toda essa experiência didática” (Kuschnir, 2014, p. 39).

De modo semelhante, participei de oficina promovida pelas professoras Claudia Turra Magni e Vivian Herzog, dos cursos de Antropologia e Artes Visuais, respectivamente, na Universidade Federal de Pelotas. Foi sugerido que fizéssemos um diário gráfico, de maneira semelhante ao proposto por Eduardo Salavisa (2008) e Aina Azevedo (2016). Azevedo enriqueceu seu trabalho de campo na África do Sul através dos desenhos, durante sua pesquisa de doutorado. Nos dizeres da autora,

Um desenho tem a qualidade de demorar-se em sua execução (...) seja esse desenho mal feito ou até mesmo um simples esboço – o que ocorre é um certo tipo de investimento na observação que, por alguns momentos, se detém na percepção e inscrição de elementos eventualmente desconhecidos do pesquisador (Azevedo, 2016, p. 107).

Em nossa oficina, algumas recorrências se manifestaram. A maioria das pessoas diz não saber desenhar, e muitas ficam paralisadas pelo medo. Sentem-se julgadas, avaliadas, e assim evitam a expressão gráfica. Muitas não desenharam nada desde a infância, e o simples ato de rabiscar

se apresenta como um desafio. Aos poucos, através de vários exercícios de desenho, duas percepções principais apareceram: a de que é possível melhorar consideravelmente a capacidade de desenhar, adquirindo autoconfiança e habilidade de colocar no papel o que está na mente; e a percepção de que não é necessário um trabalho artístico nos moldes da apreciação estética comum das Belas Artes para os fins antropológicos. Quem possui talento para o desenho realista e consegue arrancar elogios de seus traços, ou quem tem vontade de alcançar esse objetivo, poderá aliar o gosto por essa visão de arte ao trabalho antropológico. Quem, por sua vez, não é capaz de trabalhar como ilustrador em uma revista, não precisa abdicar do auxílio do desenho.

Minha experiência foi surpreendentemente reveladora. Trabalhando com os carroceiros na cidade de Pelotas, RS, e no primeiro semestre do doutorado, não havia criado relação suficiente para desenhar meus interlocutores em seu ofício. A primeira tentativa foi recebida com desconfiança, e logo vi que deveria estar mais atento a um contexto de conflito, onde a atividade passa por processo de proibição por parte do Governo Municipal. Além disso, com boa parte do campo sendo realizado dentro de carroças em movimento, desenhar *in loco* não era sempre uma opção. Desse modo, me pus a desenhar algumas fotografias –surpreendentemente consentidas com total tranquilidade, ao contrário dos desenhos. Essas diferentes receptividades dos interlocutores, por si, renderam grandes reflexões. Na ocasião pude perceber o quanto o desenho pode ser invasivo, enquanto que a fotografia pode ser considerada banal e inofensiva. Também desenhei situações de memória, tanto vivenciadas no trabalho de campo propriamente dito, quanto vistas casualmente nas ruas, *teatro de operações* dos sujeitos da pesquisa.

Uma tentativa de desenho, particularmente, foi o que mais influenciou minha percepção desse recurso e também da pesquisa. Tendo uma foto de uma carroça com cavalo atrelado, pacientemente comecei a desenhar o animal e os objetos. Conforme prosseguia, sentia aumento na dificuldade da tarefa, tão grande a quantidade de cordas, correntes, presilhas, couros, madeiras e demais componentes do veículo. Isso fez com que eu percebesse a complexidade daquilo que, pessoalmente e fotograficamente não tinha ainda percebido com clareza. Acabei estabelecendo a necessidade de contemplar mais adequadamente a cultura material dos carroceiros, procurar quem fabrica aquela grande diversidade de acessórios, entender como os trabalhadores manejam e conservam aquele instrumental – enfim, me fez perceber que não estava lidando somente com humanos e animais, mas também com objetos. Claro que eu *sabia* disso desde o início, mas não tinha, até então, entendido as coisas como passei a entender com a ajuda do desenho.

Considerações finais

O recurso ao desenho pode ser feito de muitas formas, desde simples rabiscos no diário de campo, que nunca serão publicados, até trabalhos tecnicamente sofisticados que comporão a versão final da pesquisa. Importa que o ato de desenhar é um processo cognitivo que abre as portas da percepção, e sua execução paciente acaba por contribuir para adensar nossa etnografia, quer dominemos suas técnicas formais, quer não. Os riscos e rabiscos podem fazer parte das preocupações formais do trabalho antropológico final, sendo um objetivo legítimo. Mas são versáteis o suficiente para servirem como companheiros de caminhada, levando-nos a criar uma relação mais frutífera com nosso próprio trabalho.

A versatilidade do desenhar também permite que os sujeitos da pesquisa o utilizem como integrante da sua interlocução, caso o desejem. Isso propicia diminuir a assimetria política inerente ao ato da pesquisa e fortalecer a relação entre as partes, especialmente quando há intercâmbio de desenhos entre elas. Também propicia ao pesquisador acessar elementos da subjetividade dos interlocutores que, de outro, modo dificilmente seriam perceptíveis.

Finalmente, em contextos onde a imagem se mostra importante para situar e enriquecer a pesquisa, mas a fotografia é delicada porque o anonimato é necessário, desenhar pode ser uma opção viável, muito embora não seja uma “solução mágica”. Isso porque a fotografia, mesmo sem mostrar pessoas, pode denunciar lugares e momentos que seriam delicados aos interlocutores, pois, conforme Fonseca, o próprio pesquisador não conhece de antemão os desdobramentos que seu trabalho pode ter. Por isso, proceder a um contrato de consentimento informado não é o mais adequado à disciplina (Fonseca, 2008, p. 44).

Já que o desenho na antropologia é uma “novidade velha” (Azevedo, 2016, p. 29), cumpre utilizá-lo com renovado vigor, característica de uma disciplina sempre vigilante de seus pressupostos teóricos, metodológicos e éticos.

Referências

- AZEVEDO, Aina. Desenho e Antropologia: Recuperação histórica e momento atual. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 5, nº 2/2016, pp. 15-32.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Diário de campo**. A antropologia como alegoria. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. Reflexões sobre como fazer trabalho de campo. **Sociedade e Cultura**, v. 10, n. 1, pp. 11-27, 2007.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.
- FONSECA, Claudia. O anonimato e o texto antropológico: dilemas éticos e políticos da etnografia "em casa". In: **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v.2/n.1 e 2, jaN/dez 2008, pp. 39-53.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, pp. 03-21.
- _____. **Works and lives: the anthropologist as author**. California, Stanford University Press, 1988.
- GURAN, Milton. **Documentação fotográfica e pesquisa científica**: notas e reflexões. XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/doc_foto_pq.versao_final_27_dez.pdf>. Acesso em: 01/11/2017
- KUSCHNIR, Karina. Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 3, nº 2/2014, pp. 23-46.
- MAGNI, Claudia Turra; BRUSCHI, Mauro. Em busca do nomadismo da imagem no trânsito entre antropologia e arte. In: SAMAIN, Etienne (org) **O Fotográfico**, São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998, pp. 185-197
- MARQUEZ, Francisca. De Territorios, Fronteras e Inmigrantes. Representaciones Translocales en la Chimba, Santiago de Chile. Chungara, **Revista de Antropología Chilena**. Volumen 45, Nº 2, 2013, pp. 321-332.
- ROCHA, A. L. C. da *et al.* Ética e imagem: relato de um percurso. In: **Anthropológicas**, ano 13, vol. 20(1+2): p. 263-292, 2009.
- SALAVISA, Eduardo (coord.). **Diários de viagem: desenhos do cotidiano – 35 autores contemporâneos**. Lisboa: Quimera, 2008.

Simpósio Temático:

Imagem e Memória Social



APONTAMENTOS ACERCA DAS IMAGENS INSTITUCIONALIZADAS EM TEMPLOS DO VALE DO AMANHECER

Adhemar Lourenço da Silva Jr.
Universidade Federal de Pelotas; Doutor em História
adhemarj@ufpe.edu.br

Resumo:

Nesta comunicação, far-se-ão apontamentos acerca de visualidades institucionalizadas no Vale do Amanhecer, grupo religioso de iniciação, com origem no Distrito Federal (Brasil) e, hoje em dia, espalhados em diferentes locais. São signos relevantes entre membros do grupo, e são institucionalizados em textos religiosos, e na forma destacada do artista Vilela ainda obtém entre adeptos e adeptas. O estudo desses signos também já foi objeto da produção acadêmica (por exemplo, OLIVEIRA, 2007, OLIVEIRA, 2010, QUEIROZ, 2015, SANTOS, 2016). A relevância no grupo religioso, tal como afirmado na “Doutrina”, é para melhor proceder ao “trabalho espiritual” e “manipulação de energias”. Dentre os signos visuais assinalados, alinham-se: “indumentária” de cada uma das 22 “falanges”, signos constantes na indumentária e em Templos, e a institucionalização das imagens pelo artista autorizado Vilela.

Palavras-chaves: VALE DO AMANHECER; GRUPO RELIGIOSO; SIGNOS VISUAIS

O Vale do Amanhecer (autointitulado “doutrina”, à semelhança do kardecismo) é um grupo religioso de iniciação, com origem incerta ao logo da década de 1960, cujo “Templo-Mãe” (o primevo) se localiza em Planaltina-DF (Brasil). Seu caráter de iniciação supõe rituais e “segredos” acessíveis, dependendo do status, a membros do grupo religioso, mas não necessariamente a “pacientes” (frequentadores de templos). Na comunicação a seguir, explicito elementos de visualidades presentes em Templos. Alerto que, embora conheça somente (como “paciente”) o Murajo do Amanhecer (Rio Grande-RS), constatei que vários elementos visuais também aparecem, por exemplo, no Templo Ajoulos do Amanhecer, em Luziania-GO (2016) e alhures, sendo algo possivelmente, padronizado, permitindo perceber o destacado no título: institucionalização.

Na presente comunicação, começarei explicitando os elementos básicos para a compreensão do fenômeno religioso, sobretudo a bibliografia, e seguirei abordando o tópico explicitado e concernente a este evento.

Há alguma produção bibliográfica sobre aspectos relacionados ao Vale do Amanhecer. Dentre 54 trabalhos acessíveis e inventariados em estudo apresentado no ano passado, havia pelo menos um mestrado em Artes Visuais (Oliveira, 2007), um livro, resultante de doutorado (CAVALCANTE, 2011) e artigo de mesma autoria (2009). Mais recentemente, foram localizados

o Relatório do IPHAN (2010), que abunda em referências à cultura visual, e um mestrado específico sobre indumentárias femininas do grupo religioso em antropologia (QUEIROZ, 2015), bem como estudos sobre o conjunto simbólico relacionado ao grupo religioso (SANTOS, 2016). Há filmografia bastante extensa sobre o “Templo-Mãe” (por exemplo, a disponível em Vale do Amanhecer | O Vale da fé (2013), inclusive filmes de ficção, onde a atriz Lucélia Santos interage, como personagem, com a fundadora da “Doutrina”, Tia Neiva. (O Sonho Não Acabou, 1982, entre 1h14m28s e 1h15m09s).

Tais produções são relevantes para compreensão da cultura visual – um tema que não me é familiar –, contudo insuficientes para compreensão da miríade imagética presente nos templos, a começar pela “indumentária”: OLIVEIRA (2007, p. 99), com efeito, observa a lembrança nas roupas adotadas pelos membros da religião da Era *Disco* (final dos anos 1970).

Existem vários símbolos em templos, inclusive sonoros, fundados na ideia de que suas funções permitiram “absorver energias” capazes de promover curas espirituais. Um manual de símbolos (ZELAYA, 2009), funcionaria para não-iniciados (como eu) a organizar a exposição dessa miríade. Existem dois, particularmente, que estão presentes nas indumentárias, identificando se é médium de incorporação (apará ou ajanã), ou de racionalidade (doutrinador).

Ei-los:



Fonte: OLIVEIRA, 2007, p. 45)

Observo que a reprodução aqui trazida do trabalho de Daniela de Oliveira, aparece com pequena variação naquilo que é considerado, salvo engano, o manual que institucionaliza visualidades nas práticas rituais do grupo religioso (ZELAYA, 2009). Com efeito, no Manual agora mencionado, o símbolo de apará traz apenas um faixa escrita com a frase usada como saudação no Vale: “Salve Deus!”. Esse manual, que, como tantos outros escritos, tem publicações na Internet, não abrem mão do caráter iniciático das crenças: a suposição é a de que um não-iniciado seria incapaz de compreender a simbologia, de forma que não haveria problemas, inclusive em exibi-los nesta comunicação. O manual em questão – que, confesso, não li completamente – evidencia o caráter simbólico presente no grupo religioso.

É patente, que existe uma infinidade de elementos visuais no Vale. À entrada de cada Templo, existem Recepcionistas que, também trajados, orientam os “pacientes” sobre regras e colocação espacial. Dentre as regras, consta a de desligar celulares e a necessidade de pedir autorização para fotografar. Nunca experimentei fazê-lo, mas consta que a única vez em que ritual interno ao Templo foi filmado, só foi possível num programa da Globo, em 1989. Afora pessoas com problemas de locomoção ou idosos e idosas, os pacientes são atendidos conforme sua chegada. O primeiro trabalho é o trabalho de trono, onde duplas de aparás e doutrinadores atendem pacientes. Consta que, originalmente, havia diferença entre tronos amarelos e vermelhos, mas não parece haver mais disso.

Um lugar onde nunca vi entrar pacientes é no interior do espaço onde fica a “mesa evangélica”, talvez porque nunca fui submetido ao Randy, algo que acontece próximo à mesa citada..

É no trono que acontece o atendimento individual de cada paciente. Dependendo da incorporação, somos atendidos por pretos-velhos ou caboclos, cujas performances corporais (como destacado por Oliveira, 2013), respeitam previsibilidade.

É ao fim do trabalho de trono, que somos encaminhados aos demais trabalhos, que podem ser, cumulada e alternativamente, cura, indução, junção, fumeção, linha de passe. Nunca vi rituais de Cruz do Caminho, Abatá, Angical e Randy, mas já presenciei, no Murajo do Amanhecer, ritual de casamento.

Algo relevante neste intento de exposição inicial é o papel de institucional de Joaquim Vilela, artista que foi autorizado pela própria Tia Neiva, xamã e fundadora da Doutrina, cuja autorização

seria a de “pictopsicografia” (CAVALCANTE, 2011, p. 34), isso é, a capacidade de representar a dimensão espiritual de personagens. Independente de certos traços de personalidade, passíveis de se converterem em alvo de críticas (como sua candidatura a deputado distrital em 2006, como refere OLIVEIRA, 2007, p. 75, ou ainda sua postagem no Facebook de 17 de abril de 2016, disponível em:

[https://www.facebook.com/ajax/sharer/?s=2&app_id=2305272732&id=1005494142871476&p\[0\]=1005494142871476&sharer_type=all_modes&av=100000057191938&feedback_referrer=%2Fpg%2Fvilelavaladoamanhecer%2Fphotos%2F&feedback_source=17](https://www.facebook.com/ajax/sharer/?s=2&app_id=2305272732&id=1005494142871476&p[0]=1005494142871476&sharer_type=all_modes&av=100000057191938&feedback_referrer=%2Fpg%2Fvilelavaladoamanhecer%2Fphotos%2F&feedback_source=17)), algo tem sido quase

consensual entre pesquisadores e pesquisadoras da inspiração imagética de Vilela: mesmo que, de fato, sejam “espirituais”, é patente a inspiração marcada, de, por exemplo, o seriado Jornada nas Estrelas (CAVALCANTE, 2009, p. 35; CAVALCANTE, 2011, cap. 3, SANTOS, 2015).

Os membros da “Doutrina” são divididos em “falanges”, e existem 19 femininas e duas masculinas. Membros de falange só ganham faixas (de diferentes cores) depois do ritual de Centúria, inacessível a pacientes. São as falanges que têm regras de indumentária, e um bom estudo acerca das falanges femininas é o de QUEIROZ, 2015, que também assinala que as indumentárias são só feitas por costureiros e costureiras submetidos à autorização religiosa. Quem ainda não tem falange, exhibe-se de roupa branca. De todo modo, a iniciação é o que garante o “emplacamento”, uma identificação dos membros da religião.

Duas são as dimensões que gostaria de destacar nesse final de comunicação, além da infinidade de possibilidades alentadas. A primeira é que, diferente de templos kardecistas, onde a distinção entre membros do grupo religioso e visitantes não é claramente demarcada, em Templos do Vale, a pujança visual dos membros permite que identifiquemos quem é quem, mesmo que não saibamos identificar falange e gradação. A segunda coisa a assinalar é que nunca os templos aceitam dinheiro. Colaborações podem ser por meio do consumo em refeitórios de templo (e o de Rio Grande tem ótimo pastel!), ou em trabalho voluntário, que já fiz e me rendeu, em meio ao trabalho, uma benção, ao final da educação religiosa infantil do “pajézinho”.

Referências Bibliográficas

CAVALCANTE, Carmen Luisa Chaves. *Dialogias no Vale do Amanhecer: os signos de um imaginário religioso* / Fortaleza: Expressão Gráfica Editora / Coleção Juazeiro, 2011. 256p.

CAVALCANTE, Carmen Luisa Chaves. Vilela e o Kitsch do Vale do Amanhecer. *Ângulo* 119, out.-dez.2009, p. 32-35.

Siqueira, Deis, Reis, Marcelo, Leite, Jairo Zelaya, Ramassote, Rodrigo M. Superintendência do Iphan no Distrito Federal. *Vale do Amanhecer: Inventário Nacional de Referências Culturais* Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2010.

Lourenço da Silva Jr., Adhemar. *Apreciação bibliográfica preliminar acerca do “Vale do Amanhecer”*. Texto não publicado, mas apresentado durante o

Marques, Marila [Cristine Sales]. *Vale do amanhecer: uma visão etnocenológica* V Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. (2010).

MARQUES, Erich Gomes. *Os poderes de estado no Vale do Amanhecer: percursos religiosos, práticas espirituais e cura*. Brasília. Dissertação (mestrado em Antropologia Social), 2009.

O Sonho Não Acabou -1982 - Filme Nacional Completo

<https://www.youtube.com/watch?v=aQQKMUhlh7k>

OLIVEIRA, Amurabi P. *Imaginário e construção da realidade: um olhar sobre as visualidades do Vale do Amanhecer*. *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 71-83.

OLIVEIRA, Amurabi. *Os Caboclos e Pretos-Velhos do Vale do Amanhecer*. *Ciências da Religião-História e Sociedade*. V. 11, n. 2, 2013, p.13-38.

OLIVEIRA, Daniela de. *Visualidades em foco: conexões entre a cultura visual e o Vale do Amanhecer*. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual UFG), s/l, 2007.

Santos, Altirez Sebastião dos. *Convergências cinematográficas e iconográficas no Vale do Amanhecer*. *Anais do V Congresso ANPTECRE: “Religião, Direitos Humanos e Laicidade”*, v. 05, 2015, p. GT0202

SANTOS, João Simões. *Rituais do Vale do Amanhecer: sincretismo e pluralidade de símbolos*. Dissertação (mestrado em Ciências da Religião-UCG), Goiânia, 2001

Vale do Amanhecer - Documentário (Unicap)

<https://www.youtube.com/watch?v=liHNtUaDq2s>

Vale do Amanhecer | O Vale da fé (2013) | Reportagem. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=T0toTpMM83A> (acesso em 20 out. 2017).

VALE DO AMANHECER IMPRESSÕES E EXPERIÊNCIAS DE ALUNOS
UNIVERSITÁRIOS Publicado em 1 de ago de 2016
<https://www.youtube.com/watch?v=e1C-zaftNPc>

ENTRE AS PANELAS E AS FRALDAS: UMA ANÁLISE DO PAPEL DA MULHER DO SERIADO MAD MEN

Carolina Abelaira

Bolsista CAPES do Programa de Pós-Graduação em História – UFPEL

carolabelaira@hotmail.com

Resumo

A televisão e os filmes a todo o momento buscam representar realidades. Realidades fabricadas de acordo com a demanda consumidora construindo e desconstruindo identidades. Pensando a partir dessa colocação, o presente trabalho busca analisar através de um seriado exibido a partir do ano de 2007, mas que cuja história se passa na década de 1950, qual o papel da dona de casa americana da época e os anseios da mulher contemporânea. O período que abrange 1950-1960 nos Estados Unidos foi de grande turbilhão tanto no que diz respeito ao desenvolvimento econômico, como um choque por melhores realidades sociais. Para as mulheres há uma luta constante por espaço no mundo público e visibilidade social. Busco compreender como a representação desta mulher no seriado vem demonstrar como as relações de poder exercidas pela sociedade, revistas e a própria televisão moldam uma identidade e um lugar de pertencimento que continua a aprisionar a mulher dentro do lar. Aumentando a sensação de vazio e de falta de pertencimento ao mundo como um todo. Portanto irei analisar este papel da mulher através do seriado *Mad Men*.

Palavras-Chaves: MÍDIA; GÊNERO; RELAÇÕES DE PODER.

Introdução

A televisão e os filmes a todo o momento buscam representar realidades estas fabricadas de acordo com a demanda consumidora construindo e desconstruindo identidades. Nos Estados Unidos não foi diferente, no período do pós-guerra (1950) houve a união do político com a mídia e o nascimento da mídia de consumo.

A Cultura da Mídia, muito presente nos Estados Unidos possui grande importância no modo como através dela são aplicados os processos de dominação e resistência. Se nos anos do pós-guerra (de 1945 até 1970) a mídia ganhou destaque, no século XXI, ela foi incorporada a vida social, quase que como um membro da família. Para compreender como chegamos a esta relação da mídia com sociedade, devemos primeiramente entender os sistemas de poder, sua relação com os indivíduos e como elas apresentam-se em forma de representações do cotidiano: consequentemente perpetuando discursos dominantes.

Focando nos estudos de gênero, o principal objetivo desse trabalho foi entender a relação da mídia na perpetuação de determinada representação de mulher que possui o papel único de dona do lar, o anjo protetor da família e dos bons costumes. Para entender o papel feminino no período escolhemos o seriado *Mad Men*, que, apesar de uma obra produzida no ano de 2007, tem toda sua

história baseada nos fatos sociais/econômicos e políticos ocorridos dos anos de 1950 até 1970. O pano de fundo é uma grande agência de publicidade e mostra-se o dia a dia das pessoas que trabalham na mesma, trazendo campanhas publicitárias reais e sempre alternando do ambiente público ao ambiente privado. Mostrando a relação das pessoas dentro da agência e em suas casas com a família.

Representação, Identidade e Sujeito eis a questão

Quando colocamos a existência de uma relação de dominação e resistência, precisamos compreender três conceitos que estão interligados: Sujeito; Identidade e Representação. Apoiando-nos em Douglas Kellner, Stuart Hall e Judith Butler, traremos um panorama relacionando ambos os conceitos para explicar essa relação mídia e sociedade.

Através da perspectiva de Gênero, Judith Butler coloca o “sujeito” não mais como um indivíduo, mas sim como uma estrutura, linguística, em formação e estando a mesma em formação passível de assumir e reassumir novas identidades. De maneira que estas identidades reconstruídas subvertam as estruturas de poder existentes.

Logo, o Gênero vai ser um efeito das instituições, discursos e práticas. Stuart Hall vai pensar em Sistemas de Representações, no qual a Representação é produzida na relação entre discursos, poder e o sujeito. Ele determina que o discurso vai produzir formas de conhecimento que irão relacionar-se com o poder e que fará com que este conhecimento gerado assuma uma posição de autoridade como uma “verdade”. Esta “verdade” não existirá fora desse círculo de poder. E atuará sobre os sujeitos moldando-os de acordo com os discursos de grupos dominantes. Uma grande e influente fonte de representações é a Mídia, que possui estreita relação com a sociedade.

A Mídia ao longo das décadas foi um dos meios principais na construção e desconstrução de identidades, gerando segundo Kellner “identidades instáveis”. Criadas de acordo com a demanda do momento, tanto para uma demanda de consumo como demandas sociais e políticas. Visto que as Representações vão transcodificar discursos políticos, mobilizar sentimentos e percepções a determinadas posições políticas, podemos compreender como estas irão atuar diretamente na sociedade. Segundo Stuart Hall, “a mídia produz efeitos na sociedade, relacionados a um determinado tipo de poder que exerce no processo da administração da visibilidade pública midiático-imagética” (2016, p. 11).

Nos Estados Unidos esta relação com a Mídia iniciou-se juntamente com a chamada “sociedade de consumo”. A ideia de liberdade estaria intimamente ligada a capacidade de consumo que determinada sociedade possuiria e que acreditaria ser um direito do cidadão. Este consumo demasiado fez parte de um plano de governo conhecido como *New Deal*¹. A recuperação industrial deu-se principalmente nas fábricas de bens de consumo: Geladeiras, aspiradores de pó, batedeiras e televisores.

Segundo Karnal foi dessa maneira que a televisão veio a substituir o rádio e o cinema, e em 1962 cerca de 90% dos lares possuíam o aparelho. Ela foi o principal meio de disseminação do consumismo, através de propagandas e seriados que vendiam produtos consumíveis, bens de consumo, mas principalmente um modelo de família nuclear perfeita. Mesmo apresentando uma representação contraditória de uma sociedade perfeita conseguiu vender ao mundo um ideal “americano de viver”. Mas o que seria este modelo de vida Norte Americano?

O grande estilo de vida Norte Americano

Para compreender o mundo no qual se passa o seriado *Mad Men*, devemos compreender como se dava o período histórico dos anos 60, período representado na série. E compreender a Era Bush, período ao qual a série foi desenvolvida. Quando trabalhamos com cinema, televisão, devemos sempre perceber os vários olhares sobre o objeto, no caso a nossa série. Devemos perceber que o ano ao qual ela é produzida possui a influência direta na maneira como ela é escrita, filmada e como nós contemporâneos a percebemos, mas discutiremos isso mais para frente. No momento devemos compreender como se estruturava os Estados Unidos nos anos 60 e qual o reflexo de suas políticas já nos anos 2000 período no qual a série foi criada.

Os anos 60 trouxe um conforto sobre o comunismo por conta da vitória na 2ª Guerra Mundial frente à Alemanha nazista e a liderança americana frente ao “perigo vermelho”. Isso acabou se refletindo em uma falsa sensação de conforto na qual era permitido ser feliz, o que significou o desenvolvimento de uma demanda de consumo exacerbada impulsionada por empresas como a Ford, General Electric, que inundavam o mercado com produtos que prometiam uma vida moderna,

¹ Um pacote econômico de recuperação industrial, assistência social e obras públicas.

elegante e confortável. Fato que consagrou o American Way os Life² criado no período pós-depressão ainda nos 30.

Esse novo período que nasce da necessidade de consumo baseado nesse modelo de vida tem reflexo em um boom demográfico de 140 milhões de pessoas para 180 milhões e uma migração do campo para a cidade de pelo menos 10% dessa população segundo Antonio Tota. Reflexo que demandou na construção de bairros para alojar todo esse novo grupo que pertencia às cidades e queriam fazer parte dessas “era de prosperidade” que era comercializado pela televisão e pela publicidade. Buscava-se o ter não mais o ser como diz Antonio Tota:

De forma crescente e constante, a sociedade americana passava a se desligar da expectativa da ascensão social verticalizada, algo tão natural às gerações que viveram ao longo da Grande Depressão. Bem diferente, a geração seguinte estava muito mais inclinada e priorizava uma “mobilidade lateral”, isto é, não esperava ter uma casa ou um carro, mas ter uma casa maior ou um carro maior, mais moderno e bonito (TOTA, 2013, p.190).

Enquanto alguns se sentiam conformados com a situação em que viviam e faziam dela seu modelo de vida, outros grupos que não recebiam apoio do governo nem tinham políticas direcionadas a sua melhoria de vida começaram a lutar por seus direitos. Os bairros mais pobres que estavam nos centros sofreram reestruturações urbanas e essa população sem dinheiro para se manter nesses locais foram empurradas a regiões periféricas criando regiões de segregação.

Enfim, além da segregação racial forte na região do sul, agora se segregava a classe média de pobres, gerando um caldeirão de tensões prestes a explodir. Dentro destes grupos estavam as mulheres, foco principal das políticas de consumo e manutenção da família.

As Mulheres e este modelo de vida

Se durante a 2ª Grande Guerra, por falta de mão de obra, as mulheres foram convocadas as vagas antes masculinas, com o seu término, este lugar, ocupado temporariamente por elas, deveria ser desocupado para receber os valentes combatentes. E as mesmas, segundo o governo, seriam as responsáveis por receber estes homens novamente em suas casas, confortando-os e fazendo com que se sentissem em casa e protegidos. Começam então as políticas sexuais para as mulheres, que

² *American Way of Life* é um modelo de vida criado pós-depressão (1929), que se refere a um comportamento nacionalista onde os princípios de vida, a liberdade e a procura da felicidade direitos não alienáveis de todos os americanos de acordo com a Declaração de Independência.

determinavam que lugar de mulher fossem cuidando da casa e do marido e lhe dando filhos, filhos estes novos cidadãos americanos.

A dona de casa passou a ser a principal consumidora dos bens vendidos pelas indústrias, atraídas pelos discursos das revistas femininas e principalmente pelos programas e propagandas da televisão. Segundo Rafael Hagemeyer, “a televisão comercial não passaria de uma simples vitrine do mercado, repetindo clichês já assimilados para a massa deseducada, incapaz de reflexão crítica” (2012, p. 35). As grandes agências de publicidade da época aproveitaram-se desse novo público que crescia. Houve o aumento de consumo de utilidades domésticas, produtos que traziam sem seu rótulo a ideia de diminuição do tempo nas cozinhas. E tudo isto era consumido de maneira desenfreada por uma classe média.

O seriado *Mad Men*

No dia 19 de Julho de 2010 às 22:00 horas, vai ao ar o primeiro episódio da série intitulado de “Smoke Gets in Your Eyes”, que no Brasil recebeu o título “É permitido fumar”. Uma série que levou cerca de cinco anos até ter a chance de estreia no horário nobre americano tudo porque a HBO não queria ter o nome de seu fundador³ vinculado a trama do seriado.

Mas o que leva um roteirista, mergulhado na temática de uma família de mafiosos, fazer um roteiro sobre uma agência de publicidade dos anos 60, cheia de homens rudes, muita bebida e cigarros, trazendo em meio a uma história masculina personagens femininas bem escritas e delineadas e fatos sociais que fervilhavam no período? Além do fato do roteirista ter nascido em plenos 1965, ter como pais dois intelectuais que lhe fizeram ter uma visão diferenciada na infância, Matthews Weiner em sua graduação em Estudos Cinematográficos, teve a oportunidade de cursar filosofia, história e literatura, áreas as quais ele tinha afinidade.⁴ Seus estudos motivações e o fato de ter tido pais intelectuais em um período, no qual as pessoas se abstinham de qualquer argumento contra a política, contra o que vinha acontecendo socialmente e até mesmo contra se rebelar por imposições colocadas pelo governo e a própria mídia, foi fundamental para a formação intelectual

³ O nome da agência fictícia do seriado *Mad Men* era Sterling Cooper o que para a HBO não seria interessante visto a semelhança com Sterling Manhattan Cable fundadores do canal a cabo.

⁴ O texto de referência para todas as informações com relação ao seriado provém de McLEAN, Jesse. O guia não oficial de *Mad Men*. Os reis da Madison Avenue. Rio de Janeiro: Editora Best Seller Ltda, 2011.

e social de Weiner, e importantes para a significância da série *Mad Men* para compreender um pouco como o mesmo escolheu representar os turbulentos anos 60.

Mad Men é um seriado como já colocado sobre publicidade. Seu mundo central é a agência Sterling Cooper, um lugar que a primeira vista parece um casulo de malucos. Possuidora de vários andares em um prédio comercial em plena Madison Avenue, uma avenida quase que arterial que corre Nova York. Com andares divididos em vários departamentos: criação, mídia, comercial, diretoria, filmagens. Nosso eixo central é o andar e departamento de criação e onde iremos perceber visualmente as tensões de gênero. No centro do andar as secretárias, mulheres bem arrumadas, com roupas apertadas, muita maquiagem e sorrisos. No entorno da sala os escritórios principais da criação, um deles do personagem principal Don Drapper.

Do lado privado focamos em Betty Drapper, esposa de Don Drapper, que é a típica dona de casa americana, consumidora de toda a propaganda gerenciada pelo marido. Envolve-se com esse ambiente da agência indiretamente, pois cada decisão tomada pelo marido tem reflexos em sua vida privada com a esposa.

Este ele criado entre Betty Drapper e Don Drapper, revela um homem gélido, egoísta e fascinante, conhecido no ramo da publicidade por suas campanhas extraordinárias, por conseguir vender gelo a um esquimó. Mas que no terreno doméstico não consegue sanar as frustrações da esposa. Principalmente as tensões de gênero que são colocadas em frente às câmeras e as quais nossas personagens estão imersas.

Claro que não podemos nos esquecer de que a série reflete o que pensa o seu roteirista Matthew Weiner, e é fruto do nosso tempo no caso anos 2000 e todas as suas mudanças. Ele claro vai usar meios para tentar fazer com que a série seja a mais verossímil possível, usando livros, filmes, relatos sobre o período. Mas nunca poderemos toma-la como verdade sem ter em mente essa ideia. Principalmente porque os Estados Unidos em 2007 já havia passado por um atentado terrorista⁵, e havia uma política de guerra ao terror instaurada que ainda perpetuava, assim como o início de uma crise financeira nascida na Islândia, mas ocasionada por investidores americanos e que afetaria diversos países.

Assim como nos anos de 1960 em que o governo havia estipulado a política do bom cidadão americano como forma de proteção de seu território frente a ameaça russa durante a guerra fria, os anos 2000 passaram por políticas parecidas. Mas como tudo isto influencia na criação de uma

⁵ O 11 de Setembro de 2001.

personagem feminina como Betty Drapper? No momento em que a figura feminina é novamente convocada ao papel de anjo da nação.

Quem é Betty Drapper

Betty Drapper é interpretada por January Jones é a figura que representa simbolicamente as donas de casa de 1950 a 1970. Quando falamos da esfera do privado as situações tendem a serem complicadas, pois elas influenciam e são influenciadas pelo público. Mas como?

Bem, os desejos do Estado, o trabalho do marido, a opinião de uma amiga, as revistas femininas, as normas divulgadas no cinema e na televisão sejam através de filmes ou propagandas, entre muitas outras, incutem certos ideais de vida, normas que determinam como essas donas de casa devem viver, o que devem querer de sua vida, e até mesmo quem devem ser.

Mas mesmo em uma vida onde o marido lhes proveem tudo que precisam suas casas maravilhosas, seus filhos de capa de revista, a angústia e a falta de algo que as completasse morava lado a lado com elas. É o caso de Betty Drapper, a esposa do todo poderoso Don Drapper, é linda, muitas vezes comparada a atriz Grace Kelly, têm filhos bonitos, uma casa bem equipada, amigas que possuem o mesmo padrão de vida que ela, porém vive uma eterna angústia uma falta de algo que ela mesma não sabe o que é. Betty Friedan, foi a primeira mulher a perceber que algo estava errado. Em seu livro *A Mística Feminina* coloca que:

As que sofrem dêsse mal têm uma fome que o alimento não pode saciar. E esta ânsia existe em mulheres cujos maridos são médicos internos, funcionários de repartições, ou prósperos doutores e advogados; em esposas de operários ou executivos, ganhando de cinco a cinquenta mil dólares anuais. Não é causada por falta de conforto material; talvez nem seja sentida por aquelas que se encontram em luta com os desesperados problemas da fome ou da doença. E as que julgam poder resolvê-lo ganhando mais dinheiro, uma casa maior, um segundo carro, ou mudando-se para um bairro mais aristocrático, muitas vezes descobrem que o problema se agrava mas ainda (FRIEDAN, 1971, p. 26-27).

Afinal não são bens materiais que lhes faltam, mas sim saber quem elas realmente são, e quais as suas reais necessidades. Betty Drapper vive assim, ela teve uma infância maravilhosa, vinda de uma família bastante abastada. Teve direito a uma carreira quando jovem, até conhecer seu marido. Então ela passou a “profissão de tempo integral de dona de casa”.

A forte política utilizada pelo governo americano não dava margem para que as mulheres pudessem ingressar em carreiras comuns a homens. Incentivava-se a ser mãe, a mãe formadora do bom cidadão americano, consumidor do American Way of Life. Campanhas eleitorais exploravam

o papel da esposa/mãe, vemos isso na campanha eleitoral para presidente do J.F.Kennedy quando explora a figura de Jacqueline Kennedy.

Então a série mostra muito o lado da família, influenciada e influenciando a agência, normalmente a influência que a esposa causa nos maridos é ruim, é colocada como uma pressão que ela faz em casa, quando busca alguma coisa nova, uma residência nova é um ótimo exemplo. São poucas as vezes que vemos influências boas como um incentivo ao marido. Eles acabam não rendendo no trabalho, e afogando as mágoas com a primeira mulher que encontram.⁶ E temos o lado da esposa, os jantares entediantes que acompanham os maridos, as noites sem a presença do mesmo, a criação praticamente sozinha dos filhos, as escolhas para casa, a manutenção da organização da mesma e ainda a participação de diversos grupos para esposas.

Mas apesar de tudo isso elas não sabem quem são como Betty Friedan coloca que ao serem proibidas de entrar no mundo masculino as mulheres acabavam “impedidas de serem elas mesmas, absorvendo finalmente uma imagem de dependência tão passiva que passara a desejar que o homem tomasse todas as decisões, inclusive em casa” (FRIEDAN, 1971, p. 46).

É interessante que Betty Drapper é a síntese disso tudo, ela vive uma angústia e por mais que ela se envolva em atividades, como hipismo e clubes de mulheres, essa angústia não desaparece ela a segue e é refletida fisicamente. Ela vive cansada, quando nervosa suas mãos tremem, ao ponto que em certo episódio bater o carro. Ela acaba indo a um psiquiatra para descobrir o porquê de seu sentimento de vazio. Um fato interessante é que o marido tem acesso a tudo que a esposa fala com o médico, mostrando que mesmo quando ela ganha um espaço para se comunicar e tentar alcançar quem ela era, na verdade estava em uma brecha cedida pelo próprio marido. Não era um momento dela, era um momento para o marido saber por que a esposa andava tão estranha. A série também mostra a relação das mulheres bem casadas com as divorciadas. Para elas a divorciada, mesmo quando vítimas de traição dos maridos, são as culpadas de sua situação. Outro ponto que devemos analisar é a violência moral e física. Betty muitas vezes é colocada contra a parede por situações que o marido não acha que foram direitas.

Outro ponto de atrito entre eles é a criação dos filhos. Quem educa e coloca as regras é ela, e chega um ponto em que o filho está fora de controle e ela recorre ao marido para lhe dar um castigo físico. E isso não ocorre fazendo com que ela questione a educação que ele dirige aos filhos, aquilo o tira do sério, e ele a segura pelos braços e bate com suas costas em um armário. É

⁶ Essas situações podem ser vistas nos episódios 1,7, da primeira temporada e 4,6,7,8,10 da segunda temporada.

uma cena forte, e de muita tensão, pois ele se utiliza da força física para diminuir e assustar a esposa. Que baixa a cabeça sem saber o que fazer da situação. Em um dado momento da temporada ela descobre uma das traições do marido, mas somente porque o marido traído contou toda a situação, pois ela vendava os olhos para não perceber. E acaba tomando uma decisão colocar o marido para fora de casa, mas ela não o fez pelo fato da traição, mas sim, por ele estar com uma mulher mais velha que ela. Parecendo que a situação fosse invertida, e o caso tivesse sido com uma mulher mais nova o absolvesse da culpa, afinal ela estava envelhecendo e os homens possuem certas necessidades. Ela sofre muito com a situação, pois se sentia sozinha, com medo, como se não tivesse mais chão, principalmente quando descobre que está grávida de novo. Ela novamente engole seu orgulho e traz Don de volta para casa.

Essas pequenas nuances e desafetos vão fazendo com que ela perceba sua situação dentro de casa. As tensões que o marido acaba desenvolvendo dentro de casa, e acaba tomando uma decisão, fica mais rígida com o que ela quer e como ela quer. Como uma tomada de consciência de uma situação que ela não quer mais sofrer. Já que o marido não pensa no que ela sente, ela passa a não se preocupar em agrada-lo também.

Considerações Finais

Durante a análise, percebemos como que as tensões de gênero são bem fortes, na forma da utilização do sexo para subjugar um sexo dito mais “frágil”. E como a utilização de sistemas morais estipulados e construídos por homens para “preservação” do bem familiar acaba na maioria das vezes gerando ainda mais tensões. O privado por ser uma esfera que aparentemente é menor do que a pública, mas concentra a maior parte das tensões, o centro de relações é mais íntimo e a liderança da família articulada na maioria pelos homens, então como fugir dessas tensões quando a dominância é extrema? Ficamos com esse questionamento quando falamos dos anos 60, quando as políticas de liberdade sexual não eram os objetivos e ainda se divulgava um estilo de vida quase que alienante, aos quais as mulheres deviam usar como modelo.

Nossa personagem foi um modelo usado por nosso contemporâneo para mostrar situações recorrentes do período. Com a utilização do privado e do público o roteirista pode mostrar como a dominação masculina se distribuía como raízes por todos os setores sociais. Que mesmo quando as mulheres ganharam o direito ao voto, elas não faziam parte da política, não se votava em mulheres, e elas não concorriam a nada.

Todas as políticas para mulheres foram feitas por homens, que sustentavam ainda mais o sistema patriarcal, sem dar uma brecha para que ele fosse desconstruído. A série é importante para demonstrar a importância que o movimento feminista dos anos 70 teve, no papel de mudança das relações de gênero, que possibilitaram hoje termos conseguido assumir papéis e lugares antes masculinos. Senão tivesse se tomado consciência de quem somos e dos nossos direitos, talvez ainda estivéssemos vivendo como Betty Drapper. Ela está ali para representar milhares de mulheres, que hoje são nossas avós e que finalmente podem sentir o gosto de desfazer as amarras que há tanto tempo as deixavam amarradas a situações de tensões. Mostrando o quanto precisamos evoluir nestas questões visto que nossa representação política ainda é pequena, que somos poucas mulheres em lugares de destaque na política. Que ainda somos julgadas pelas roupas que usamos e a forma que nos comportamos. Em um movimento de retrocesso e conservadorismo que surgiu com o governo Bush e sua “guerra ao terror”.

O Seriado como uma fonte midiática vem a ser importante então nesta representação do passado. Mostrando ao público atual o longo percurso de que as mulheres tiveram para ganhar sua independência servindo até mesmo de forma de conscientização buscando uma reafirmação como sujeito de nossas próprias vidas.

Referências Bibliográficas

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. Uma história social da Mídia. De Gutenberg à Internet. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016, capítulo 5: informação, educação, entretenimento, p.231-301.

BUTLER, Judith.. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato de Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **História da Sexualidade**. A Vontade de Saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1985, 1v.

_____. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRIEDAN , Betty. **Mística Feminina**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Rio de Janeiro : Editora Vozes Limitada , 1971.

HALL, Stuart.. **Cultura e Representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

KARNAL , Leandro. Et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3. Ed. São Paulo: Editora Contexto , 2011.

KELLNER, Douglas. A cultura da Mídia – Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

McLEAN , Jesse. **O guia não oficial de Mad Men**. Os reis da Madison Avenue. Rio de Janeiro : Editora Best Seller Ltda. , 2011.

TOTA, Antonio Pedro. **Os Americanos**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

1940: UMA DÉCADA DA HISTÓRIA BRASILEIRA REVELADA EM FOTOGRAFIAS PUBLICADAS NA *REVISTA DO GLOBO*

Cátia Kupssinski¹;

Juracy Assmann Saraiva²

¹UNIVERSIDADE FEEVALE, doutoranda em Processos e Manifestações Culturais –
catiask@terra.com.br

²UNIVERSIDADE FEEVALE, Doutora em Teoria Literária – jias@sinos.net

Resumo:

Este artigo propõe uma reflexão acerca da fotografia como fonte de investigação histórica, já que imagens podem ser consideradas documentos que representam o passado e sobre ele se prenunciam. O desenvolvimento deste estudo se dá por pesquisa bibliográfica, em obras cujos autores apontam a intersecção entre história e fotografia e que relatam fatos históricos do Brasil. Procedeu-se à análise semiótica de fotografias de capa e fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*, na década de 1940, período em que ocorreram importantes transformações políticas e socioculturais no Brasil, as quais tiveram relevância para a concepção de uma identidade nacional pautada em signos autóctones. Os signos expressos nessas imagens, ao serem cotejadas com constructos de historiadores, parecem traduzir, em imagens, o que os textos verbais relatam, estabelecendo a interação entre a história e a fotografia.

Palavras-Chaves: FOTOGRAFIA; HISTÓRIA; *REVISTA DO GLOBO*.

A intersecção da história com a fotografia

A ligação entre história e fotografia foi concebida a partir “dos desenvolvimentos e revoluções da consciência historiográfica” que abarcaram “tudo aquilo que é produzido por homens e mulheres no mundo” como fontes para investigação histórica. Dessa forma, as fotografias produzidas ao longo dos séculos, podem ser consideradas “um indício ou documento para se produzir uma história; ou ícone, texto ou monumento para (re)apresentar o passado” (MAUAD; LOPES, 2012, p. 263).

A fotografia foi inventada no século XIX e, desde o seu surgimento, de forma lenta e gradativa, foi substituindo as ilustrações que estampavam periódicos e revistas. No processo inicial desta troca, muitas vezes a mesma imagem era publicada em forma de fotografia e de gravura, lado a lado, na mesma página, pois, naquela época, técnicas de gravura ainda tinham maior

prestígio junto aos leitores, que acreditavam mais no “real desenhado em *loco* do que no registro mecânico da fotografia”⁷ (BUITONI, 2011, p.69).

A busca pela qualidade e pela realidade das imagens deu-se, paralelamente aos estudos científicos, por meio das mãos dos artistas, que coloriam as fotografias feitas em preto e branco⁸, e avanços tecnológicos permitiram a produção de filme coloridos, disponíveis no mercado a partir de 1907. Desse período em diante, a fotografia passou a ser utilizada em grande escala pela imprensa mundial, principalmente a partir da década de 1980, momento em que foi inventada a fotografia digital, capturada por impulsos eletrônicos que dispensaram reagentes químicos, papéis e grandes períodos de tempo para visualização da imagem obtida (OLIVEIRA, 2006).

A fotografia, ao longo do tempo, em sua diversidade de materiais e de estilos, consolidou-se como fenômeno de comunicação, sendo utilizada como importante veículo para disseminação de fatos históricos em imagens que compõem “grandes inventários do mundo” (MAUAD; LOPES, 2012, p. 272).

Assim como a utilização de fotografias se multiplicou durante o século XX, os estudos embasados no tema foram impulsionados para além da questão tecnológica. As imagens fotográficas foram incorporadas no campo das artes visuais e serviram de fonte de pesquisa para estudiosos de várias áreas do conhecimento, os quais trouxeram a experiência fotográfica para o âmbito da experiência social (MAUAD; LOPES, 2012).

Um dos exemplos de estudiosos, citados por Maud; Lopes (2012), é o filósofo alemão Walter Benjamin, o qual afirma que as fotografias permitiram ao público vivenciar o que é distante – experiência esta propiciada também por reportagens ilustradas em revistas, as quais “reproduziam os valores da sociedade capitalista por intermédio da aproximação de paisagens estrangeiras, das novidades e celebridades colocadas a serviço do entretenimento e dos modismos” (MAUAD; LOPES, 2012, p.266).

⁷ Possivelmente, a maior credibilidade gerada por gravuras tenha decorrido da “educação visual da época que era mais acostumada aos efeitos estéticos presentes nas gravuras”, do que na baixa qualidade das imagens fotográficas (BUITONI, 2011, p.69).

⁸ A primeira fotografia colorida do mundo foi produzida por James Clerk Maxwell, no ano de 1861, a partir da composição de três imagens monocromáticas feitas com filtros vermelho, verde e azul, que, sobrepostas, resultaram na imagem colorida. Entretanto, esse processo não reproduzia as tonalidades semelhantes as do objeto fotografado, o que se tornou possível a partir do século XX, com a invenção dos filmes coloridos (OLIVEIRA, 2006)

As fotografias, portanto, propõe um texto a ser interpretado – teoria que caminha paralelamente com as novas formas de percepção de evidências históricas que, a partir do século XX, foram focalizadas “do olho para o pensamento, da visão para a reflexão, do visível para o não visível”, consolidando o princípio hipotético dedutivo (MAUAD; LOPES, 2012, p.263). Nesse processo, desloca-se a fotografia do papel ou do suporte na qual está exposta, para ser percebida junto às práticas sociais que a geraram. Dessa forma, a fotografia deixa de ser monumento, ou seja, deixa de ser um símbolo constituído daquilo que, “no passado, a sociedade estabeleceu como única imagem a ser perenizada para o futuro” (MAUAD; LOPES, 2012, p. 264), para tornar-se documento – a marca de uma materialidade passada, que informa sobre fatos e aspectos socioculturais do passado.

A partir deste entendimento são tomadas as fotografias de moda e de capa publicadas na *Revista do Globo*, na década de 1940, como *corpus* deste estudo, que propõem estabelecer relações entre essas fotografias e os fatos históricos do Brasil na década em que as imagens foram produzidas.

O Brasil na década de 1940

A partir da década de 1940, os temas relativos ao nacionalismo e à Segunda Guerra Mundial guiavam os rumos da história brasileira. O nacionalismo ganhou força por imposição do governo Getúlio Vargas, que, por meio de um golpe militar, no ano de 1937, assumiu a presidência e instituiu o Estado novo, dando início a um período ditatorial (FAUSTO, 2010).

Mesmo que o nacionalismo estivesse presente na vida política e pública do país, influências culturais internacionais, principalmente oriundas dos Estados Unidos, estimuladas pela Política da Boa Vizinhança⁹, mesclavam-se à cultura nacional brasileira. Ao mesmo tempo em que o *American way of life* era inserido no Brasil – principalmente por meio dos filmes –, manifestações culturais brasileiras recebiam espaço no país americano, devido a um intenso intercâmbio cultural (MAUAD, 2005). Este intercâmbio intensificou-se ainda mais com o desenrolar da Segunda

⁹ A “Política da Boa Vizinhança” foi uma iniciativa apresentada pelos Estados Unidos da América, durante a década de 1930, com o objetivo de garantir e ampliar as bases das relações comerciais e culturais unificando as Américas (MAUAD, 2005).

Guerra Mundial, período no qual foram firmados acordos¹⁰ entre Brasil e Estados Unidos, os quais garantiram o posicionamento brasileiro na Guerra¹¹ (MAUAD, 2005).

Durante os últimos anos da Segunda Guerra Mundial, o Brasil passou por um período de austeridade, por conta das recessões mundiais, mas, ao mesmo tempo, foi favorecido pela desestruturação da economia europeia, devido à qual o país encontrou terreno fértil para seu desenvolvimento.

A classe média urbana, aumentada pela inserção da mulher no mercado de trabalho, compunha uma camada de consumo que estimulava a circulação e o aumento do número de revistas nacionais que serviam de inspiração para costureiras e alfaiates brasileiros que adaptavam e reinterpretavam a moda europeia e, principalmente, a americana, divulgada, por meio das atrizes de Hollywood. A reinterpretação da moda internacional, adaptada ao clima tropical e aos desejos das brasileiras, indicava uma tentativa de engendrar, nacionalmente, alguma identidade própria, o que aconteceu também por meio da Música Popular Brasileira que se consolidou, ganhando lugar de destaque nos programas de rádio; pelo samba elevado à condição de ritmo nacional; pelos filmes brasileiros que, por meio de decreto-lei, conquistaram espaço de exibição junto com os filmes internacionais (LINO, 2007).

A modernidade do período pós-guerra conduziu ao regime democrático: no dia 29 de outubro de 1945, Getúlio Vargas renunciou, e o militar Eurico Gaspar Dutra foi eleito presidente. No ano de 1946, o presidente Dutra tomou posse e no mesmo ano promulgou a nova constituição da República Federativa do Brasil. Os traços democráticos da nova constituição seguiam o princípio da igualdade, da liberdade religiosa e do fim da censura (FAUSTO, 2010).

O breve relato acerca de fatos históricos ocorridos no Brasil, durante a década de 1940, destaca que, nesse período, ocorreram importantes transformações políticas e socioculturais que tiveram relevância para a concepção de uma identidade nacional pautada em origens autóctones.

¹⁰ Os acordos asseguravam, dentre outras questões, a construção de uma usina siderúrgica no território brasileiro, o fornecimento de material bélico às forças armadas nacionais, o estreitamentos dos vínculos oriundos da Política da Boa Vizinhança (MAUAD, 2005).

¹¹ O alinhamento foi definido, depois do ataque a *Pearl Harbour*, em 1941, quando Getúlio Vargas teve de tomar “uma definição mais clara e cooperativa”, assinando um decreto que autorizava a construção de aeroportos e de bases aéreas no norte e no nordeste do Brasil, para guarnecer o Oceano Atlântico e entregar material bélico para os aliados norte-americanos, e que também comprometia o Brasil a afastar-se totalmente em relação aos países do Eixo (MAUAD, 2005, p.47).

Essa e outras questões históricas do período, como o nacionalismo, a ditadura, a valorização feminina, a inserção da mulher no mercado de trabalho e a própria democracia são representados em imagens de capa e das fotografias de moda, publicados na *Revista do Globo*, durante a década anteriormente citada, conforme mostra a análise a seguir.

A história contada em imagens

A *Revista do Globo* foi uma publicação quinzenal da *Editora Globo*, que circulou no Brasil, de 1929 até 1967. O periódico era composto por aproximadamente cem páginas, compostas por textos verbais, por ilustrações e por fotografias, com temas diversificados¹², direcionados ao público adulto e ao infanto-juvenil. As reportagens nacionais e internacionais estimulavam a adesão de um grande número de leitores, e a *Revista do Globo* representava, para muitos, “a única fonte de conhecimento sobre o mundo” (CASTRO, 2008, p.3).

A revista assumia um posicionamento nacionalista, o qual ia ao encontro da situação brasileira, como é possível perceber na capa da edição 221, publicada em 19 de janeiro de 1938, dois meses e nove dias depois do Golpe de Estado, a qual exibia a fotografia do Presidente Getúlio Vargas em frente à bandeira brasileira (figura 1).



Figura 1: Presidente Getúlio Vargas: símbolo do nacionalismo

Fonte: *Revista do Globo*, edição 221, 19/01/1938, capa.

¹² Algumas sessões da revista eram fixas como, por exemplo, “Páginas de humor”, composta por ilustrações e piadas; “Quinzena esportiva”, na qual eram publicadas fotos e artigos sobre futebol, natação, canoagem, entre outros esportes; “Correio da revista”, que era um espaço de interação com os leitores, por meio da publicação de cartas com pedidos de aconselhamento sobre questões afetivas; “Escritores e Livros”, que era um meio de divulgação do lançamento de novas obras e tópicos informativos sobre questões relacionadas à Literatura. Os registros sociais também recebiam espaço relevante na revista por meio da publicação de fotos de bailes de debutantes, de formaturas, do carnaval, de jantares de casais, de casamentos, de aniversários e de pessoas de destaque da sociedade nacional. A publicação de uma foto na coluna social da *Revista do Globo* representava *status* e era possível comprar espaço no periódico para publicar a imagem.

A imagem enaltecia a figura do Presidente da República e valorizava a brasilidade, que fomentava a busca de uma identidade calcada em valores nacionais. Entretanto, a importação de todas as fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*, que vinham, principalmente, de Paris (figura 2), até o início da Segunda Guerra Mundial, denunciavam a submissão cultural vinda do exterior.

Figura 2: Fotografias de moda importadas de Paris



Fonte: *Revista do Globo*, n.248, 25/03/1939, p.40-41.

A Política da Boa Vizinhança, o posicionamento brasileiro frente a Segunda Guerra Mundial a favor dos Estados Unidos e a questão do regime ditatorial exercido no Brasil, mencionados anteriormente, são perceptíveis na figura 3, publicada na edição 294, de 1941, que retrata a adesão à moda americana. A frase “Hollywood Ordena” – título do editorial – expressa uma situação impositiva, que se conjuga ao momento ditatorial vivido no Brasil.

Figura 3: O regime ditatorial expresso pela moda



Fonte: *Revista do Globo*, n. 294, 26/04/1941, p.31.

A questão da integração cultural entre Brasil e Estados Unidos também é percebida pela mescla das cores das bandeiras dos dois países nas estampas das capas da *Revista do Globo*, conforme demonstra a figura 4, que é a capa da edição 290. A imagem conjugava as cores das duas bandeiras e, nos dois primeiros anos da década de 1940, principalmente no ano de 1941, as capas da maioria das edições da *Revista do Globo*¹³ eram compostas pelas cores azul, vermelho, branco, verde e amarelo.

¹³ Como exemplo de capas com a sobreposição das cores azul, vermelho, branco, verde e amarelo, é possível citar as edições de número: 267, de 13/01/1940; 290, de 22/02/1941; 291 de 08/03/1941; 292, de 22/03/1941; 295, de 17/05/1941; 296, de 31/05/1941; 298, de 28/06/1941; 299, de 12/07/1941; 300, de 26/07/1941; 310, de 20/12/1941.

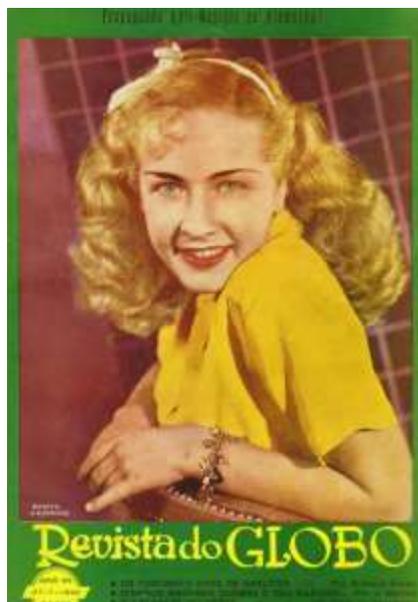
Figura 4: Mescla das cores das bandeiras brasileira e americana e a política da boa vizinhança



Fonte: *Revista do Globo*, n.290, 22/02/1941, capa.

A aproximação e o intercâmbio cultural entre o Brasil e os Estados Unidos alterou o imaginário que instituiu a identidade nacional. A capa da edição 268, publicada no dia 27 de janeiro de 1940 (figura 5) mostra uma figura feminina caracterizada pelo estereótipo americano, por meio do penteado e maquiagem inspirados nas atrizes de Hollywood, e emoldurada por marcas da identidade brasileira, forjadas por um nacionalismo ufanista.

Figura 5: estereótipo americano emoldurado pelas cores dos símbolos nacionais brasileiros



Fonte: *Revista do Globo*, edição 268, 27/01/1940, capa.

A partir de 1942, porém, as cores da bandeira brasileira passaram a sobrepor-se às do país norte-americano (figura 6), fator que prenunciava a imposição da identidade brasileira.

Figura 6: Verde e amarelo em destaque



Fonte: *Revista do Globo*, n.339,15/05/43, capa; n.367, 22/07/1944, capa; n.394, 08/09/1945, capa.

As cores verde e amarelo, símbolo do nacionalismo brasileiro, foram priorizadas, com uma composição entre o cenário, a roupa, a cor dos olhos e dos cabelos das modelos. Elas, entretanto, ainda reproduziam o estereótipo da mulher americana, mais precisamente das atrizes de *Hollywood*.

A valorização da mulher brasileira e a representação da inserção da mesma no mercado de trabalho é representada a partir da edição 327, de 26 de setembro de 1942, cujas fotografias de moda foram feitas por Ed. Keffel, do “Stúdio os 2” – um dos estúdios mais conceituados de Porto Alegre – e contaram com a participação de modelos brasileiras (figura 7).

Figura 7: Editorial de moda produzidos com modelos brasileiras



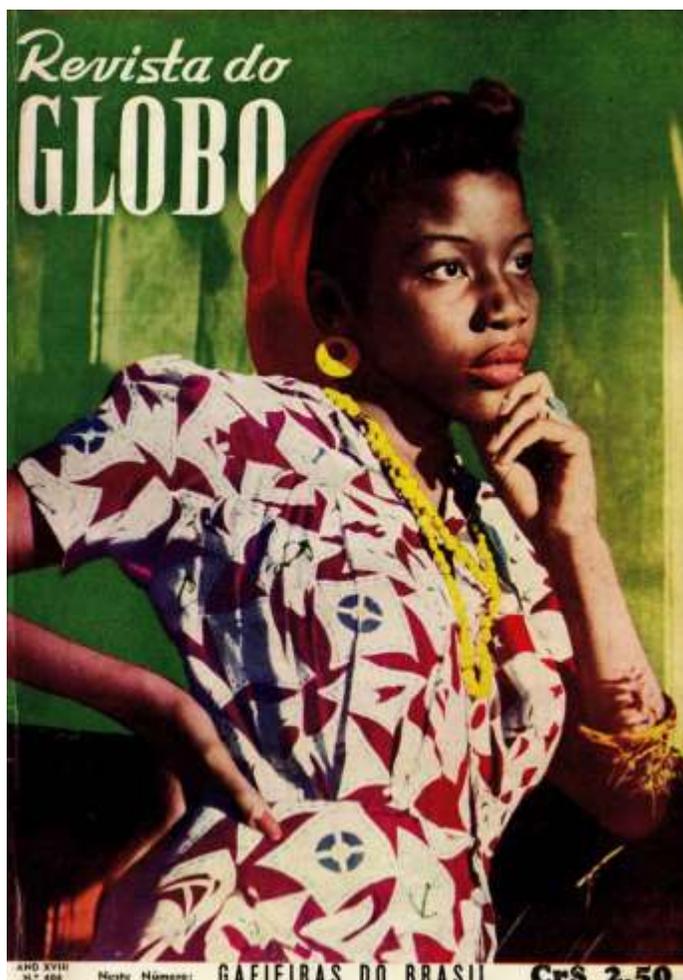
Fonte: *Revista do Globo*, n. 327, 26/09/1942, p.22-23.

O editorial era composto por apenas duas fotografias, em que eram exibidas capas impermeáveis, com “corte em estilo americano” (*Revista do Globo*, n.327, p.23).

A produção de editoriais de moda no Brasil, que representava um passo na afirmação de uma identidade nacional brasileira, ainda seguia influências estrangeiras, percebidas por meio das roupas importadas ou copiadas do exterior, dos penteados, da maquiagem das modelos, que reportavam ao padrão americano.

Depois do ano de 1945, com o final da Segunda Guerra Mundial e com a retomada do regime democrático, a exploração dos símbolos da identidade brasileira, é explicitada na capa da edição 404, publicada em 9 de fevereiro de 1946, a qual estampa a fotografia de uma mulher negra, representante de “um dos fundamentos raciais brasileiros” (*Revista do Globo*, n. 404, 09/02/1946, p.2), registrada em uma escola de samba carioca (Figura 8).

Figura 8: Retrato da brasilidade



Fonte: Revista do Globo, n.404, 09/02/1946, capa.

A imagem foge ao padrão normalmente exposto pela revista e, além de demonstrar a austeridade do período por meio da simplicidade da vestimenta, sublinha a brasilidade, na etnia da modelo, na locação em que a fotografia foi produzida e na própria referência a ela na reportagem, em que são mencionadas diferenças sociais brasileiras e em que o preconceito é denunciado. “Gafieiras: aspectos do preconceito de raça, de classes, de cor, que isolam o negro brasileiro da sociedade branca em nossas capitais” (*Revista do Globo*, n. 404, 09/02/1946, p.19).

A exposição precedente comprova que as fotografias publicados na *Revista do Globo* constituem um tipo de escrita da história que, assim como um texto verbal, precisam ser interpretadas. Esses textos imagéticos são um legado histórico do Brasil e podem ser considerados expressivas fontes de pesquisa do período de sua publicação.

REFERÊNCIAS

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.

CASTRO, Maria Helena Steffens de. **A demanda da memória da publicidade gaúcha percurso histórico**. Disponível em http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/A_DEMANDA_DA_MEMORIA_DA_PUBLICIDADE_GAUCHA.pdf

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2010.

LINO, Sonia Cristina. **Projetando um brasil moderno**. Cultura e cinema na década de 1930. Disponível em: <http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/95.pdf>. p. 164-167, 2007.

MAUAD, Ana Maria. 2005. **Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem**. Revista Brasileira de História. São Paulo. v.25, n49, p.43-75-2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n49/a04v2549.pdf>. Revista Brasileira de História. São Paulo. v.25, n49, p.43-75-2005.

MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. História e fotografia. *In.: Novos domínios da história (ed. Ciro Flamarion Cardoso)*. RJ: Elsevier, 2012. disponível em: http://www.academia.edu/6857409/Ciro_Flamarion_Cardoso_org._Novos_Dom%C3%ADnios_da_Hist%C3%B3ria_2012

OLIVEIRA, Erivam Moraes. **Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital**. 2006. http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=975

Revista do Globo [CD-ROM]. Porto Alegre: Globo, 1929-1967.

ILUSTRAÇÕES E REPRESENTAÇÕES DE PRÁTICAS SOCIAIS EM CARTILHAS ALEMÃS

Elias Kruger Albrecht;
Universidade Federal de Pelotas;
Pós-Graduação em Educação; eliask.albrecht@gmail.com

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise das ilustrações presentes em dois livros escolares, de modo a perceber a relação imagem texto e público alvo. Produzidos na década de 1920, eram destinados ao ensino da leitura e da escrita em escolas sinodais, vinculadas às igrejas luteranas que atuavam junto às colônias de imigrantes alemães/pomeranos no Rio Grande do Sul. Sobre esse campo atuavam duas editoras, a Rotermund ligada ao sínodo Sul-Rio-Grandense e a Concórdia ligada ao sínodo de Missouri. Pesquisas anteriores indicam que os sínodos luteranos por meio de seus professores/pastores se engajaram num projeto maior que era produzir material didático que contemplasse integração religiosa, social e cultural. As cartilhas ressaltavam a fé e o cotidiano, e isso pode ser observado especialmente, nas imagens que ilustram os livros. Logo o ensino em alemão era algo constitutivo da identidade cultural dessas pessoas, pois vinculavam religião e aprendizado, além de estimular fortemente as comunidades a conservarem suas tradições.

Palavras chave: ESCOLAS LUTERANAS, CARTILHAS ALEMÃS, IMAGENS.

Introdução

O presente trabalho trata-se de um recorte do meu trabalho de conclusão¹⁴ de curso em licenciatura em História e tem como objetivo analisar as imagens presentes em dois livros escolares, produzidos na década de 1920, destinados ao ensino da leitura e da escrita em escolas sinodais, vinculadas às igrejas luteranas¹⁵, que atuavam junto às comunidades alemães/pomeranos¹⁶ no Rio Grande do Sul. De forma mais específica, pretende-se compreender a relação dessas

¹⁴ ALBRECHT, Elias. Entre textos e imagens: o processo de ensino-aprendizagem em cartilhas alemãs produzidas para escolas sinodais. Trabalho de Conclusão de Curso de História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS: 2017.

¹⁵ No contexto foram atuante três tipos de Luteranismo:

*Sínodo de Missouri, atual Igreja Evangélica Luterana do Brasil (IELB). Para aprofundar o assunto ver REHFELDT (2003) e WEIDUSCHASDT (2007)

*Sínodo Sul-Rio-Grandense, atual Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB). Para aprofundar no assunto ver DREHER (1984).

* Igrejas independentes, Instituições religiosas que atuam de forma autônoma sem vinculação a nem um sínodo. Para aprofundar no assunto ver OSVALD (2014)

¹⁶ Pomeranos: Nome dado aos imigrantes que vieram ao Brasil da antiga Pomerânia que se situava nas costas do mar Báltico, território atualmente incorporado pela Alemanha e Polônia. Sendo que hoje a sua cultura praticamente está extinta naquela região mantendo-se viva entre algumas comunidades no Brasil que ainda preservam o dialeto e algumas práticas culturais e religiosas. Ver SCHEFFER (2012)

imagens com o contexto social ao qual se destinavam os livros. Trata-se, portanto, da cartilha *Fibel Für Deutsche Schulen in Brasilien* (Cartilha para escolas alemãs no Brasil), produzida pela editora Rotermund; e da cartilha *Schereiblesefibel für Unterricht der Elementarklassen* (Cartilha para Ler e Escrever - ensino para educação básica), produzida pela editora Concórdia.

Segundo Kreutz (1994), e Weiduschdt (2007) os sínodos eram comprometidos com a causa religiosa, ressaltando a fé e o cotidiano em suas produções editoriais. Assim como, a alfabetização era algo constitutivo da identidade cultural dessas pessoas, por possibilitar o acesso direto às escrituras. Logo as cartilhas foram pensadas e elaboradas especificamente para os teuto-brasileiros, pois se tratava de material produzido em alemão.

Perspectiva teórico-metodológica e apresentação das cartilhas

O trabalho está ancorado metodologicamente em (CHOPPIN, 2002; BATISTA; GALVÃO, 2009) pressuposto que auxiliam a entender o livro didático como fonte de pesquisa. Para Choppin (2002), depositário de um conteúdo educativo o manual escolar participa do universo cultural e, portanto, se constitui como um testemunho escrito sobre o que a sociedades julgavam indispensáveis em determinado momento. Logo:

Os manuais representam para os historiadores uma fonte privilegiada, seja qual for o interesse por questões relativas à educação, à cultura ou às mentalidades, à linguagem, às ciências. Ou ainda à economia do livro, às técnicas de impressão ou a semiologia da imagem. (CHOPPIN, 2002, p.13).

Nessa perspectiva de perceber o livro didático como um objeto de ensino e formador de mentalidades, este torna-se um importante objeto de pesquisa, enquanto instrumento didático que influencia a formação de identidades. Sofre, portanto, ações do governo, influência da igreja e da própria sociedade civil. Isso faz com que o livro didático se torne uma fonte importante de pesquisa para buscar respostas sobre ações e comportamentos da sociedade em determinadas épocas, ou de determinadas culturas.

Para Batista e Galvão (2009) os livros didáticos “reproduzem e condicionam um modo de organização da cultura escolar, concepções pedagógicas, maneiras de escolarizar saberes” (p.16). Consideram que o texto didático possui múltiplas funções, sendo importante ao se estudar livros didáticos atentar ao contexto em que foram produzidos, pois o seu discurso pedagógico exerce importante influência, e é influenciado pela sociedade em que foi produzido.

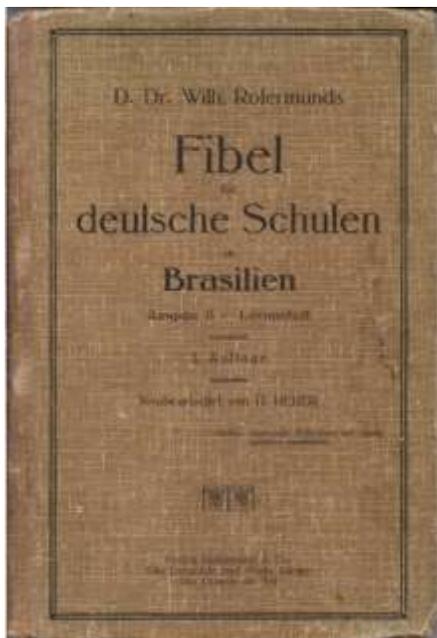
A esse respeito Kreutz (1994) aponta que os vários âmbitos da comunidade rural teuto-brasileira estavam vinculados à questão escolar. Assim esses materiais didáticos eram vinculados

a um projeto comunitário sobre a liderança das igrejas, que visava, conforme o Kreutz (1994), tanto os aspectos sociais e religiosos, quanto o do trabalho. Logo compreendemos em Pesavento (2004) que “a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social (p.41)”.

Portanto para estabelecer uma reflexão sobre as relações entre imagens e textos verbais nas cartilhas de alfabetização das escolas sinodais é preciso analisar as relações sociais estabelecidas no contexto onde elas se encontram inseridas, para conhecer o papel desempenhado pelas cartilhas. Nessa acepção é preciso estabelecer uma correlação entre os objetivos do autor com a pertença social, sendo que para Eco (2004) o autor não escreve para si, mas escreve para alguém. Assim o autor ao produzir um texto ele pensa estratégias em sua produção textual, e visual que venha conferir competências aos seus conteúdos, para contemplar o contexto do seu leitor, dando a ele potencialidade significativa, fazendo com que o leitor o perceba, reconheça e o atualize.

Isto posto é preciso olhar as ilustrações das cartilhas buscando estabelecer significados e significações, quais as ideias se exprimem por trás daquela imagem. Nesta perspectiva Joly (1996) lembra que a imagem é antes de mais nada algo que se assemelha a alguma coisa. Ao observarmos a imagem é preciso “constatar que esse denominador comum da analogia, ou da semelhança, coloca de imediato a imagem na categoria de representação (JOLY, 1996, p.39)”.

Compreendemos que a relação entre o livro e as práticas culturais de seu uso também podem ser percebidas em sua materialidade e forma de organização e apresentação. Assim achamos conveniente apresentar a capas das duas cartilhas.



Figura, 01: Cartilha Fibel, ed. Rotermund Figura,02: Cartilha Schreiblesefibel, ed. Concórdia

A cartilha Fibel fuer Deutsche Schulen in Brasilien, (Cartilha para as escolas alemãs no Brasil) da editora Rotermund ligada ao sínodo Sul Rio-Grandense foi impressa no ano de 1927, e foi fruto de sucessivas edições e reedições entre 1878 quando foi produzida pela primeira vez por Wilhem Rotermund até 1932, sofrendo ao longo do tempo reelaborações, modificações e acréscimos. A versão analisada foi assinada por Reinado Heuer que passou a assinar a cartilha a partir de 1924 em duas versões, edição A (Ausgabe A - Deutsche Schrift) escrita alemã com a letra gótica, e a edição B (Ausgabe B - Lateinschrift) de escrita latina, sendo que as edições anteriores possuíam uma única versão.

Já a cartilha Schreiblesefibel für Unterricht der Elementarklassen (Cartilha para Ler e Escrever - ensino para educação básica) da editora Concórdia ligada ao sínodo de Missouri não traz a informação do ano da impressão, porém como o sínodo fundou a sua editora no Brasil no ano de 1923, sua impressão data, provavelmente, na segunda metade da década de 1920. Esteticamente ela se diferencia da Fibel trazendo uma ilustração na capa. Nesse sentido, ao analisarmos cartilhas produzidas para escolas sinodais, devemos considerar que o significado do livro não está apenas no seu conteúdo escrito, mas é relevante buscar perceber a forma como se apresenta.

Pequenas histórias Ilustradas: uma análise das ilustrações de duas cartilhas alemãs

Produzidas para atender as séries iniciais das escolas sinodais, as cartilhas contemplam uma grande quantidade de ilustrações que apresentam peculiaridades na forma de apresentação e na relação com o método de ensino da leitura e escrita. Portanto objetivamos a partir da análise das ilustrações compreender qual a relação das mesmas com o texto e o contexto para o qual se destinavam essas cartilhas.

A cartilha **Fibel fuer Deutsche Schulen in Brasilien** é amplamente ilustrada, por contexto visual que remete às situações do cotidiano ou da realidade local. E pode se notar nas ilustrações a preocupação do ilustrador com a apropriação do ambiente rural, bem como, com a fauna e a flora típica do sul do país. Havia, portanto um cuidado de reproduzir nas cartilhas gravuras do contexto onde o seu público alvo está inserido fazendo com que houvesse um reconhecimento por parte do leitor. Nessa perspectiva, Joly (1996) aponta que a imagem é sem sombra de dúvida representação de algo e se está em harmonia perfeita com o seu emprego, pode nos permitir compreendê-la melhor.

Podemos perceber por trás de cada ilustração a narração de uma pequena história que foi pensada a partir da realidade da criança para contextualizar o ensino de uma determinada letra e seu uso gramatical. Sobretudo, o texto visual procurava ressaltar os valores e costumes difundidos nas comunidades rurais alemãs e pomeranas, teatralizando o que realmente é importante para viver bem em comunidade. Logo, o texto visual possui uma intencionalidade, seu conteúdo relacionado à vivência da criança é usado para formar nelas uma consciência social sobre o meio que estão inseridas, preparando-as para integrar e cooperar com o desenvolvimento da comunidade.

As figuras a seguir demonstram como se dava o uso articulado da imagem com a letra ensinada, onde havia uma combinação visual que era pensada para que a criança aprendesse associando a letra ao objeto ilustrado.



Figura,03:Fonte cartilha Fibel, pg.9



Figura, 04: Fonte cartilha Fibel pg.7

Conforme podemos observar na figura (03) a ilustração e o texto dessa página trabalham a união das letras SCH que formam um encontro consonantal. Pode se perceber que a parte superior da página apresenta uma ilustração que remete a um ambiente rural, com características presentes no espaço geográfico do sul do país. Nesse sentido, Joly (1996), diz que quando olhamos uma imagem sempre devemos buscar ver para quem ela foi produzida, ou seja, que público leitor busca atingir. Ao analisarmos as ilustrações da figura (03), podemos identificar o método de ensino que se utiliza das imagens para ensinar, uma vez que, todas as imagens que contornam o texto escrito possuem SCH na escrita. Para melhor compreensão buscamos apresentar a forma escrita em português e alemão de algumas figuras ilustradas na figura (03). Conforme segue Ovelha (Schafe); Escola (Schule); Serpente (Schlange); Laço (Schleife); Navio (Schiff); Borboleta (Schmetterling); Caramujo (Schnecke); Chave (Schlüssel); Armário (Schrank); Balanço (Schaukeln).Conforme podemos observar havia, a intenção de associar a letra a uma imagem presente no contexto diário do aluno, possibilitando a criança aprender por intermédio da ilustração.

A relação entre texto visual e texto escrito é constante no decorrer da cartilha. Isto posto, é possível considerar que a ilustração é uma extensão do texto escrito, ou mesmo que, ilustração e texto se complementam. Assim no conjunto da cartilha Fibel as ilustrações mostram a relação do homem com a natureza, o trabalho, a fé, o saber e o lazer. Neste seguimento, Chartier (1999), traz que a leitura é sempre uma apropriação, invenção, e produção de significados, ou seja, de algum

modo o leitor irá se apropriar da narrativa do texto e da ilustração e ressignificar socialmente a sua leitura.

Na figura (04) a cartilha apresenta o ensino da letra S, duas imagens são ilustradas; na parte superior crianças brincando de soldado, ou *soldad* em alemão, ao pé da página temos a ilustração do campo onde um agricultor semeia a lavoura, *säen* em alemão e no seu campo de visão esta ilustrada uma igreja trazendo assim um cunho teológico para que a criança perceba desde cedo que Deus é o provedor de todas as coisas. Assim, nestas imagens há a representação de três coisas muito significativas para as comunidades alemães/pomeranas: a religiosidade, com a ilustração da igreja no seu horizonte; o lazer, que está representada pelas crianças brincando fantasiadas de soldados, com cavalo e armas de brinquedo; e o trabalho na terra, lugar de onde tiravam o sustento. Wille (2001) lembra ainda que as instituições da vida religiosa e social dos imigrantes e seus descendentes giravam em torno da escola e da igreja.

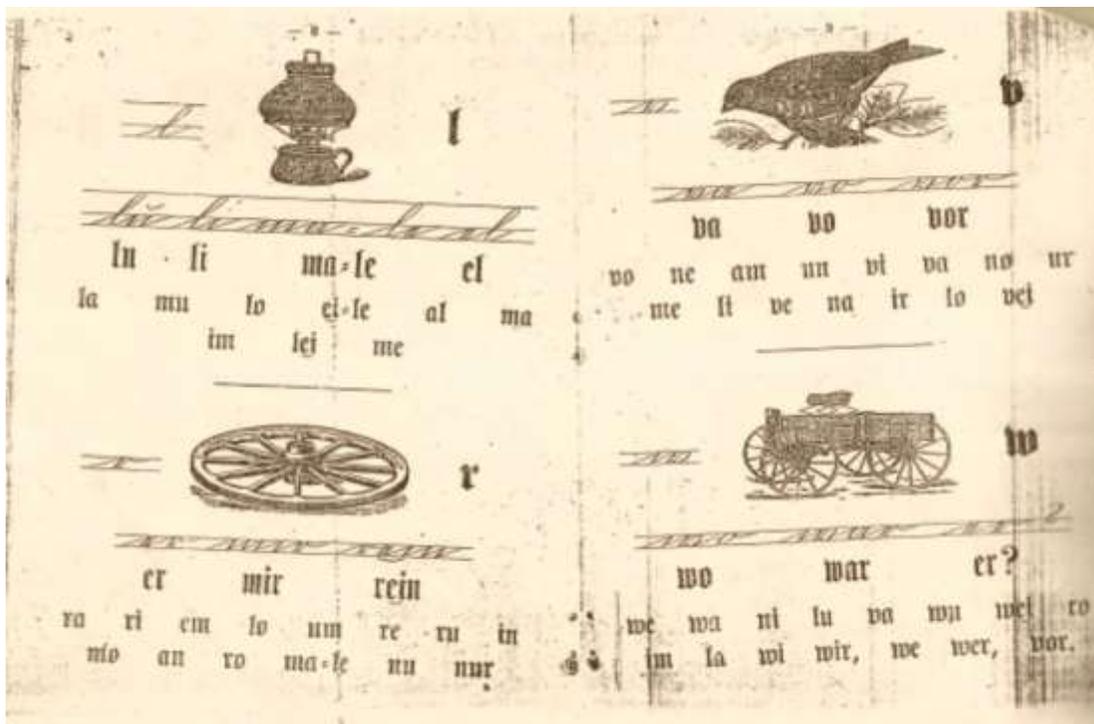


Figura, 05: Fonte cartilha fibel, pg.13.

Portanto a igreja é ilustrada tanto no campo de visão do trabalhador como do estudante, uma representação da presença constante dessa instituição. Assim, embora os textos verbais não apresentem uma mensagem religiosa em seu conteúdo, o texto visual, enquanto dispositivo de leitura, apresenta uma mensagem teológica, a igreja representa a presença constante de Deus.

Quanto à cartilha **Schreiblesefibel für Unterricht der Elementarklassen** o conteúdo é semelhante ao da cartilha Fibel. O que diferencia é a forma de expor o conteúdo, e também o uso da imagem como recurso textual, pois apesar das ilustrações estarem presentes em todo o livro, não estão diretamente relacionadas ao texto escrito, mas são imagens cuja forma escrita está

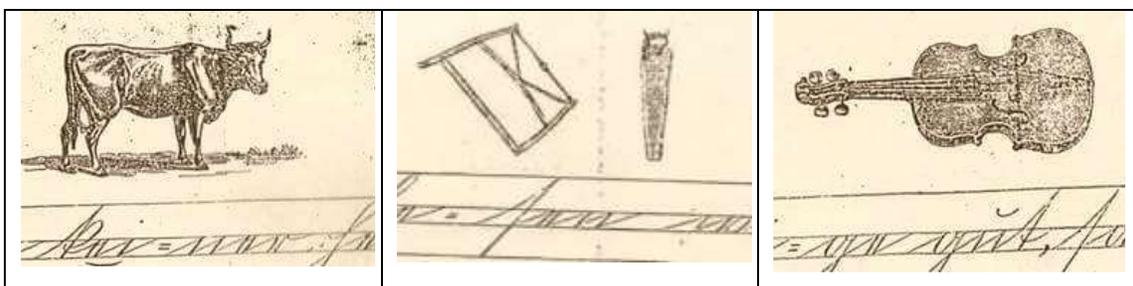
relacionada com a letra ensinada. Tratam-se de ilustrações de objetos que de algum modo estavam presentes no cotidiano das crianças, ao considerarmos o contexto rural das escolas sinodais. Ao analisar a representação visual da figura (06) podemos identificar que se trata do ensino do alfabeto, onde cada letra ensinada é representada por uma única imagem, nesse caso o ensino da letra L, Laterne (Lampião); R, Rad (Roda); V, Vogel (Pássaro); W, Wagen (Carroça), conforme a grafia das imagens em alemão, e em português, apontam.



Figura, 06: Fonte cartilha Schreiblesefibel pg. 8 e9.

Percebemos na tradução das ilustrações presentes na figura acima, que o ensino da letra do alfabeto estava visualmente relacionado a uma única ilustração. Nesse sentido, Belmiro (2008), afirma que a imagem está lá, sobretudo, porque ela agrada às crianças, e porque ela serve a uma pedagogia do jogo que quer distrair a criança antes de fazê-la raciocinar. Nessa conjuntura o foco da cartilha Schreiblesefibel não está voltado para a linguagem visual, e sim para a ilustração como apoio pedagógico.

Apesar de se tratar de ilustrações esteticamente mais simples, em comparação com a cartilha Fibel, estas também trazem uma representação do contexto cultural para o qual se destinavam as comunidades rurais onde estavam inseridas as escolas sinodais. Como podemos observar na figura (07) que apresenta ilustrações selecionadas de dentro da cartilha.

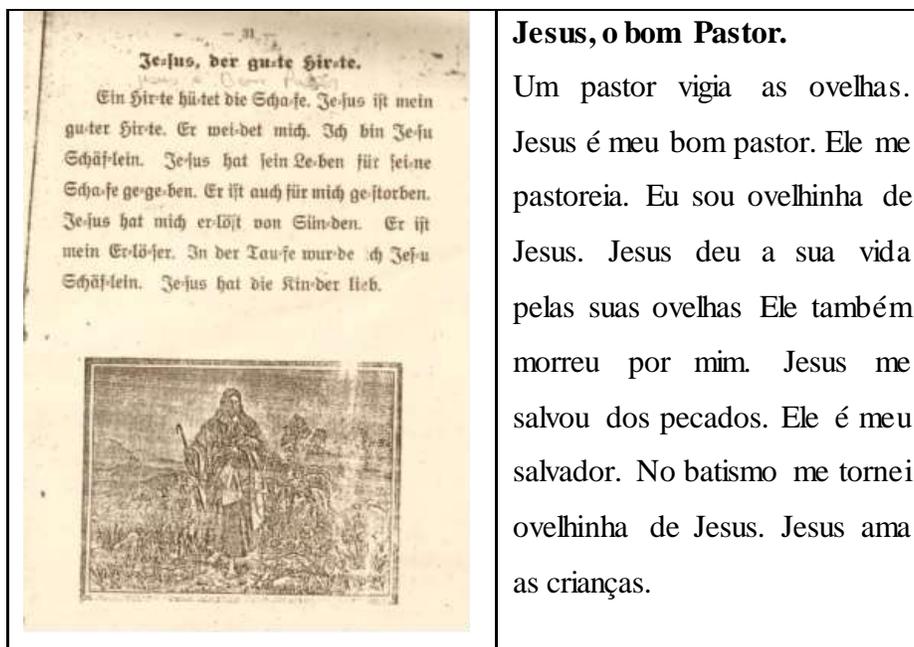


Figura, 07: Fonte cartilha Schreiblesefibel, Ilustrações diversas presentes na cartilha.

As ilustrações presentes na cartilha possibilitam considerar que houve a intenção de trabalhar com representações que podiam ser facilmente reconhecidas pelas crianças que moram no contexto rural, onde viviam os colonos alemães/pomeranos, público alvo dessas cartilhas. Sendo que são ilustrações de objetos de uso doméstico, como também, ferramentas de trabalho agrícola. Ainda, há representações da fauna e flora, e materiais de lazer, como o livro e o violino. A presença das linhas caligráficas e dos instrumentos musicais na cartilha de alfabetização pode ser compreendida pela relação que estas comunidades mantinham com a boa escrita e a música. Conforme Kreuz (1994), em sua pesquisa o canto e a caligrafia recebiam uma atenção especial nessas comunidades. Assim, o gosto e o incentivo pelo canto é uma prática presente no cotidiano dos sínodos até hoje.

É perceptível também que a cartilha possui menos representações de cunho religioso que a Fibel, porém a Schreiblesefibel é mais objetiva nesse sentido dedicando textos e imagens exclusivos a questão religiosa, corroborando com Weiduschat (2012) quando afirma que o sínodo dedicava tempo e espaço para a edificação cristã. Logo o seu ensino era voltado para a prática cristã, formar jovens comprometidos com a causa religiosa que refletissem comportamentos cristãos.

Apesar da cartilha da Schreiblesefibel não apresentar tantas ilustrações de cunho religioso como a Fibel ela se propõe mais objetiva nesse sentido sendo que ela traz uma imagem clássica no meio religioso que é a do “bom pastor” complementado com um texto escrito. Conforme podemos observar na figura abaixo.



Figura, 08: Fonte: Cartilha Schreiblesefibel pg.31, e tradução do texto escrito.

Diferentemente da Fibel onde as referências religiosas se fazem presentes num contexto de ilustrações ao longo da cartilha. As ilustrações da Schreiblesefibel reforçam ainda a importância dada à educação e ao comportamento em sala de aula. Weiduschadt (2012) nesse sentido afirma que o sínodo de Missouri mantinha uma linha mais rígida de ensino. Porém podemos perceber que em ambas as cartilhas ocorre um direcionamento social, ético, moral. Ou seja, havia um objetivo de por meio da formação escolar, integrar os jovens no contexto social e geográfico bem como integrar eles nas atividades da comunidade em que estão inseridas, tomando consciência de suas ações.

Considerações finais:

Tendo em vista os aspectos observados nas duas cartilhas foi possível evidenciar, que o material didático buscava contemplar a realidade das comunidades teuto-brasileiras em especial as comunidades do sul do país. Estimulando as práticas culturais germânicas, que estavam pautadas na fé no ensino, no trabalho e na vida comunitária promovendo assim uma integração religiosa social e cultural.

Podemos perceber que o conteúdo das cartilhas contemplava o objetivo de ensinar os alunos a partir da realidade local, pois, a análise das ilustrações das duas cartilhas aponta para a linguagem visual como elemento de reconhecimento do espaço. Consideramos a partir da análise das fontes que existia uma proposta de ambientar ou familiarizar a criança com o meio ou local onde viviam.

Portanto, entendemos que as ilustrações reproduzidas a partir da realidade do aluno-leitor, foram pensadas como método de formação de sentido, com objetivo da criança estabelecer uma correlação da letra ensinada com o seu espaço de vivência diária.

É perceptível que a proposta de ensino tendo como suporte didático a imagem é mais visível na cartilha *Fibel* na qual a ilustração atua como elemento determinante para a compreensão do texto. Pensado como um meio de ensinar a ler e escrever e também de justificar um sistema sociocultural. Há, portanto uma teatralização visual que naturaliza algumas questões relacionadas ao trabalho, à escola, o lazer e a igreja.

Já o foco das imagens da cartilha *Schreiblesefibel* não estão centradas na linguagem visual, e sim como um apoio pedagógico, um recurso que faz referência a letra ensinada, porém não influencia no texto ensinado. Mas são imagens que podem ser facilmente reconhecidas e resignificadas pelas crianças.

Portanto podemos concluir que o objetivo da pesquisa de buscar reconhecer por intermédio das ilustrações, a relação imagem, texto e público alvo, foi alcançado. Pois a pesquisa assinala que as imagens remetem a esse contexto rural, habitado por esses colonos, logo quem as produzia buscava nesse espaço inspiração para produzir material didático direcionando para uma “alfabetização cultural”. Ou seja, para práticas socioculturais consideradas importantes de serem ensinadas. A análise das cartilhas nos permitiu também perceber o diferente emprego da ilustração como o principal diferencial entre ambas.

Referências

- BELMIRO, Celia Abicalil. **Um estudo sobre relações entre imagens e textos verbais em cartilhas de alfabetização e livros de literatura infantil**. 2008. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói/RJ, 2008.
- CHARTIER, Roger. **A Aventura do Livro: do leitor ao navegador - conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: UNESP, 1999.
- CHOPPIN, Alain. O historiador e o livro escolar. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPeL, Pelotas, n. 11, p. 5 -24, abril 2002.
- DREHER, Martin Norberto. **Igreja e Germanidade: estudo crítico da história da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil**. Porto Alegre: EST, 1984.
- ECO, Humberto. O Leitor-Modelo. In: ECO, Humberto. **Leitor in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 35-45.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antônio Augusto Gomes. O estudo dos manuais escolares e a pesquisa em história. In: BATISTA, Antônio Augusto Gomes; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Livros Escolares de Leitura no Brasil: elementos para uma história**. Campinas: Mercado das Letras, 2009, p. 11-40.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 7 ed, Campinas: Papirus, 1996.
- KREUTZ, Lúcio. **Material didático e currículo na escola teuto-brasileira do Rio Grande do Sul**. São Leopoldo: Unisinos, 1994.
- OSVALD, Tamara. **As igrejas Evangélicas Livres e independentes em São Lourenço do Sul**. 2014. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas/RS, 2014.
- REHFELDT, Mario L. Um grão de mostarda: A História da Igreja Evangélica Luterana do Brasil. v.1. Porto Alegre: Concórdia, 2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- SCHAEFFER, Schirlei Conceição Barth. **Descrição Fonética e Fonológica do Pomerano falado no Espírito Santo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade Federal do Espírito Santo/UFES, Vitória/ES, 2012.
- WEIDUSCHADT, Patrícia. **O Sínodo de Missouri e a educação pomerana em Pelotas e São Lourenço do Sul nas primeiras décadas do século XX: Identidade e cultura escolar**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas/RS, 2007.

_____. **A revista "O Pequeno Luterano" e a formação educativa religiosa luterana no contexto pomerano em Pelotas - RS (1931 - 1966).** 2012. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos/UNISINOS, São Leopoldo/RS, 2012.

WILLE, Leopoldo. **Pomeranos no Sul do Rio Grande do Sul: Trajetória, mitos, cultura.** Canoas: Editora da Ulbra, 2011.

ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS EM ACERVOS PESSOAIS: O CASO DE DJAIR BARRETO MADRUGA

Gabriela Brum Rosselli¹

¹Universidade Federal de Pelotas; Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da UFPel; bolsista CAPES; gabeufpel@gmail.com

Resumo

Progressivamente o historiador lida com uma sociedade que é eminentemente documentada. O que de fato contribui para o agrupamento de diversos acervos pessoais, tais como o de Djair Barreto Madruga (1931-1992). Este modelo de arquivo pode ser constituído tal de forma involuntária assim como intencionalmente, receber o subsídio de variados agentes e no que se refere à tipologia da documentação, pode ser muitíssimo diversa. Ao se tratar de acervos parcialmente recentes e especialmente de personagens públicos, as fotografias são extremamente recorrentes nos mesmos. Este trabalho objetiva abordar acerca de acervos pessoais e álbuns fotográficos tal como sua distinção para a formação de pesquisas historiográficas utilizando como modelo o acervo pessoal de Djair Madruga. A utilização deste tipo de fonte em trabalhos acadêmicos não se coloca enquanto novidade. Conquanto, paulatinamente as pesquisas que trazem como fontes acervos pessoais e fotografias têm proposto transformações em seu sistema de análise.

Palavras-Chaves: ACERVOS PESSOAIS; ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS; DJAIR MADRUGA.

O rio-grandino conhecido como pelotense¹⁷, Djair Barreto Madruga, desde aproximadamente 1968, começou a preservar a grande maioria de seus documentos. De uma forma geral pode-se afirmar que a documentação de seu acervo pessoal encontra-se em bom estado de conservação e o maior volume documental compreende principalmente os anos entre 1972 e 1983. Sendo assim é necessário levar em consideração que foi o próprio Djair, a partir de seus critérios e interesses, que trabalhou na construção de seu acervo.

À vista disto, a maneira de agrupar é o que conferiria sentido ao conjunto, entretanto, não se sabe como se deu o processo de acumulação da documentação e atualmente não possui uma lógica de organização, o que dificulta o acesso às informações nele contidas. Djair fez álbuns não apenas fotográficos, mas, também dos periódicos onde ele aparecia – colocando a data e situação da

¹⁷ O próprio Djair dizia-se pelotense nos periódicos da cidade, pois, foi onde ficou conhecido travestindo-se de Carmen Miranda, porém, em sua ficha de trabalho – arquivada na Câmara Municipal de Pelotas – traz sua naturalidade rio-grandino.

fotografia/reportagem. O acervo hoje faz parte do arquivo do Centro de Documentações e Obras Valiosas (CDOV) da Bibliotheca Pública Pelotense (BPP) – constituindo o Fundo Djair Madruga – também não se sabe como a documentação chegou até à instituição, mas, esta decidiu por manter o acervo conforme ele foi doado – o princípio da proveniência. Sobre isto, Fraiz observa que quando um acervo chega previamente organizado em uma instituição, o arquivista não deve alterar a ordem em que chegou, pois, isto pode influenciar de alguma maneira na pesquisa (FRAIZ, 1998, p.62). Dessa forma, se observou a necessidade iminente de organizar a documentação do acervo. Encargo bastante complexo considerando que não há ordem lógica dos episódios de uma existência.

Contudo, para tornar-se inteligível (BOURDIEU, 2006, p. 186) neste momento encontra-se previamente organizado um catálogo em ordem cronológica com o objetivo de dar sentido à documentação. Este foi elaborado no programa *Excel*, o qual objetiva permitir a visualização imediata de informações específicas as quais são relacionadas diretamente ao ano de seu acontecimento. Nesse sentido, estes aspectos precisam ser levados em consideração na análise da documentação.

A ênfase na acumulação significa que o titular não produziu necessariamente todos os documentos que integram o conjunto e que nem todo o material que ele produziu ou recebeu ao longo de sua vida faz parte desse mesmo conjunto documental. (HEYMANN, 1997, p. 43).

O acervo é composto principalmente por recortes de jornais com assuntos variados, mas, sempre relacionados de alguma forma ao Djair. Encontram-se também correspondências tanto recebidas quanto cópias das enviadas, normalmente tratando de assuntos profissionais. Além de documentação de caráter pessoal, tais como, cartões de felicitações, emendas da Câmara Municipal, certificados, etc. Outro aspecto interessante do acervo são os álbuns com diversas fotografias de eventos públicos, como os desfiles nos carnavais na cidade, suas apresentações em clubes e em outras cidades, participações em programas de rádio e televisão, seus feitos como assessor político, nas quais Djair aparece rodeado de indivíduos, muitas das imagens possuem legendas com os nomes dos fotografados.

Os anos iniciais de seu acervo são compostos de imagens de 1968, as quais mostram o princípio de Djair se travestindo para o carnaval na cidade de Pelotas, além de artigos em jornais onde descrevia seu amor pelo carnaval e pela cantora Carmen Miranda. A partir de 1972 ele passou a atuar profissionalmente no período de carnaval, através de uma brincadeira entre amigos,

Madruga decidiu travestir-se de Carmen Miranda, sua fantasia ficou tão surpreendente que a Escola de Samba Ramiro Barcelos o convidou para fazer parte da comissão de fantasia destaque daquele ano. O artista salvaguardou reportagens dos periódicos que faziam referência ao seu nome, o que possibilitou que sua trajetória profissional permanecesse nos recortes dos jornais¹⁸ que compõe seu acervo pessoal.

Quando se trata de estudos que utilizem os documentos pessoais para análises de caráter biográfico é preciso ter em mente que nenhum indivíduo é um modelo ideal de coerência. Considerando a autora Vavy Pacheco Borges, a pesquisa de um indivíduo pode se constituir através de “fragmentos de sua existência que ficam registrados”, entretanto, não se deve interpretar uma vida buscando linearidade, racionalidade ou coerência. (BORGES, 2005). Pierre Bourdieu, em seu artigo intitulado “ilusão biográfica”, mostra que se o autor admitir a vida como uma exposição de eventos lineares isso causa uma ilusão. Segundo ele:

Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma Vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma experiência individual concebida como uma história e o relato dessa história. É exatamente o que diz o senso comum, isto é, uma linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira [...]. (BOURDIEU, 2006, p. 183).

Logo, se destaca a necessidade de estudar o contexto do ambiente social urbano no qual o biografado se introduz ou vivencia dentro da sociedade, em sua época.

No que diz respeito às fotografias em acervos pessoais, é um elemento de grande destaque nos usos públicos da história, no entanto, nem sempre é devidamente valorizada. O reconhecimento do estudo da imagem ocorreu pela asserção da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultura, tal como pela revisão da definição de documento (MENESES, 2003). Entretanto, ainda segundo Meneses:

[...] a História, como disciplina, continua à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade. (MENESES, 2003, p. 20).

Um recente campo de pesquisa interdisciplinar – com o objetivo de investigação da chamada cultura visual – surgiu através dos estudos sobre imagem. O qual o eixo da análise incide

¹⁸ Tais como: *Correio do Sul* de Bagé; *Última Hora* de São Paulo; *Zero Hora*, *Folha da Tarde* e *Correio do Povo* de Porto Alegre; *Agora* de Rio Grande; e de Pelotas *Diário Popular*, *Diário da Manhã*, *A Meta*, *Balaio*, *Extremo Sul*, *O Que É* e *A Alvorada*.

na imagem como sendo um componente dos processos de produção de significado em contextos de natureza cultural, colocando a visualidade no foco da questão. Sobre Cultura Visual, Knauss observa que duas perspectivas de definição, uma restrita e outra abrangente:

[...] cultura visual de modo restrito, na medida em que ela corresponde à cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico (Chris Jenks) ou na medida em que a cultura visual traduz, especificadamente, a cultura dos tempos recentes marcados pela imagem virtual e digital, sob o domínio da tecnologia (Nicholas Mirzoeff); a segunda perspectiva, que abarca diversos autores, considera que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades (KNAUSS, 2006, p. 110).

Desde o entendimento do álbum como uma forma de registro da memória, podem-se indagar as práticas por meio das quais eles foram compostos e, por outro lado, os costumes que são representados nas fotografias que os compõem. Diferente das fotografias que compõem álbuns, as fotos avulsas geralmente não apresentam identificação da data, local e ocasião. Essa ausência de identificação dificulta sua utilização como fonte documental. De acordo com Abdala

A composição de um álbum fotográfico é invariavelmente motivada pela intenção de preservação da memória, pelos registros fotográficos e pela mensagem apresentada na organização narrativa dos álbuns. Assim, um álbum é, antes de tudo, uma espécie de arquivo, pois, além de preservar dados, apresenta-os de modo organizado e sistematizado. (ABDALA, 2013, p. 218).

O autor Boris Kossoy ratifica esta concepção quando diz que “quando o homem vê a si mesmo através dos velhos retratos nos álbuns, ele se emociona, pois percebe que o tempo passou e a noção de passado se lhe torna de fato concreta” (KOSSOY, 2001, p.100).

Djair Barreto Madruga se preocupou durante toda carreira em guardar os registros de sua trajetória como artista e sujeito cultural, fato evidenciado pelos aproximadamente quinhentos documentos de seu arquivo pessoal, doados ao CDOV da BPP. A dedicação do titular à atividade de guardar, de deixar os registros de sua vida para a posteridade pode ser melhor expressa pela forma como o tal organizou estes documentos. Esse dado aponta também, para a importância desse acervo como fonte privilegiada de estudos em diversas áreas do saber acadêmico, particularmente em temáticas relacionadas ao estudo de imagens e imprensa. Contudo, toda a sua trajetória de agente cultural é bem retratada no arquivo, desde o seu trabalho como assessor na Câmara de Vereadores, o poder de veiculação na mídia e suas atividades por todo o Rio Grande do Sul. O arquivo apresenta, ainda, muitos aspectos de sua vida pessoal – característica desse tipo de acervo – comprovados por alguns registros: suas proposições à Câmara que expunham suas ideologias,

fotografias com sua mãe – único membro vivo de sua família naquele período, fotografias com personalidades do meio cultural e amigos íntimos e sua produção intelectual, incluindo seus textos elaborados para os jornais.

Pierre Nora, através da expressão “lugares de memória” (1993), nos ensina que arquivos, bibliotecas e museus são considerados como estes lugares de memória coletiva e individual. A fotografia possui uma dimensão visível, a qual passa a ser construída pelo historiador para integrar a narrativa histórica (MACIEL, 2013). Há a possibilidade de que a dedicação de Djair para com seu arquivo – fazendo colagens, classificações e recortes sobre si – consistiria a estratégia utilizada para produzir um sentido para sua vida. Segundo Menezes (2003) na “organização de memórias” predominam normalmente as fotografias. É o caso do arquivo de Djair, o qual possui dois tipos de imagens, fotografias impressas em papel fotográfico e em periódicos. Em algum momento elas deixaram de ser utilitárias e funcionais e adquiriram um estatuto “histórico” com a aura de “biográfico” (MACIEL, 2013).

Foram contempladas, para critério deste artigo, três fotografias oriundas do acervo pessoal de Djair Madruga. Uma delas consta escrito à mão no papel A4 onde esta colada “Escola de Samba Ramiro Barcelos – 1972”, a segunda traz informações mais breves e a terceira mais detalhada. Levando em consideração a disposição de Djair em constituir um arquivo biográfico, provavelmente tenha sido ele mesmo quem anotou nas fotografias as informações referentes à data e ocasião.



FIGURA 1: Fonte: Fundo Djair Madruga – Bibliotheca Pública Pelotense.

Referente à figura 1, considera-se, a partir da anotação na fotografia, que tenha sido fotografada no ano de 1972 durante o desfile da Escola de Samba Ramiro Barcelos, primeiro ano em que Djair trabalha no carnaval da cidade quando ganha o papel de fantasia destaque por esta escola de samba. A imagem tem características que apontam para uma cena montada especificamente para a fotografia. Todos os sujeitos posicionados posando. Ao centro da fotografia, que neste caso pressupõe-se como sendo o foco da imagem, é composto por Djair travestido de Carmen Miranda e fazendo uma das poses famosas da cantora, percebe-se seu papel de destaque ao vê-lo no meio dos membros da bateria da escola de samba, todos sorridentes e com seus instrumentos, aparentemente felizes por estarem ao lado do representante da fantasia destaque daquele ano.



FIGURA 2: Fonte: Fundo Djair Madruga – Bibliotheca Pública Pelotense.

Na figura 2 embora as únicas anotações sejam que o local é o Clube Caixeiral em Rio Grande e o ano 1975, conseguimos observar a ascensão da carreira artística de Djair enquanto travesti¹⁹. Com a colaboração dos periódicos sabemos que o artista passou a realizar apresentações durante todo o Rio Grande do Sul e durante todo o ano. Provavelmente esta fotografia seja em um de seus espetáculos através da imagem percebemos a evolução em sua caracterização, pela fotografia ser colorida também da para perceber melhor os detalhes de sua fantasia. Outro aspecto interessante

¹⁹ Djair considerava seu trabalho uma arte. Estava registrado, legalmente, como “mímico” na Censura Federal – implantada pelo Regime Militar em 1964 – no qual todo e qualquer veículo comunicativo deveria ter seu conteúdo previamente aprovado. Ressaltava que fazia em travesti um personagem feminino, porém, fora do espetáculo era um cidadão comum, por isso seu foco era fazer apresentações em lugares de categoria social.

são as mesas no salão com pratos e copos dando a impressão que concomitantemente ao show acontecia um jantar no clube, onde recebia homens e mulheres de diversas idades.



FIGURA 3: Fonte: Fundo Djair Madruga – Bibliotheca Pública Pelotense.

A última figura contém uma descrição bastante detalhada na folha onde esta colada a fotografia, o local é a Rádio Cultura, à esquerda o radialista Olavo Moraes, no centro a menina Lúcia Renata do Bloco Infantil “Mickey” no ano de 1980 e a direita Djair Madruga. Também vemos na imagem o “Troféu Carmen Miranda” que esta sendo entregue à menina, conforme a descrição “destinado ao maior destaque das Escolas de Samba”.

Nos anos finais da carreira de Djair como travesti, este já havia se tornado um personagem cultural e carnavalesco na cidade. Além de emprestar suas fantasias e confeccionar outras para as escolas de samba alguns feitos de Djair foi aprovar junto a Comissão Executiva de Carnaval o

Troféu Carmen Miranda que a principio era dado à fantasia destaque daquele ano e anos depois passou a ser recebido pela escola de samba que recebesse o primeiro lugar no carnaval da cidade. Outro propósito do artista que foi aprovado é o nome da Rua Carmen Miranda que ele concedeu a uma das ruas do bairro Cohab Fragata além de ser indicado pelas irmãs da cantora – Aurora e Cecília Miranda – à ser o representante do Fã Clube de Carmen no Rio Grande do Sul.

Ao elaborar os álbuns de seu acervo pessoal Djair não estava isento de intencionalidades. Todas as documentações e fotografias foram salvaguardadas por algum motivo. Desta maneira, essas subjetividades precisam ser levadas em consideração em qualquer análise que se faça a partir da documentação do acervo. Neste sentido, as fotografias encontradas no acervo de Djair devem ser observadas a partir de seu contexto. É preciso levar em consideração os condicionamentos políticos dele, sua influência externa e interna a produção das fotografias. Afinal, a imagem de assessoria tende a construir estratégias de sentido, as quais buscam valorizar o assessorado (SILVEIRA, 2015) que normalmente era caracterizado pelo Djair.

As fotografias vêm sendo consideradas testemunhas oculares da História, devido ao seu caráter de autenticidade e evidência. Entretanto, além de prova e registro, as fotografias são também representações e interpretações, produtos de práticas e experiências históricas de mediação cultural (SILVEIRA, 2015, p. 56).

As fotografias de Djair não devem ser encaradas como objeto de análise, mas sim ferramentas de estudo. Nesta perspectiva, a chamada “História Visual” não se trata de uma história produzida a partir de documentos visuais, mas de qualquer documentação que objetive explorar a dimensão visual da sociedade.

Considerações finais

Como homem público, a análise das relações entre sua escrita para os jornais, formação de seus álbuns fotográficos e sua atuação política enquanto assessor na Câmara de Vereadores pode contribuir para desvendar a maneira como ele elaborava uma autoconstrução moral, como construía uma imagem moral de homem público. Segundo Ângela de Castro Gomes, sobre a escrita de si:

[...] ainda não são muito frequentes pesquisas históricas que se concentrem na exploração desse tipo de escrita. O que é compreensível, pois, embora tal documentação sempre tenha sido usada como fonte, apenas mais recentemente foi considerada fonte privilegiada e, principalmente, tornada, elas mesma, objeto de pesquisa histórica. Uma inflexão que passa a requerer maiores investimentos em sua utilização e análise, ou seja, maiores cuidados teórico-

metodológico. Um movimento que deve ser articulado, no caso da historiografia brasileira, à constituição de centros de pesquisa e documentos destinados à guarda de arquivos privados/pessoais, quer de homens públicos, que de homens “comuns”. A acumulação e a disponibilização desse vasto e diversificado material arquivístico estimularam e permitiram, ao mesmo tempo, a sistematização de conhecimentos e de metodologias referentes a sua guarda e a seu uso como fonte e objeto histórico. (GOMES, 2004, p.10)

Para Philippe Lejeune “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (LEJEUNE, 2008, p.53). Para ele isto garante a veracidade do relato, um modo de leitura em que o narrado é tomado como incontestável. Pode-se reconhecer que o arquivo pessoal de Djair Madruga é seu projeto autobiográfico na medida que, construindo seu acervo, ele constrói seu semblante individual, sua imagem, seu eu, realizando um acordo com o leitor – o usuário do acervo –. Como se fosse uma forma de ele dizer que o consulente está lendo sua vida, construída por ele.

Outro dado interessante pode ser percebido em seu acervo, revelador da construção de sua auto-imagem a partir da vida pública, e a lacuna, já mencionada, com relação aos temas íntimos e familiares. Djair queria ser reconhecido publicamente – o ato deliberado de construir um arquivo pessoal implica no mais das vezes o desejo de tomá-lo público um dia – havia um desejo implícito de recordação, nesse sentido ele selecionou os documentos passíveis de vir a público. Outra ponderação é o volume de suas colagens de acordo com o contexto vivido, há em Madruga uma tendência a escrever mais de si quando se encontra bem próximo do sucesso. Procurar decifrar a estrutura interna de um acervo pessoal para perceber as intenções do sujeito que se dedica a construí-lo, torna-se, portanto, indispensável para aqueles que têm como atividade profissional a organização dessas fontes e sua disponibilização para a pesquisa.

Essa ideia leva a ponderar que a intenção de Djair de publicar suas memórias se efetivou, pois, seu espaço autobiográfico residia exatamente na dedicação excessiva ao próprio arquivo, no fazer e refazer classificações, produzindo um sentido para a sua vida mediante a ordenação das fontes. As quais hoje se encontram para pesquisa em uma instituição pública.

No que se refere às fotografias, estas são parte importante da dimensão social, e não é diferente no caso das encontradas no acervo de Djair. A imagem é fortemente presente no cotidiano em várias dimensões, usos e funções. Sua utilização como fonte para a pesquisa histórica abre uma gama de possibilidades que poderiam ser negligenciadas ou desconhecidas por outras tipologias de fontes.

Referências Bibliográficas

ABDALA, Rachel Duarte. **Fotografias escolares: práticas do olhar e representações sociais nos álbuns fotográficos da Escola Caetano de Campos (1895-1966)**. 2013.

BORGES, Vavy Pacheco. Fontes Biográficas: Grandezas e misérias da biografia. In.: PINSKY, Carla Bassenezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In.: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 183-191.

FRAIZ, Priscila. **A Dimensão Autobiográfica dos Arquivos Pessoais: o Arquivo de Gustavo Capanema**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 11, nº21, 1998, p. 59-87.

GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**. RJ: Editora FGV, 2004.

HEYMANN, Luciana Quillet. Indivíduo, Memória e Resíduo Histórico: Uma reflexão sobre Arquivos Pessoais e o Caso de Filinto Müller. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v. 10, nº 19, p. 41-66, 1997.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**. ArtCultura. Uberlândia, v.8, nº 12, pp. 97-115, jan-jun, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. Personagens, seus objetos, suas imagens. Arcabouço material como evidência biográfica. **História Social**. Campinas, UNICAMP/IFCH, v. 1, nº 1, pp. 17-29, 2013.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP, nº 10, dez, 1993.

SILVEIRA, Mariana Monteiro da. **O governo Médici pelas lentes da Agência Nacional (1971-1974)**. Universidade Federal Fluminense (Dissertação de Mestrado), 2015, 146p.

UM ESBOÇO DA REALIDADE ÀS MARGENS DO ARROIO SANTA BÁRBARA E A FOTOGRAFIA COMO JOGO DE LINGUAGEM

Heloisa Helena Duval de Azevedo

UFPe/FaE - Doutora – profa.heloisa.duval@gmail.com

Adriane Rodrigues Corrêa

UFPe - Mestranda em Artes Visuais-PPG - drica.correa@yahoo.com.br

Resumo:

Nosso estudo se deteve sobre um recorte da realidade, utilizando fotografias, a partir do projeto de extensão sobre Reforço Escolar que estava inserido no Programa de Extensão, entre os anos de 2006 e 2010, “Ação Interdisciplinar de atenção integral a carroceiros e catadores de lixo que trabalham às margens do arroio Santa Bárbara em Pelotas” sob a responsabilidade da Faculdade de Veterinária/UFPe e da FaE/UFPe. A comunidade ainda é caracterizada como de vulnerabilidade social extremada, despossuída de bens econômicos e com frágeis vínculos sociais. O projeto teve por objetivo a criação de um espaço que possibilitasse o desenvolvimento de práticas complementares à educação regular ministrada nas instituições educacionais. Ao longo do projeto havia o hábito de registrar sem pretensão acadêmica ou artística, em uma máquina digital, cenas do cotidiano de nosso trabalho. Imbuídos de curiosidade a respeito das possibilidades do registro fotográfico capturamos uma sequência de fotos e a partir daí consideramos a fotografia como jogo de linguagem para entender uma realidade social.

Palavras-Chaves: JOGO DE LINGUAGEM; FOTOGRAFIA; CEVAL.

Incipientes palavras

Refletir sobre a realidade das crianças do Loteamento Ceval que vivem as margens do Arroio Santa Bárbara nos incita a muitos pensamentos. Pensamos sobre como o trabalho infantil²⁰ é reconhecido hoje, no mundo contemporâneo. E, sobre as condições que envolvem as crianças e as comunidade de carroças²¹ para seu sustento. Diante do vasto panorama nosso estudo teve um recorte da realidade a partir do Projeto de Extensão sobre Reforço Escolar que estava inserido no Programa de Extensão “Ação Interdisciplinar de atenção integral a carroceiros e catadores de lixo que trabalham às margens do arroio Santa Bárbara em Pelotas”.

²⁰ Não é o escopo desse trabalho tratar do tema trabalho infantil, tão caro ao nosso país.

²¹ Usualmente escutamos a expressão “comunidade de carroças” referindo-se às pessoas e/ou famílias que vivem na periferia urbana das cidades e dela tiram o seu sustento. Essa expressão é utilizada pelos próprios moradores dessas comunidades e nós participantes do projeto a adotamos.

A comunidade ainda é caracterizada como de vulnerabilidade social²² extremada, despossuída de bens econômicos e com frágeis vínculos sociais, ou seja, o trabalho é precário e há fragilidade nos apoios relacionais, como diz Robert Castel. Nessa comunidade há um grupo significativo de crianças sem perspectiva social²³, que apresentam sérios problemas no processo de escolarização, necessitando, dessa forma, atividades de reforço escolar. Esta proposição é de extrema relevância social, uma vez que o Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA indica a prioridade social à infância²⁴. Além disso, é um exercício de reflexão crítica acerca do ser no mundo das crianças e do trabalho que foi desenvolvido junto ao Programa de Extensão.

Utilizaremos como fundamentação teórica o jogo de linguagem de Johan Joseph Ludwig Wittgenstein, mais conhecido como Wittgenstein, e a fotografia como uma forma de linguagem.

Situando a comunidade do Loteamento Ceval

As comunidades de carroça na região de Pelotas são urbanas e, concentram na sua grande maioria pessoas que têm como fonte de renda atividades que envolvem as carroças. As carroças são de tração animal, ou seja, carroças conduzidas por cavalos. Dentre as atividades das comunidades de carroças podemos destacar as seguintes: coleta de resíduos, pequenos fretes e também transporte familiar. Ainda nessas comunidades o cavalo é reconhecido como um bem, patrimônio familiar, assim como o terreno e a casa. Em algumas visitas pudemos observar que a sala da casa era utilizada como baia para abrigar o cavalo, por ter esse um papel de grande importância na família e, não só como patrimônio material, mas também afetivo. O desafio da permanência das crianças em idade escolar nos bancos escolares constitui tarefa de suma importância às questões sociais que envolveram o reforço escolar dentro do programa de extensão “Ação interdisciplinar de atenção integral a carroceiros e catadores de lixo que trabalham às

²² Segundo o sociólogo francês Robert Castel: “A zona de vulnerabilidade compreende pequenos trabalhadores independentes sem reservas econômicas (mercadores, ambulantes...) e um salariedade precário de trabalhadores intermitentes do campo ou da cidade que não são assumidos pelo sistema corporativo, não se beneficiando de suas garantias (trabalhador manual, trabalhador sazonal, trabalhadores braçais diaristas ou por empreitada...)” (Castel, 1997, p. 5-6).

²³ Robert Castel afirma que a vulnerabilidade social envolve vários processos de marginalização muitas vezes distanciando certo número de indivíduos de uma efetiva inserção social.

²⁴ Considera-se a infância o período que vai desde o nascimento até a idade pueril, aproximadamente doze anos. Não pretendemos aqui explorar a discussão sobre os aspectos sociais da mesma.

margens do arroio Santa Bárbara em Pelotas”, neste programa estava envolvido também o ambulatório veterinário que ainda hoje atendem os animais domésticos e equinos dos carroceiros, como também da comunidade do entorno. Esta população envolvida, no atendimento do Ambulatório Veterinário da UFPel, vive abaixo da linha de pobreza e tem como principal fonte de renda a coleta do lixo que remanesce da cidade. Entre 2006 e 2007 a Assistente Social da UFPel, que integra o programa, Lenara Lamas Stelmake, realizou o levantamento socioeconômico da clientela²⁵ carente às margens do arroio Santa Bárbara e utilizam o programa de extensão. O número revelado é de trezentas famílias, perfazendo um total de aproximadamente 1500 (mil e quinhentas) pessoas que vivem do sustento direto relacionado aos animais de tração. À época o levantamento socioeconômico apontou para necessidade de trabalhar com outras áreas de conhecimento já que, os moradores, pediram que algo fosse feito com as crianças, pois, eles, os adultos não tinham mais jeito (palavras de um dos moradores). Em 2008, a Profª. Dra. Heloisa Helena Duval de Azevedo, bolsista PRODOC, do PPGE/FaE/UFPel deu início ao projeto de reforço escolar como forma de consolidação do conhecimento e da prática ministrado nas escolas e na academia. A atividade envolveu, então, 18 alunas que acompanhavam as lições de casa e orientavam os exercícios de reforço escolar, incentivando hábitos de escrita, de leitura, e também jogos educativos, atividades lúdicas e culturais. Dessa forma as alunas do Curso de Pedagogia desenvolveram o ensino, a pesquisa e a extensão, promovendo novos saberes que possibilitaram o exercício de cidadania, corroborando com a proposta da UFPel de compromisso social.

O reforço escolar justificou-se como mais uma possibilidade de construir processos educativos. É uma ação que enriquece a vida e a formação dos alunos e discentes, ou seja, suas experiências culturais e sociais criam espaços para que experimentem a educação de outras formas. O reforço escolar foi além da tentativa de solucionar dificuldades de aprendizagem, ampliando o conhecimento de alunos e professores, serviu como exercício de cidadania. O reforço escolar, além de propiciar aos discentes do curso de Pedagogia a formação de extensionistas, promoveu o exercício de novos saberes e apontou para um olhar diante do mundo que pode estar apto a mudança. Um mundo de grande vulnerabilidade mas também de muitas possibilidades desde que o enfoque seja a garantia dos direitos de cidadania das comunidades.

²⁵ Palavras da Assistente Social Lenara Lamas Stelmake.

O jogo de linguagem, o reforço escolar, a fotografia

Nas primeiras páginas das *Investigações Filosóficas* Wittgenstein diz: “... nossa investigação não se dirige aos fenômenos, e sim, como poderia dizer, às ‘possibilidades’ dos fenômenos. Isto quer dizer que meditamos sobre a espécie de asserções que fazemos sobre os fenômenos.” (Wittgenstein, 1996, p. 65). O que para ele interessa não é a apreensão imediata dos fenômenos e sim as afirmações que operamos sobre os fenômenos através da linguagem. Nas *Investigações Filosóficas* § 23 Wittgenstein descreve o que é jogo de linguagem:

A expressão “jogo de linguagem” deve salientar aqui que falar uma língua é parte de uma atividade ou de forma de vida. Tenha presente a variedade de jogos de linguagem nos seguintes exemplos, e em outros:

Ordenar, e agir segundo as ordens-

Descrever um objeto pela aparência ou pelas medidas-

Produzir um objeto de acordo com uma descrição (desenho)-

Relatar um acontecimento-

Fazer suposições sobre o acontecimento-

Levantar uma hipótese e examiná-la-

Apresentar os resultados de um experimento por meio de tabelas e diagramas-

Inventar uma história; e ler-

Representar teatro-

Cantar cantiga de roda-

Adivinhar enigmas-

Fazer uma anedota; contar-

Resolver uma tarefa de cálculo aplicado-

Traduzir de uma língua para outra-

Pedir, agradecer, praguejar, cumprimentar, rezar.

(Wittgenstein, 1996, p. 27).

A relação mundo e linguagem das *Investigações Filosóficas* trazem a linguagem para o cotidiano. Ao contrário do *Tractatus* as *Investigações Filosóficas* colocam como centro da linguagem um mundo de uma comunidade lingüística que interpreta. E, seus membros entendem a si mesmos, aos outros e ao mundo por meio do jogo da linguagem. Os jogos de linguagem geram múltiplas formas de convivência. O jogo é uma atividade, e a significação passa a ser a capacidade de seguir uma regra e de aprender a jogar cada jogo.

Para o Wittgenstein das *Investigações Filosóficas* a linguagem é uma forma de ação e de atividade. Uma atividade que envolve significação das formas de vida e cultura, ou ainda, uma rede de significações que envolve tanto a forma de vida quanto o que acreditamos enquanto cultura.

Lembremos que foi a perspectiva social que levou Wittgenstein a modificar sua teoria e sua prática filosófica. Segundo o autor:

Uma cultura é como uma grande organização que atribui a cada um de seus membros um lugar em que ele pode trabalhar no espírito do conjunto; e é perfeitamente justo que o seu poder seja medido pela contribuição que consegue dar ao todo. Numa época sem cultura, por outro lado, as forças tornam-se fragmentárias e o poder do indivíduo consome-se na tentativa de vencer forças opostas e resistências ao atrito; tal poder não é visível na distância que percorre, mas unicamente no calor por ele produzido ao vencer o atrito (Wittgenstein, 1980, p. 20).

Trazemos à memória que o movimento da virada lingüística traz como conseqüência diferentes determinações ou rumos de possíveis aplicações em se tratando da análise da categoria cultura, bem como uma nova proposta de enxergar o mundo a partir dos jogos de linguagem. Só um indivíduo engajado que pertença ao mundo pode modificá-lo. Ou ainda como diria Wittgenstein, segundo Baker e Hacker:

[...] uma linguagem é um aspecto da *ação* humana, enraizada no *comportamento* humano. Ela não surgiu a partir de algum tipo de raciocínio. Falar é agir; e verbalizar palavras e sentenças está entrelaçado a atividades humanas que ocorrem dentro do mundo do qual somos parte. Uma linguagem em uso é parte de uma forma de vida” (Baker e Hacker, 1984, § 133).

Isso denota que para conhecer o que está por trás de um significado convém conhecer o contexto da atividade em que esse está inserido, pois a significação não é só um exercício metafísico, pelo contrário, o exercício da mesma por meio da linguagem e o processo de significar fazem parte de uma forma de vida, ou seja, da mundanidade pertencente a um mundo prático.

A fotografia como um jogo de linguagem cotejador

Tínhamos o hábito de registrar sem pretensão acadêmica ou artística, em uma máquina digital, cenas do cotidiano de nosso trabalho. Em um dia que ocorriam em paralelo o reforço escolar e o atendimento do ambulatório veterinário, do programa de Atenção Integral aos Carroceiros, da Faculdade de Veterinária da UFPEL na cidade de Pelotas, surge um guri²⁶ curioso.

²⁶ O termo guri é usado na região sul do Brasil, mais especificamente, no estado do Rio Grande do Sul e significa menino ou criança do sexo masculino.

E, imbuídas de uma curiosidade a respeito das possibilidades do registro fotográfico capturamos a seguinte sequência:

Fotografia 1



Guri espiando a sala de aula - acervo pessoal.

A primeira fotografia registra o momento em que o guri observava a movimentação das crianças para iniciar as atividades de reforço escolar. Nós ficamos atentas a movimentação dele. Não o forçamos a entrar e ficamos esperando o que iria fazer. O guri ficou boa parte da manhã espreitando as atividades na sala de aula. E em determinado momento decidiu entrar e falar com as extensionistas que trabalhavam no projeto. As imagens seguintes foram disparadas ao acaso e só depois percebemos que faziam parte de uma mesma linguagem.

Fotografia 2



Guri participando das atividades do reforço escolar - acervo pessoal.

Nesta segunda fotografia da sequência o guri aparece ao lado dos colegas realizando os exercícios propostos pelas extensionistas. Considerando que nem todas as crianças se conheciam, até o momento de participar do projeto de reforço escolar, observamos que o entrosamento do guri ocorreu rapidamente com os colegas e de maneira natural.

Fotografia 3



Guri à mesa escrevendo no quadro negro - acervo pessoal.

Na terceira fotografia da sequência o guri está de joelhos sobre a mesa e escrevendo no quadro negro. O quadro negro estava improvisadamente apoiado sobre uma mesa de metal. Esta sala nos serviu em um momento de transição para outro espaço maior. Poderíamos utilizar esta sequência e interpretá-la de maneiras distintas. Não é que faremos. As fotografias são utilizadas como recurso de um jogo de linguagem para entender uma realidade social.

A realidade social apontada por meio de uma fotografia nos fez exercitar a percepção das cores como, por exemplo, uma realidade saindo de foco e outra inventada. Jogamos com as cores e seus significados: o cinza da parede pode dizer não, o vermelho da blusa do menino pode dizer sim... eu posso, eu quero, eu vou, eu entrei, eu consegui. É nossa subjetividade interpretando outra realidade. E, com a convivência podemos afirmar que estamos em um mesmo jogo de linguagem. Poderíamos nos perguntar, assim como Wittgenstein, § 71, se o conceito jogo não é um conceito impreciso (Wittgenstein, 1994, p. 54) e se o recurso da fotografia embaçaria nossa reflexão. Como diria Wittgenstein, § 71:

Mas um conceito impreciso é, por acaso, um *conceito*? –Uma fotografia desfocada é, por acaso, o retrato de uma pessoa? Bem, pode-se substituir sempre com vantagem um retrato desfocado por nítido? Frequentes vezes não é o retrato desfocado precisamente aquilo de que mais precisamos? (Wittgenstein, 1994, p. 54).

O instante em que a fotografia foi tirada não pode ser capturado novamente. Mesmo se conseguirmos reproduzi-la mecanicamente nunca poderemos reproduzi-la existencialmente (Barthes, 2008, p. 12). E segundo os autores:

Surge assim, no interior da fotografia, um instante por ela simbolizado e diferente do instante em que a fotografia foi tirada. Esse instante interno, que necessita da técnica do instantâneo, mas não é ele mesmo o instante técnico do disparo fotográfico, é parte fundamental de uma linguagem que Cartier-Bresson formulou para a fotografia. Uma linguagem que não apenas se vale do instantâneo, mas que também o significa. E dado que o significa pela rápida relação entre similaridades que provoca no olhar do espectador, instantaneidades e semelhanças visuais – entre seres, pessoas, coisas no mundo – formam arranjos os mais variados e surpreendentes numa das mais poéticas artísticas mais plenas do século XX (Mammi e Schwartz, 2008, p. 10).

A ideia de Barthes é de que não conseguimos reproduzir uma fotografia existencialmente mas podemos “... reconciliar a Fotografia com a sociedade (é necessário? Pois bem, sim: a Foto é *perigosa*), dotando-a de *funções* que são, para o Fotógrafo, outros tantos alibis (sic). Essas funções são: informar, representar, surpreender, dar significação, provocar desejo (2008, p. 37). Barthes e Cartier-Bresson enfatizam o dar significação à fotografia. Aí encontramos um ponto de proximidade com o jogo de linguagem de Wittgenstein. A significação “... não se dá mais pela correspondência entre mundo e pensamento, e sim por uma ligação por meio da prática ou do uso da própria linguagem, ou seja, pela aplicação da linguagem (Azevedo, 2009, p. 66). É no cotidiano que encontramos significado atrelado às nossas relações.

O guri da comunidade de carroça

As novas tecnologias trouxeram magníficos avanços na área da saúde, da educação, da política e da informática, com isso, ganhamos em conforto e bem-estar, mas, existe um outro lado. Paralelamente aos benefícios do ideário da modernidade temos a miséria, o trabalho braçal, a inexistência de acesso a direitos como cidadão como resultado da desigualdade social. O projeto de reforço escolar dentro do Programa de Extensão “Ação Interdisciplinar de atenção integral a carroceiros e catadores de lixo que trabalham às margens do arroio Santa Bárbara em Pelotas” contemplou por um período as crianças e os adolescentes que residiram às margens do Arroio Santa Bárbara na cidade de Pelotas. Em nosso percurso de troca de conhecimento descobrimos que, na cidade de Pelotas há pouco ou nada sobre o assunto da relação entre o guri e o cavalo. Sabemos que a desigualdade social e a miséria impulsionam o trabalho infantil, contudo, observamos que tanto as famílias quanto as crianças e os adolescentes atrelam justificativas de teor econômico e razões de caráter subjetivo para desempenharem o papel ativo junto à comunidade de carroça. Nesse sentido, a cultura regional é facilitadora da diluição do conceito e da prática do que é trabalho infantil nas comunidades de carroça.

Os guris e as gurias que frequentaram o projeto de reforço escolar têm uma relação muito próxima com cavalos, pois vivem junto deles e também há questões formadoras e históricas em que o cavalo agrega ao homem poder e autoestima. No imaginário popular regional, a figura do cavalo sempre está presente, seja num desfile Farroupilha, nas brincadeiras de criança com o cavalo-de-pau, nas lendas gaúchas - entre elas o Negrinho do Pastoreio - e mesmo nas lutas históricas, como a Guerra dos Farrapos. Desta forma nos permitimos dizer que a presença do cavalo é constante em nossas vidas, mesmo nas zonas urbanas e do mundo *Hi-Tech* uma vez que a cultura do cavalo faz parte da riqueza cultural e histórica no Rio Grande do Sul.

A linguagem nestas comunidades é particularmente diferente, tem gestos, vocabulário próprio, interpretação do cotidiano, muito com recortes do mundo rural. Estas crianças ainda inventam seus brinquedos como uma lanterna, feita de garrafa pet e com o inseto vaga-lume, o carrinho de lombas (onde não há lombas já que Pelotas é uma cidade plana), mas o grande poder é o trato com o cavalo, cavalo que significa liberdade, mundo aberto, ao contrário muitas vezes da escola que se fecha para eles. Um exemplo deste mundo do guri relacionado ao cavalo: - uma aluna da graduação em Pedagogia, que foi extensionista, reuniu as crianças e contou a história da

Cinderela. Ao final da leitura pergunta o que falta? Considerando o sapato de cristal, claro! Um guri responde: - os arreios do cavalo professora! Esse é o mundo deles.

O vínculo social destas comunidades é extremamente frágil. A natureza do vínculo na contemporaneidade, numa perspectiva pós-moderna, propõe o jogo de linguagem como um método a ser seguido. Para Lyotard: "... a questão do vínculo social, enquanto questão é um jogo de linguagem, o da interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a apresenta, aquele a quem ela se dirige, e o referente que ela interroga: essa questão já é assim o vínculo social (Lyotard, 2008, p. 29)". E, somos surpreendidos com a beleza da afirmação de uma criança...

Considerações Finais

Por que fotografamos? Para documentar, guardar pedacinhos do nosso olhar, sentimentos, sensações, também para falar através do silêncio ou o silêncio falar por nós, para falar através de imagens ou para as imagens falarem por nós? Ou ainda podemos nos inspirar em Degas e falarmos dos heróis, cuja armadura é tão exata:

Degas encontrava no cavalo de corrida um tema raro, que satisfazia às condições que sua natureza e sua época impunham às escolhas. Onde encontrar algo puro na realidade moderna? Ora, o realismo e o estilo, a elegância e o rigor viam-se combinados no ser luxuosamente puro do animal de raça. Aliás, nada poderia seduzir mais um artista tão refinado, tão difícil e amante de preparações longas, de seleções sutis e do fino trabalho de adestramento, do que essa obra-prima anglo-árabe. Degas amava e conhecia o cavalo de sela a ponto de reconhecer o mérito de artistas muito distantes dele quando encontrava o cavalo bem estudado em sua obra. Um dia, na casa de Durand-Ruel, ele me reteve durante muito tempo na frente de uma estatueta de Meissonier, um Napoleão equestre em bronze, de cerca de trinta centímetros de altura, e detalhou para mim as belezas, ou melhor, as exatidões que reconhecia naquela pequena obra. Canelas, quartelas, boletos, postura, garupa... Tive de escutar toda uma análise crítica e finalmente elogiosa. Louvou igualmente o cavalo de Joana d'Arc de Paul Dubois, que se encontra em frente à igreja de Saint-Augustin. Esqueceu de falar da heroína, cuja armadura é tão exata (Valery, 2012, p. 82).

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Heloisa Helena Duval de Azevedo. O viés austríaco da virada linguística. In: AZEVEDO, Heloisa Helena Duval de Azevedo; OLIVEIRA, Neiva Afonso; GHIGGI, Gomercindo. **Interfaces: temas de educação e filosofia**. Pelotas: Editora e gráfica universitária/UFPel, 2009. p. 55-69.

BAKER, G.P. & HACKER, P.M.S. **Scepticism, Rules and Language**. Oxford: Basil Blackwell, 1984.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2008.

CASTEL, Robert. A dinâmica dos processos de marginalização: da vulnerabilidade a “desfiliação”. **Caderno CRH**, Salvador, n. 26/27, p. 19-40, jan./dez. 1997. Disponível em: <<http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=193>>. Acesso em: 20 set. 2017.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MAMMI, Lorenzo, SCHWARCZ, Lilian Moritz. **8 X fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VALERY, Paul. **Degas: dança desenho**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigação Filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 1994.

AUDIOVISUALIDADE E MUSEU: RELATOS DE FERROVIÁRIOS DO RIO GRANDE DO SUL

Ícaro Estivalet Raymundo

Licenciado em História pela UNISINOS (2016) e atualmente mestrando em História da Arte na UFRGS. icaro.estivalet@gmail.com

Yuri Schönardie Rapkiewicz

Bacharel em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014). Mestrando em Antropologia Social PPGAS/UFRGS - Bolsista CAPES - yurirapk_@hotmail.com

Resumo:

A proposta deste artigo é relatar o desenvolvimento do projeto “A ferrovia resgatando a memória ferroviária do Rio Grande do Sul”, que envolve entrevistas, edição de vídeos e imagens. Pretende-se observar os impasses teórico-metodológicos, as captações das cenas, as intervenções no material digital bruto, assim como as condições e possibilidades que as novas ferramentas digitais nos concedem. Concatenando profissionais de História e Antropologia, o elemento audiovisual se mostra como uma ponte para dialogar com fontes históricas e a comunidade, numa ampliação de conhecimento e registro de narrativas sobre um momento importante da história do trabalho no Rio Grande do Sul.

Palavras-Chaves: FERROVIÁRIOS; MUSEUS; AUDIOVISUAL; RESTITUIÇÃO; MEMÓRIA DO TRABALHO

Introdução

A ferrovia é basilar para a história brasileira: O complexo sistema de transportes de trens, figura como uma malha de “vasos sanguíneos” que nutriram e germinaram diversas cidades país a fora. O transporte de cargas e passageiros via trilhos, foi por anos, elemento pulsante no cotidiano da população brasileira. Estamos falando de uma jornada que se inicia no período Imperial (1854), desde então este trajeto é marcado por constantes transformações tecnológicas e subjetivas. Situamos um universo de trabalho vivenciado, significado e materializado pelas narrativas de muitas gerações de trabalhadores e suas famílias. Enquanto pesquisadores, desde uma perspectiva etnográfica e histórica, acompanhamos, no momento presente, a reformulação da “**função social**” do sistema ferroviário tendo como elemento privilegiado o ponto de vista de

sujeitos que vivenciaram o “**desmanche**”²⁷ de uma gigantesca e sólida empresa de trabalho: a Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA), fundada em 1957 e dissolvida em 1997.

A extinta empresa estatal centralizava praticamente todas as operações de trens do país, e era dividida em Superintendências Regionais, sendo a SR-6 a unidade que administrava a região sul do país. A RFFSA, além do avolumado patrimônio físico, contava com políticas especializadas no âmbito de habitação, trabalho, saúde, educação, cultura e lazer, sendo elas mediadas e executadas pelo Departamento de Assistência ao Ferroviário (DAF) da RFFSA. A RFFSA era regulamentada por inúmeras normas, portarias, ofícios, atas e outros “frutos” materiais de uma realidade burocratizada de empresa.² Hoje alguns desses papéis amarelados pelo tempo abrigam-se nos acervos do Museu do Trem ou nas coleções pessoais de ferroviários aposentados. (Aqui apontamos para profusão na variedade desses papéis, situando também a presença de livros, fotografias, telegramas e recortes de jornal.)³

No contexto presente, empresas concessionárias estrangeiras controlam as operações logísticas de trens no Brasil, se responsabilizando pelo patrimônio físico da RFFSA em sua totalidade, no entanto medidas de “modernização” e “racionalização” das atividades empresariais orientadas pelas questões de mercado (alinhadas ao ideal neoliberal) resultaram, na prática, na precarização das condições de trabalho, bem como na demissão massiva de empregados, aposentadorias compulsórias, além da extinção dos ramais antieconômicos e o literal abandono de certos bens da antiga estatal. Nesse sentido as estruturas que não interessavam mais economicamente, foram tipificadas no seio da empresa concessionária como “patrimônio não operacional”. Este foi um marco que influenciou no destino de trabalhadores, famílias e materialidades diversas (vias de ferro, vilas ferroviárias, estações, escritórios, locomotivas, vagões, ferramentas de trabalho e documentos). O evento é evocado como ápice da desagregação da categoria profissional e do assistencialismo da empresa.

Passados exatamente vinte anos da privatização, em 2017 a maioria dos trabalhadores já se encontra com a idade bastante avançada, nesse sentido frisamos a importância de uma pesquisa partilhada com interlocutores idosos e aposentados.

²⁷ Os termos deste parágrafo que estão grifados e entre aspas se referem às expressões utilizadas pelos próprios ferroviários entrevistados

O percurso de um projeto cultural sobre a memória do trabalho ferroviário no Rio Grande do Sul



Figura 1 - Ferroviários aposentados no Museu do Trem: Hélio, Moisés e Ricardo.

A presença do trem na esfera social e econômica das cidades sulinas foi alvo do projeto cultural “A Tecnologia Resgatando a Memória Ferroviária do Rio Grande do Sul”. A iniciativa, financiada pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC) vinculado à Secretaria Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC) em 2015, oportunizou a emergência e o compartilhamento de perspectivas singulares sobre a história ferroviária que puderam ser relatadas oralmente pelos ferroviários com os quais nós interagimos. O projeto teve coordenação da pedagoga Lucélia Toldo de Souza, que foi diretora do Museu do Trem entre 2013 e 2016, assinou o projeto como produtora cultural responsável. O Museu do Trem, instituição para qual o projeto foi concebido, foi inaugurado em 1976 e situa-se em São Leopoldo. Retornamos a este local, em que trabalhamos como estagiários durante nossos cursos de graduação, na condição presente de prestadores de serviço do projeto, responsáveis pela pesquisa e edição de materiais visuais. Entre nossas atividades, ressaltamos o planejamento e a aplicação de entrevistas roteirizadas e gravadas em vídeo com três ferroviários aposentados: Helio Bueno (artífice da via permanente, setor responsável pela manutenção dos trilhos), Moises Porto (maquinista) e Ricardo Reischak (agente de estações).

Partindo de uma postura crítica em busca da “releitura do real”, substancializada pelas tramas palmilhadas em nosso percurso, nos lançamos algumas questões para a realização do projeto: Como ocorrem os encontros entre pesquisadores e aposentados? Que nuances marcam a passagem da oralidade para o registro audiovisual? Conseguimos captar e reter os aspectos

subjetivos dos sujeitos com os quais interagimos? Interessa-nos essa retenção? Como editar as falas destes sujeitos e disponibilizá-las para a comunidade? Como adequar nossos objetivos ao orçamento do projeto? Os objetivos de contribuir para a experiência de visitação ao Museu do Trem, tangenciaram conceitos da Antropologia, da Museologia e da História Oral, de forma a clarear o caminho que estaríamos avançando.

Lidar com fontes orais é tencionar a todo o momento a responsabilidade e o cuidado no seu registro, manipulação e divulgação. Um de nossos propósitos foi compor vídeos curtos documentais temáticos disponíveis para consulta em um “totem multimídias”. A plataforma digital interativa reúne vídeos, fotografias, mapas e informações das estações e ramais férreos do Rio Grande do Sul. Essa foi uma proposta no qual enfatizamos o potencial interativo e pedagógico no uso aplicado de tecnologias audiovisuais no âmbito de museus. O trato com fontes orais nos desafiou a observar as memórias de trabalho por vias etnográficas e históricas, avaliando as dimensões éticas e responsáveis que permeiam o uso e a circulação de imagens atreladas às experiências de vida dos aposentados da RFFSA. Nesse sentido nos servimos do elemento diferencial das fontes orais, como problematiza Portelli (1997):

O único e precioso elemento que as fontes orais têm sobre o historiador, e que nenhuma outra fonte possui em medida igual, é a subjetividade do expositor. Se a aproximação para a busca e suficientemente ampla e articulada, uma secção contrária da subjetividade de um grupo ou classe pode emergir. Fontes orais contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez. (PORTELLI, 1997, p.31)

Tendo noção destes apontamentos, proporcionamos acolhimento para uma perspectiva marginalizada, a memória que está inscrita em biografias ameaçadas pela passagem do tempo. Os sujeitos da experiência, enquanto praticantes e viventes de um tempo de trabalho que se transformou, anseiam pela preservação e transmissão das suas histórias. As entrevistas, para além de memórias particulares, contextualizaram campos de possibilidades/quadros de referência e preocupações que são comuns à muitos ferroviários: a manutenção adequada de estações, vagões e locomotivas, a continuidade de reuniões sindicais relacionadas às questões previdenciárias, um olhar crítico sobre a precarização das condições de trabalho no país, a esperança de que retornem os trens de passageiros e que se constituam novos museus ferroviários.

Desafios e Potencialidades: Entrevistas e Elaboração de Materiais Audiovisuais Expositivos para Museus no âmbito desta iniciativa cultural

Além da importância de registrar as falas, um segundo núcleo de igual importância para o projeto foi a comunicação destes relatos, a preocupação relativa à forma editada nas quais as entrevistas se apresentariam ao público visitante do Museu do Trem. O interesse em registrar essas falas e disponibilizá-las no museu, agregando instrumentos tecnológicos e computacionais como contribuintes para as mediações e exposições, valendo-se de imagens disponibilizadas em uma plataforma interativa, foi o desafio que permeou nossa pesquisa. O material audiovisual finalizado encontraria eco além dos visitantes, através da internet, já que os vídeos das entrevistas foram também disponibilizados no Youtube e .. O que sintetizamos na produção dos vídeos e imagens foi a fala de ferroviários porque mantêm fortes laços emocionais com a história da Ferrovia. Orgulho, saudades, frustrações e esperanças... Explorar estes relatos pressupunha colocar o entrevistado como sujeito de suas memórias²⁸, cuja narrativa filtrada se alicerçaria em recordações tecidas em discurso. Sendo assim, se fez necessário uma postura cautelosa quanto à interferência do entrevistador na linha narrativa dos entrevistados.

A primeira entrevista foi feita em Dezembro de 2016, na Vila Ferroviária em Porto Alegre, com Hélio Bueno. Nascido em 1943, trabalhou durante 32 anos na ferrovia, e desempenhou a função de artífice da linha permanente. Hélio encerrou sua jornada na RFFSA no Departamento de Comunicação Social da RFFSA, setor em que se aposentou. Atualmente segue morando na Vila Ferroviária, articulador do Grêmio Esportivo Ferrinho é um frequentador assíduo do Sindicato, de eventos políticos, acadêmicos e culturais relacionados à temática ferroviária.

As outras entrevistas foram em fevereiro de 2017, na UNISINOS em São Leopoldo, com Moisés Porto e Ricardo Reischak. Moisés é de Santa Maria/RS, nascido em 1961, filho de ferroviário da VFRGS. Iniciou os estudos em 1968 no Colégio Ruy Barbosa, escola da Cooperativa dos Empregados da VFRGS (Santa Maria), e nos anos 1970 estudou no Ginásio Industrial Hugo Taylor, também escola da referida cooperativa. Em 1976 entra para o quadro da RFFSA como aluno aprendiz do CFP/ Senai, cursando mecânica, eletricidade, metalurgia, formando-se em tornearia mecânica, estagiando na Oficina Edy Santos RFFSA Km 3, na Sessão Rodeiros e Ferramentaria. Nesse período, paralelamente a noite, devido a paixão por locução e

²⁸ A questão da memória é central para o posicionamento do projeto em relação ao que o entrevistado revela pela sua fala. “Podemos entender a memória como a presença do passado, como uma construção psíquica e intelectual de fragmentos representativos desse mesmo passado, nunca em sua totalidade, mas parciais em decorrência dos estímulos para a sua seleção. Não é somente a lembrança de um certo indivíduo, mas de um indivíduo inserido em um contexto familiar ou social, por exemplo, de tal forma que suas lembranças são permeadas por inferências coletivas, moralizantes ou não.” (MATOS & SENNA. 2011 , p.96)

rádio, foi locutor do Serviço de Auto Falantes da Estação Ferroviária de Santa Maria, anunciando a chegada e partida dos trens de passageiros. Em 1985, passou no concurso público da RFFSA para o cargo de Auxiliar de Maquinista Especial e posteriormente à Maquinista, conduzindo trens de carga e passageiros até a privatização da empresa. Foi maquinista da Ferrovia Sul Atlântico e também da América Latina Logística até a aposentadoria em 2008. Hoje é locutor e radialista. E conforme ele mesmo diz: “ainda sonha com os trens”.

Ricardo Reischak, nascido em 1958 em Porto Alegre, foi Manobrador de 1979 a 1983 na Estação de General Luz, onde permaneceu até 1983, quando foi removido para Diretor Augusto Pestana. Em 1984, através de concurso interno, passou a condição de Auxiliar de Agente Especial de Estação, e em 1985, novamente através de concurso interno, passou a exercer o cargo de Agente Especial de Estação. Durante alguns anos foi Chefe de Tesouraria, sendo responsável pelo controle e supervisão de bilheterias e vendas de passagens para trens de passageiros. Coordenava, também, arrecadações de fretes e os numerários recebidos pelas Estações de Vasconcelos Jardim, General Luz, Fanfa, General Neto e Barreto. Foi designado para substituir e destacar em várias Estações do RS, conhecendo bem a realidade dos vários ramais, assim como, as dificuldades operacionais e administrativas enfrentadas. Em 1996, ante o Curso de Direito então concluído já há 4 anos, encaminhou seu desligamento da RFFSA. Seguiu como um entusiasta da ferrovia, um ferrenho defensor da mesma, resgatando imagens e publicando causos nas redes sociais.

O material bruto carrega fragmentos de memórias coletivas, como o ajustar para o objetivo pedagógico e informacional destinado ao ambiente museal? Como estas memórias seriam remoduladas pela edição do material audiovisual? As falas dos ferroviários seriam complementadas por imagens ao longo dos vídeos, explorando conexões e ilustrações das narrativas, mas tomando cuidado para não extrapolar em cortes e colagens das falas, um desordenamento da dramatização dos entrevistados.

Hoje é muito comum os museus tentarem, como estratégia de renovação do discurso museológico, aproximar-se das formas de discurso utilizadas pela propaganda e por outras mídias. O resultado é a supervalorização do vocabulário utilizado nos discursos midiáticos de massa, que nem sempre têm a ver com as realidades e os tempos de comunicação do museu. Imaginar que uma exposição feita com leads ou transformada em espetáculo multimídia deverá atingir plenamente o visitante como instrumento de comunicação é um grave equívoco – ou fantasia. (SCHEINER, 2002, p. 102)

Procuramos, através do totem, proporcionar acesso dinâmico a informações em formatos de áudio e imagem, mas mantendo o modo de fazer isso sob uma ótica de consciência da nossa

interferência na montagem, seleção e exibição. É uma curadoria de materiais, que contam com fotos do acervo do museu, e da colaboração do professor Luiz Achutti, que conta com uma vasta produção fotográfica sobre estações. A ferramenta para deságüe das fotos, textos e entrevistas deveria ser adequada para mediações e pesquisas individuais no próprio museu, o que conduziu a escolha por um Totem²⁹, que possibilita aos visitantes experimentarem uma abordagem interativa da história da ferrovia, que dinamiza o acesso à informação e que não fosse de complexo manuseio.

Um totem é uma alternativa multimídia para educação patrimonial, uma ferramenta de informação com fotos e vídeos, que evocam questões importantes no que se diz respeito a tratamento de fontes audiovisuais, registros imagéticos, formatados em códigos numéricos: requerem responsabilidade quanto a intervenção e modulação dos arquivos.

Se a interface seria uma tela *touchscreen* que possibilitasse acesso a imagens e vídeos, todo um banco de dados deveria ser organizado e planejado para uma navegação do visitante, e principalmente, já apontava em seu horizonte o formato nas quais as entrevistas deveriam ser ajustadas. Como ex-estagiários do museu, já conhecíamos muito do acervo e tínhamos uma ideia do material que teríamos que digitalizar para abastecer o totem, embora o layout e disposição destas imagens, de forma interativa, ainda era algo a ser discutido junto a uma equipe especializada em desenvolvimento de softwares.

Entre os estudos de orçamento, conversas e seleções para parcerias, a agência de comunicação Kyoodai foi a escolhida para trabalharmos em conjunto. Situada na indústria criativa do Campus da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, a Kyoodai desenvolve sites e aplicativos, assessora marketing e design de marcas, oferece resultados criativos para questões emergentes da comunicação na *web*. Junto à equipe criativa, escolhemos o melhor formato *hardware* para a situação, e elaboramos a interface de disposição de informações, optando por colocar mapas do Rio Grande do Sul em diferentes anos, destacando as malhas ferroviárias e as cidades que tinham estações. Para cada uma das cidades, com um toque podemos acessar a fotos das estações, e para cada cidade um texto geral sobre a história da ferrovia naquele município (quando foram construídas e desativadas as estações, quais empresas e personagens se

²⁹ A palavra totem entra em consonância com a ideia de Gabrielli Veloso: “Os quiosques de informação, ou Totens Digitais, são instalações, geralmente públicas, desenvolvidas com o intuito de propagar diversos tipos de informação a um público generalizado, de forma personalizada, uma vez que segue o ritmo ditado pelo usuário, que é empoderado do controle da velocidade em que executa as atividades úteis ao seu interesse”. (VELOSO, 2015, p. 38)

envolveram, o contexto econômico e político), retirados catálogo de inventário de estações ferroviária do RS, publicado em 2002 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul (IPHAE/RS).



Figura 2 - Layout da plataforma inicial do software.

Numa aba separada estão dispostos os trechos das entrevistas, vídeos curtos, leves para carregar, rápidos para compreensão do tema, e evitando forçar o visitante a olhar um vídeo com mais dois minutos de duração. A adequação das entrevistas levou em conta a duração da contemplação do arquivo audiovisual e seu peso para operacionalidade do software. Claramente uma convergência de linguagens estava sendo estrategicamente programada, articulando conceitos de hipermídia, multimídia, audiovisuais e história oral.

O material que operamos não se enquadra em formato de documentário ou obra cinematográfica, dispositivos imagéticos que trazem embutido a contemplação de narrativas linearmente dispostas no desenrolar de vinte, quarenta ou setenta minutos. O próprio sujeito que se colocará diante do totem é concebido como um participante ativo, que interage e conduz sua experiência (de olhar as fotos, os mapas e as entrevistas de maneira autônoma).

A edição do material bruto de filmagem é fundamental, pois é o produto final desta etapa com que os visitantes, interatores, observadores estarão em contato. O que foi contado pelos entrevistados foi passado por diversos filtros, desde o ângulo de captação que automaticamente

exclui os demais pontos de perspectiva da câmera, os fatos e informações selecionados, e os recursos de tratamento de imagem e áudio que podem remodelar o que foi emitido de fato no momento da entrevista em seu estado original.

Muitas pessoas consideram a fase de filmagem como um fim em si mesmo. Não é; ela meramente provê o material cru para o filme. O real processo de construção toma lugar na pós produção, na qual é supervisionada pela maior parte pelo editor. O diretor continua como o capitão na ponte, mas o editor agora se torna o colega chefe que faz 90 por cento do trabalho. (ROSENTHAL, 2007, p.205)

A edição deve ser cautelosa, com consciência da inevitabilidade de distorções nas falas através de intervenção sobre o material. Do arquivo bruto da entrevista completa, foram pinçados alguns trechos significativos do ponto de vista de coerência da fala e informações pertinentes: retratos do cotidiano, do trabalho, da tecnologia utilizada, das dificuldades da época. Se iríamos cortar pequenos trechos da entrevista completa, o objetivo era de não intervir neste pequeno recorte. Optamos por não colocar trilha sonora, para não evocar nenhum tipo de dramatização ou condução exacerbada na experiência do espectador. As perguntas foram suprimidas dos trechos curtos que iriam ao totem por que além de ocuparem um espaço a mais nos arquivos, as perguntas em si eram somente gatilhos para o encadeamento narrativo dos entrevistados. Não é diretamente a partir da pergunta que as informações mais interessantes e as narrativas mais coesas surgiam, mas sim após um desenvolvimento paulatino das ideias a serem passadas. A intervenção que se faz num arquivo de filmagem flagra várias propriedades intrínsecas dos registros, substituindo pontos de estímulo por outros que o espectador irá receber. A fala ininterrupta do entrevistado, com suas hesitações, narrativas e vícios de linguagem irão acionar ideias e sensações no observador, o que podem ser decisivas para um processo de aprendizagem e de modulação mental a partir do que está defronte a tela. Intervir, neste caso, poderia se considerar peneirar o material de acordo com certos pressupostos, substituindo a gravidade e a finura da malha pelos nossos objetivos de trazer informações audiovisuais ao museu.

A ideia de poder acrescentar mais imagens e entrevistas sempre foi vigorosa no cerne do projeto, e assim foi mantido pela Kyoodai ao desenvolver o software. O computador que disponibiliza este material multimídia pode abrigar novas contribuições, diferentes entrevistas e memórias, de quem estiver disposto a nutrir de mais vozes, cada qual contando seu pedaço de

história. Em conjunto, mantém viva a ferrovia e possa levar a esperanças futuras, partindo de uma conscientização do seu papel na sociedade.

Últimas reflexões:

O totem multimídias, materialidade e resultado final de um processo de colecionismo ético, figurou como um instrumento inovador de restituição, com uma finalidade expositiva e pedagógica. Nesta plataforma digital de consulta, um monitor de tela sensível ao toque de dezessete polegadas, foram reunidas imagens de diferentes suportes e procedências: fotografias de acervos museológicos, coleções privadas de ferroviários aposentados, mapas e inventários de estações de trem elaborados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul (IPHAE-RS), para dar alguns exemplos. Assim, todas as fases do projeto foram realizadas em diálogo com os entrevistados, que não eram apenas consultados em relação à “aceitação ou negação” dos elementos disponibilizados na plataforma digital, os entrevistados foram protagonistas na disponibilização de seus próprios acervos, curadoria de imagens, divulgação da iniciativa nos seus círculos de sociabilidade e agenciamento das imagens colecionadas, uma vez em que o totem, enquanto materialidade associada a uma prática de representação do grupo de trabalho, repercutiu para além do ambiente museológico, emergiu enquanto um documento que legitima a presença ferroviária no sul do Brasil, utilizado pelos ferroviários em suas lutas políticas, como exemplo a regularização da vila ferroviária de Porto Alegre, pauta coletiva encabeçada por Hélio Bueno da Silveira.

Referências Bibliográficas:

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: um Estudo de Antropologia Visual sobre o Cotidiano, Lixo e Trabalho**. Porto Alegre: Palmarinca, 1997.

GODOY, Hélio. **Documentário, realidade, semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

HARRES, Marluza Marques. **Disciplina e trabalho: administração de iniciativa na VFRGS**. Estudos ibero-americanos, Porto Alegre, v. XXII, n. 2, p. 111-127, 1996.

MATOS, Julia Silveira; SENNA, Adriana Kivanski de. **História oral como fonte: problemas e métodos**. Revista Historiae, 2011, FURG, p. 95-108.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: **Cultura e Representação**. São Paulo: Projeto História, no. 14. Educ. 1997, p 25-39.

ROSENTHAL, Alan. **Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos**. Southern Illinois University Press; 4ª Edição, 2007.

SCHEINER, Tereza. **Museologia e apresentação da realidade**. XI Encontro Regional Del ICOFOM LAM, Equador, 2012, p. 96-105.

VELOSO, Gabrielli Ciasca. **Avaliação da Interface de Interação para a Aplicação Multimídia do Totem Digital do Museu Histórico de Araranguá**

A MEMÓRIA SOCIAL REPRESENTADA NAS ESCULTURAS UMBANDISTAS DE JUDITH BACCI EM PELOTAS-RS.

Letícia Alves Pereira¹

Fábio Vergara Cerqueira²

¹Universidade Federal de Pelotas – UFPel; Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural – pereiraleticia@msn.com

²Universidade Federal de Pelotas – UFPel; Professor Doutor em Ciência Social – fabiovergara@uol.com.br

Resumo:

A presente pesquisa versa sobre as esculturas vinculadas à umbanda produzidas entre 1960 a 1985 pela artista pelotense Judith Bacci (1918-1991). Através da análise das simbologias e significados das esculturas refletir-se-á sobre as formas de representação da memória social e da religiosidade afro-brasileira, utilizando, para isso, instrumental teórico disponível para os estudos em memória e identidade, assim como concernentes a patrimônio e Umbanda, uma vez que estes estudos problematizam as relações entre a imagem e a religiosidade afro-brasileira suscitando discussões como a hierarquização de bens patrimoniais, o branqueamento de figuras africanas, os conflitos memoriais, o sincretismo e o hibridismo cultural. Estes objetos religiosos apresentam uma força simbólica que alcança uma coletividade local e, sendo assim, eles constituem a memória social e a identidade cultural da comunidade pelotense.

Palavras-chaves: MEMÓRIA SOCIAL; UMBANDA; JUDITH BACCI.

Introdução

A cultura material é de suma importância para a construção de parte da história local dos grupos sociais e, conseqüentemente, para a consolidação da memória social e da identidade cultural destes grupos. Os objetos possuem profunda relação com as sociedades que os produziu. Entretanto, para além do documento escrito, os artefatos eleitos enquanto exemplares da cultura material de determinada sociedade, e que podem tornar-se patrimônio cultural, não são escolhidos de forma neutra (Le Goff, 1996). Desta forma, a cultura material e o patrimônio cultural devem ser analisados com um olhar crítico para que não valorize, apenas, modelos de uma cultura dominante. Sendo assim, o trabalho pretende esclarecer questões da identidade cultural umbandista de uma sociedade dita multicultural, mas que ainda marginaliza alguns exemplares constituintes de sua história.

Uma obra é um registro, ela documenta o pensamento de uma sociedade. As obras umbandistas de Judith Bacci são um registro das diferentes práticas religiosas que existem na cidade de Pelotas-

RS. Podem servir como documento significativo em relação à questão da tolerância religiosa. Ou, também, como testemunho de o quanto essa religiosidade se modificou e se atualizou, visto as diferentes representações para as entidades esculpidas pela artista. Sendo assim, estes objetos podem contribuir para a consolidação da memória social da cidade de Pelotas. Ademais, essas obras têm interface com a questão do branqueamento da cultura de matriz africana colocada pelas correntes teóricas do pós-colonialismo, o que nos faz entender melhor aspectos da cultura brasileira. (Bonnici, 2004).

Serão analisadas as esculturas da artista negra pelotense Judith Bacci (1918-1991) relacionadas com a umbanda, produzidas entre 1960 a 1985, levando-se em conta o contexto de produção e as questões histórico-culturais nas quais elas foram produzidas. Refletir-se-á sobre as formas de representação da memória social e da religiosidade afro-brasileira, utilizando, para isso, instrumental teórico disponível para os estudos em memória e identidade, assim como concernentes a patrimônio, Umbanda e religiosidade, uma vez que estes estudos problematizam as relações entre a imagem e a religiosidade afro-brasileira, possibilitando uma melhor compreensão da religião que, embora popular, é pouco difundida, sendo muitas vezes posta à margem.

Em relação à religiosidade, devido a intolerâncias e/ou interesses políticos e econômicos, muitas práticas sofreram discriminações/repressões. A utilização de termos como Umbanda Branca ou Linha Branca da Umbanda evidenciam uma tentativa de desvincular a religiosidade das práticas africanas e indígenas, para aproximá-la do Kardecismo, oriundo de uma elite intelectualizada, branca e de origem europeia (Morais, 2014).

A importância da imagem para as religiões de origem africana são evidentes, pois são a materialização da representação de entidades e guias que estavam no campo simbólico, nas incorporações e nos pontos cantados³⁰. A imagem contribui para o direcionamento da energia (canalização), para a identificação da entidade chamada e de suas preferências (de oferendas, por exemplo, de cores...) possuindo, portanto, um aspecto didático pelo seu caráter tangível.

³⁰ A incorporação espiritual em médiuns na umbanda é entendida como a incorporação temporária literal de outro espírito ou divindade no corpo do possuído. Não se trata de uma consciência alterada (como no ponto de vista científico) e sim de uma outra consciência resultado de um espírito ou força sobrenatural. Já os pontos cantados são poesias expressadas por meio de melodias, são narrativas míticas. Faz uso de instrumentos musicais de percussão e cânticos durante os ritos religiosos para a manifestação das entidades (incorporação). São carregados de informações referentes à entidade convocada. (ALMEIDA, André Luiz. *A música sagrada dos ogãs no terreiro de umbanda “Ogum Beira Mar e Vovó Maria Conga” da cidade Goiana de Itaberaí: representações e identidades*. Dissertação (Mestrado em Música – UFG). Goiânia: 2013.).

Para entendermos a construção da identidade umbandista, faz-se necessário entendermos a origem da umbanda enquanto religião. A cientista social Maria Helena Concone (1987 apud Negrão, 1996, p.29) foi pioneira ao tratar a umbanda não como um culto afro-brasileiro, e sim como brasileiro, compreendendo o caráter nacional da religião.

Morais (2014) contextualiza a origem da umbanda em 1908. O mito da manifestação do espírito do Caboclo das Sete Encruzilhadas, através de Zélio Fernandino de Moraes, em um templo Espírita Kardecista em Niterói (RJ) teria sido a origem da religião.

Segundo Verger (1999, p. 193) “a umbanda é uma religião popular tipicamente brasileira, que apresenta um caráter universalista que engloba principalmente em seu corpo doutrinário cinco influências: africana, católica, espírita, indígena e orientalista”. Ou seja, a umbanda é criada a partir de várias matrizes, uma religião sincrética por natureza. A doutrina universalista propõe a união de diversas acepções religiosas, filosóficas e científicas. Entretanto, não se trata apenas de uma soma de diferentes correntes de pensamento. É um processo complexo que envolve a consciência íntima do indivíduo na busca por um desenvolvimento espiritual para além de uma única religião. É a busca do autoconhecimento e sabedoria com o uso de ferramentas de cada linha evolutiva e que, por vezes, pode eleger uma religião como base (Peixoto, 2015).

A obra de Judith Bacci presta sua contribuição no âmbito local para as práticas religiosas de matriz africana. Foram encontradas em sua produção entidades religiosas representantes de diferentes linhas da Umbanda, como a linha das baianas, dos orixás e dos pretos velhos. Dessa forma, fica evidente no conjunto de obras que será analisado o caráter inclusivo que ele apresenta, já que estas obras ilustram uma síntese de influências de origens diversas, servindo então como exemplares de uma religiosidade brasileira.

A memória social representada nas esculturas umbandistas de Judith Bacci

A Memória Social é constituída pelas diferentes percepções dos sujeitos que compõem determinados grupos. Candau (2011) define a memória como as lembranças (distantes ou recentes) que podem ser evocadas. E, a metamemória como a representação do indivíduo sobre sua memória. Ou seja, a consciência que se tem da lembrança. São as atribuições de valores a partir da memória. A metamemória seria a interpretação que fazemos das memórias que possuímos. O significado, o sentido, o valor que atribuímos a uma memória, ou seja, a ressignificação dela. Ela é um conjunto

de representações da memória capaz de construir identidades, é uma memória reivindicada conscientemente. Para o autor a memória necessita de compartilhamento.

Essa necessidade de compartilhamento da memória também é reforçada pelo que o autor define como sociotransmissores, elementos que fazem conexões, transmitem informações ao indivíduo (em analogia aos neurotransmissores que fazem essa conexão com os neurônios). Os sociotransmissores podem ser imagens, objetos, lugares, etc. que desencadeiam a partilha de informações para as pessoas. Esses sociotransmissores carregam discursos que reforçam seus significados e favorecem histórias acerca da “criação” de identidades. (Candau, 2011).

Nesse sentido, desde livros didáticos até às obras de arte podem ser considerados como sociotransmissores e, portanto, elementos que podem ser usados para o fortalecimento das identidades.

O conjunto de esculturas analisado pode atuar como sociotransmissores e contribuir para a continuidade das práticas religiosas umbandistas locais.

A umbanda possui caráter agregador, sincrético, por isso crê em divindades como os Orixás e também em entidades como caboclos, ciganos, baianos, pretos velhos, entre outros e, dessa forma, busca o desenvolvimento da espiritualidade aliado ao trabalho mediúnico (Sant’Ana, 2014). Nas figuras abaixo, estão uma Orixá e duas pretas velhas esculpidas pela artista:

		
<p>Figura 1: Escultura de Iemanjá, 19-- Local: Gruta no Balneário do Prazeres - Pelotas/RS Dimensões (L.A.P.): 47x119x46cm Material: gesso Fonte: da autora</p>	<p>Figura 2: Escultura Mãe Josefina, 1973 Local: Coleção particular de João Madail Dimensões (L.A.P.): 28x64x30cm Material: gesso pintado Fonte: da autora</p>	<p>Figura 3: Escultura Vó Isaura, 1971 Local: Coleção particular de Nadir Oliveira Dimensões (L.A.P.): 35x39x27cm Material: gesso pintado Fonte: da autora</p>

A escultura de Iemanjá (fig. 1) é uma das obras públicas mais conhecidas da artista. Representa a Orixá considerada Rainha do Mar, protetora dos pescadores. Nesta obra, vê-se uma forte influência da cultura africana na religiosidade brasileira, visto que os Orixás são deuses africanos, entretanto, sua representação estática evidencia elementos de outras culturas pois, apresenta contraposto típico do classicismo greco-romano, pele branca e cabelos lisos a ondulados. Em Pelotas-RS, as festividades do dia 02 de fevereiro são alusivas à orixá e à Nossa Senhora dos Navegantes, ou seja, existe um sincretismo entre as duas figuras religiosas.

Já os pretos-velhos são espíritos que vieram à terra como escravos, evoluíram por meio da dor, sofrimento e trabalho forçado. São chamados por vovôs/vovós, pais/mães ou tios/tias e representam a sabedoria construída não só pelo tempo, mas pela própria experiência. Seus nomes geralmente são de santos católicos acrescidos do topônimo da fazenda em que viveram ou da região africana de origem. (Barbosa Jr., 2011, p.80)

De acordo com Barbosa Jr. (2011, p.81), age quase como psicólogos pois tem boa escuta para todo e qualquer tipo de problema e sempre tem uma palavra amiga para os consulentes.

A obra Mãe Josefina (fig.2), representa uma preta-velha, um espírito de uma negra escravizada desencarnada. Crê-se que quando alguém faz uma maldade ela fica brava e a desfaz, porém não a manda de volta para a pessoa que desejou o mal³¹.

A gestualidade do corpo pendendo para a frente e os braços para trás, faz parecer que ela está em transe (incorporada), o que reforça essa ideia é a representação do tambor, já que nas práticas umbandistas a música também é utilizada para as convocações das entidades.

O planejamento da escultura de Mãe Josefina (fig2) é quase estático, poucas e rasas dobras. Apresenta pequenas pregas na cintura e próximo ao nó do lenço, sobre os ombros. Está representada com um vestido acompanhado de avental na cintura e um lenço sobre os ombros, atributos relacionados aos pretos velhos. Usa também uma touca/lenço sobre os cabelos. A entidade está descalça, outra característica relacionada com a umbanda onde os fiéis, em sinal de respeito e para contato com a natureza, retiram os calçados.

³¹ Segundo depoimento de João Madail no primeiro semestre de 2006.

A escultora fez esta obra em agradecimento a uma graça alcançada. Segundo depoimento de João Madail³², ele incorporou a Mãe Josefina, e Judith ao conversar com a preta velha³³ passou a conhecer suas características e atributos para, então, esculpí-la a partir somente das descrições.

A escultura de Vó Isaura (fig. 3) trata-se de outra preta-velha. Neste caso, vemos uma representação de figura humana sentada, com uma das mãos na cintura e a outra aberta em direção ao observador, com esse gesto a escultura representa a entidade como se estivesse à espera de um fiel para dar seus conselhos. A figura apresenta turbante, um vestido de babados e pintura vermelha nos lábios. Segundo depoimento do proprietário da obra Nadir Oliveira³⁴, esta entidade é muito procurada para conselhos amorosos e para cura de doenças.

Nessas duas esculturas de pretas-velhas é possível dizer que traços de uma brasilidade foram evidenciados. São esculturas negras, de entidades que viveram no Brasil, pois, segundo a crença, tratam-se de pessoas que foram escravizadas nas terras brasileiras e desencarnaram. Além disso, estão esculpidas com formas mais robustas que fogem do classicismo presente na obra de Iemanjá (fig.1).

Como vimos, na umbanda são cultuadas diversas entidades, abaixo, seguem exemplos de duas baianas e um Exu Carranca:

		
<p>Figura 4: Escultura Baiana das Sete Miçangas (reprodução fotográfica), 1973 Local: Coleção particular de Ana Nether dos Santos Dimensões (L.A.P.): 18x36x15cm</p>	<p>Figura 5: Escultura Baiana das Sete Miçangas II (reprodução fotográfica), 1974 Local: desconhecido Dimensões: aprox. 125cm altura Material: gesso</p>	<p>Figura 6: Escultura Exu Carranca, 1978 Local: Coleção particular de Mário Eugênio Bacci Dimensões (L.A.P.): 12,5x37x6,5cm</p>

³² Idem.

³³ Os pretos-velhos são entidades de seres desencarnados que foram escravizados, na maioria das vezes são idosos. Por sua experiência, relacionam-se com a sabedoria e a fé.

³⁴ Depoimento colhido em 20 de agosto de 2017.

Material: gesso pintado Fonte: da autora.	Fonte: Vera Regina Peres	Material: madeira Fonte: da autora
--	--------------------------	---------------------------------------

As obras das Baianas das Sete Miçangas (figs. 4 e 5) de Judith Bacci, também são uma evidência de uma religiosidade nacional, pois representa uma entidade vinculada a um estado brasileiro (Bahia). A obra de 1973 foi feita para presentear o Centro Espírita de Umbanda Baiana das Sete Miçangas. Os sete babados possuem relação com as sete luzes que provém da Baiana. Na cabeça possui uma touca que cobre todos os cabelos e orelhas, tal acessório remete aos turbantes das vestimentas africanas.

A segunda obra (fig. 6) da mesma entidade, foi esculpida em maiores dimensões. Esta obra também realizada por Judith apresenta maior naturalismo. Foi acrescido à escultura colares de miçangas. Entretanto, nesta segunda obra, observa-se um branqueamento da figura, pois foi representada como uma negra de pele mais clara em relação à primeira obra.

Uma variação no trabalho da artista está em relação à técnica do entalhe em madeira, visto que a maioria de suas obras são esculturas em gesso pintado. A obra Exu Carranca (fig. 6), esculpida em madeira, representa um rosto retangular alongado. A testa apresenta formas que lembram as escarificações das máscaras africanas. Possui sobrancelhas estilizadas e sobressalentes, olhos amendoados, nariz fino e alongado.

Nas bochechas observa-se linhas de expressão que envelhecem a figura fornecendo-lhe aparência de bravo. O sulco naso-labial fortemente marcado, a representação estilizada de barba e bigode e os lábios salientes completam a expressão fechada da carranca.

Segundo Sérgio Miranda³⁵, as carrancas são integrantes do folclore e da cultura popular brasileira. Originalmente eram utilizadas em pontas de navio para espantar o "*caboclo d'agua*", que, segundo a crença, teria o poder de virar as embarcações para alimentar-se das pessoas, mas, ao ver uma carranca mais feia do que ele, assustar-se-ia e desistiria da empreitada.

Os exus são guardiões, ao contrário do senso comum de o relacionar ao diabo cristão. Dessa maneira, os Exus servem para afastar as energias não positivas das Casas de Umbanda com o intuito de protegê-las, ou seja, trabalham afastando as energias negativas (Barbosa Jr., 2011).

³⁵ JORNAL CARRANCA. Disponível em: <http://jornalcarranca.com.br/jornal/secoes/secoes2.asp?secao=48259913&subsecao=96540033&no_mesubsecao=Mitos::e::Lendas&pagina=>> Acesso em: 19 jun 2011.

A partir disso, é possível perceber o quanto essa representação vincula-se a uma ideia de miscigenação, pois está ligada à cultura brasileira por sua origem folclórica e, ao mesmo tempo, está embasada no culto africano aos orixás.

Em 2015, a escultura de Iemanjá sofrera um ato de vandalismo, e devemos, no mínimo, ficarmos alertas, entendendo que este ato possa ter sido realizado embasado por um fundamento religioso contrário. Se comprovado, isso poderá servir para questionar, por exemplo, o discurso oficial de que exista o respeito à diversidade religiosa e liberdade de culto.

O conceito de patrimônio cultural pode ser aplicado a qualquer bem, material ou imaterial, que pertença a pessoas, instituições ou comunidades e que seja considerado importante para a história de um povo, para a consolidação de sua cultura e identidade. Portanto, esta herança das gerações passadas necessita de uma triagem que contemple a diversidade cultural de cada localidade.

Dominique Poulot (2008) define patrimônio como instituição e imaginação. Instituição, pois a definição do que é patrimônio normalmente parte de uma elite dominante e de forças governamentais. E imaginação, pois as narrativas sobre bens patrimoniais também os consolidam enquanto representativos para as comunidades locais. Neste caso, mais uma vez as obras da artista ganham força enquanto patrimônio local, pois recebem narrativas analisadas através de jornais locais e da oralidade que evidenciam a importância de tais produções.

Para Poulot (2008, p.33) a ideia de “culturas múltiplas” alimenta e reforça identidades e grupos sociais. Segundo ele, o objetivo do patrimônio é atestar a identidade e afirmar valores. O patrimônio é tido como “vivo”, justamente pela forte ligação com a cultura que está sempre em constante transformação. Nesse sentido as esculturas analisadas dialogam com as ideias deste autor, pois são obras que reafirmam valores e crenças do grupo social umbandista em Pelotas.

A ideia de culturas múltiplas citadas por Poulot (2008) valoriza justamente a diversidade cultural. E, ao aliarmos a isso, as ideias de Candau (2011) ao discutir memória e as retóricas holistas, não cairemos em uma generalização do que se entende por cultura brasileira. Definir uma cultura por apenas uma nomenclatura a partir de pontos em comum que aproximem o grupo (generalizar) acaba por desvalorizar as particularidades diversas que também compõem esse mesmo grupo. Sendo assim, observamos que o Brasil é formado por culturas múltiplas, entretanto, devemos ter a consciência de que essa caracterização de país miscigenado pode transmitir a sensação de que essas diferentes culturas ocupam os mesmos espaços e escalas de importância na sociedade. Este fato não é observado, por exemplo, na mídia, em exposições de arte, em livros didáticos, etc.

Somente reconhecer que somos miscigenados não garante o respeito a esta diversidade, pode até mesmo invisibilizar determinados grupos.

O discurso de homogeneidade para um país tão diverso transmite uma falsa percepção de aceitação universal entre as diferentes culturas aqui existentes, como se não houvessem conflitos em torno dessas diferentes memórias.

A resistência ainda sofrida em relação à liberdade de culto pode ser considerada como um “conflito em torno da memória” (Candau, 2011), já que fica evidente a vontade de uma cultura, ainda dominante, tentar sobrepor-se a outra, ainda marginalizada. A consequência disso pode ser o desenvolvimento de uma alienação cultural imposta que tem o objetivo de dar continuidade à manutenção de poder das classes dominantes.

Considerações finais

Foi possível observar nas produções da artista várias questões que dialogam com os discursos de construção da identidade. Na imagem de Iemanjá, por exemplo, pode-se perceber que ela apresenta contraposto, postura típica de representações clássicas (greco-romanas) onde o quadril da figura fica inclinado, como se o peso do corpo estivesse em maior parte sobre um dos pés, o que reforça a ideia de que essa representação de Iemanjá é construída por padrões de uma cultura dominante, já que esta postura clássica e estática difere muito de representações de orixás africanos, que normalmente são representados de forma expansiva, sugerindo ação, movimento, uma dança.

Essa representação mais clássica é comum não somente na obra de Judith, mas em várias imagens religiosas espalhadas pelo Brasil. Esse branqueamento histórico aconteceu também devido a um possível sincretismo religioso. Tal prática tem origem no processo colonial e evidencia as relações híbridas entre as diferentes culturas, visto que, embora houvesse uma tentativa de imposição do catolicismo, ainda é possível observar características das culturas dominadas (indígena e africana) presentes na religiosidade brasileira. Ou seja, ainda que de forma prescrita existisse uma religiosidade oficial, uma cultura não apagou a outra, elas se influenciaram mutuamente (Rothberg, 2009). Sendo assim, podemos entender a umbanda como fruto de um processo de transformação das práticas africanas e indígenas pelo catolicismo, gerando um sincretismo forçado. Em outro momento, elementos do Espiritismo Kardecista também se uniram a esse movimento sincrético e contribuíram para as bases da criação da Umbanda.

As produções artísticas podem refletir o pensamento cultural de uma época. Na figura da Baiana das Sete Miçangas II (fig. 6), de Judith Bacci, é possível analisar algumas questões. A representação da entidade assemelha-se à classificação originalmente pejorativa de mulata³⁶. Este aspecto visual da obra pode ser relacionado com a ideia de representação de uma identidade nacional miscigenada, esse ideal sustentava um discurso de respeito e igualdade aos diferentes indivíduos, mas carrega uma tentativa de branqueamento do povo negro e de sua cultura (Silva, 2007).

Até mesmo em diferentes representações de Iemanjá, podemos perceber essa influência do branqueamento, onde a Orixá vinda dos povos negros, está representada como branca e com cabelos ondulados, em uma construção que remete ao classicismo.

Nos discursos de miscigenação está presente uma ideia de homogeneidade. Essa homogeneização, para Candau (2011), quando utilizada de forma a engessar uma cultura, acaba por definir os povos como atemporais, negando as transformações que as culturas sofrem, suas interações com outras civilizações. Isso pode ser utilizado de forma consciente por forças governamentais para subjugar culturas colonizadas, por exemplo, mantendo a relação de poder e superioridade do colonizador sobre o colonizado.

Sendo assim, exemplares de culturas postas à margem podem enriquecer o acervo patrimonial das cidades, já que contribuem para a consolidação da cultura local. Por isso, acredita-se que as obras umbandistas analisadas contribuem para o fortalecimento da cultura dos praticantes dessa religiosidade e, se divulgadas à população em geral podem favorecer a construção de uma memória social constituída por diferentes pontos de vista.

³⁶ Termo ligado ao hibridismo racial (branco e negro), mas que possui origem pejorativa já que é vinculado a palavra “mula”, animal fruto do cruzamento da égua com jumento, uma alusão da união entre uma raça dita superior e uma dita inferior. In: <https://www.afrota.org/single-post/2016/04/15/MULATA-N%C3%83O-%C3%89-ELOGIO> Acesso em 24 abr 2017.

Referências

- AFRONTA. Disponível em: <https://www.afronta.org/single-post/2016/04/15/MULATA-N%C3%83O-%C3%89-ELOGIO> Acesso em 24 abr 2017.
- ALMEIDA, André Luiz. **A música sagrada dos ogãs no terreiro de umbanda “Ogum Beira Mar e Vovó Maria Conga” da cidade Goiana de Itaberaí: representações e identidades.** Dissertação (Mestrado em Música – UFG). Goiânia: 2013.
- BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **Curso essencial de Umbanda.** São Paulo: Universo dos Livros, 2011.
- BONNICI, Thomas. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial.** Maringá: EdUEM, 2004.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.
- FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, Carla B. (Org). **Fontes Históricas.** 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006.p. 81-110.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Ed. UFMG ; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- JORNAL CARRANCA. Disponível em: <http://jornalcarranca.com.br/jornal/secoes/secoes2.asp?secao=48259913&subsecao=96540033&nomesubsecao=Mitos::e::Lendas&pagina=>> Acesso em: 19 jun 2011.
- LE GOFF, Jacques. **“Documento/Monumento.”** LE GOFF, Jacques. História e Memória. 4.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- MORAIS, Marcelo. **Umbanda: Orixás e Entidades.** Rio de Janeiro: Novo Ser, 2014.
- NEGRÃO, Lísias. **Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo.** São Paulo: EDUSP, 1996.
- PEIXOTO, André de Locke. **Guardiões e Exu: as múltiplas personificações de Exu no contexto da Umbanda, e sua inserção no Universalismo.** Universidade de Brasília, Janeiro / 2015.
- PERALTA, Elsa. **As abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica.** Disponível em: [fsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-memoria/ArtPDF/02_Elsa_Peralta\[1\].pdf](http://fsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-memoria/ArtPDF/02_Elsa_Peralta[1].pdf) Acesso em: 10 abr 2016
- POULOT, D. **Um Ecossistema do Patrimônio.** In: CARVALHO, C. S. de; GRANATO, M; BEZERRA, R. Z; BENCHETRIT, S. F. (orgs.). *Um Olhar Contemporâneo sobre a preservação do Patrimônio Cultural Material.* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.
- ROTHBERG, Michael. **Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization.** Stanford University Press, 2009.
- SANT’ANA, Maria Helena. **A força do sagrado no patrimônio imaterial: agenciamentos religiosos e políticos na restauração da gruta de oxum da praia da alegria, Guaíba.** Revista memória em rede, Pelotas, v.4, n.11, Jul./Dez.2014.
- SILVA, Ana. Branqueamento e branquitude: conceitos básicos na formação para a alteridade. In: NASCIMENTO, AD., and HETKOWSKI, TM., orgs. *Memória e formação de professores* [online]. Salvador: EDUFBA, 2007.

VERGER, Pierre. **Orixás, deuses iorubás na África e no novo mundo.** Salvador: Editora Corrupio, 1999.

PATRIMÔNIO CULTURAL DIGITAL 3.0: A PRESERVAÇÃO PATRIMONIAL NA ATUALIDADE, COM FOCO NO TRABALHO PARTICIPATIVO ENTRE INSTITUIÇÕES E A SOCIEDADE

Marina Gowert dos Reis

Universidade Federal de Pelotas; Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural; marinagowertdosreis@gmail.com

Juliane Conceição Primon Serres

Universidade Federal de Pelotas; Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural; julianeserres@gmail.com

Resumo

Neste artigo observamos a preservação patrimonial na atualidade, que, conforme defendemos e analisamos a partir da literatura e em casos práticos, acontece na relação entre a preservação instituída, seguindo modelos tradicionais, o uso de novas tecnologias de comunicação e na integração com a população em geral. Falamos, assim, das três fases do patrimônio cultural na era digital. As duas primeiras são defendidas por Alonzo C. Addison, diretor de Relações Externas e Informação da UNESCO, sendo que a primeira (Patrimônio Cultural Digital 1.0) versa sobre o uso de tecnologias digitais primárias para fins de pesquisa arqueológica e o início da digitalização de acervos documentais; e a segunda (Patrimônio Cultural Digital 2.0) está relacionada à invenção e popularização da internet como meio de comunicação social, quando esses patrimônios digitalização passam a ser difundidos através da grande rede de computadores. O terceiro momento (Patrimônio Cultural Digital 3.0) é uma proposição nossa, considerando a atualidade da relação patrimônio – internet, que inclui, principalmente, a preservação participativa na internet, e as novas relações comunidades-patrimônio cultural que emergem do uso social da internet. Tal afirmação é defendida a partir de trabalhos de autores da área e ilustrada através de casos práticos de preservação, nacionais e internacionais, nos quais o trabalho descentralizado é tônica do projeto.

Palavras-Chaves: PATRIMÔNIO CULTURAL NA ERA DIGITAL; PATRIMÔNIO CULTURAL DIGITAL 3.0; CASOS DE PRESERVAÇÃO PARTICIPATIVA NA INTERNET.

Introdução

Este trabalho é centrado em torno do conceito de patrimônio cultural na era digital, que inclui as práticas que como a digitalização de acervos, agregadas às atualizadas interações possibilitadas pelo patrimônio cultural levado à internet, entre essas as discussões patrimoniais que acontecem no ambiente digital, as novas formas de museu, como o museu virtual, e, especialmente, as informações sobre patrimônio que são publicadas na internet de forma descentralizada e pessoal. Nosso foco é observar essas últimas, levantando casos emblemáticos de processos de salvaguarda

e de produção de informação digital sobre bens patrimoniais possibilitadas somente pelo trabalhos de usuários da internet, muitas vezes sem a necessidade de intervenção de instituições de preservação.

Observamos essas práticas a partir de duas perspectivas, às quais estudamos de forma mais profunda em pesquisa de doutoramento. A primeira é a inauguração de um terceiro momento do patrimônio cultural digital a partir de meados dos anos 2000, baseada na análise de projetos atuais, uma atualização das pesquisas de Addison (2008), autor que postula dois momentos. Esse momento é caracterizado por projetos de preservação participativa instrumentalizada na internet. Em congruência, a segunda perspectiva sobre a qual discorreremos aqui é sobre esse caráter participativo, o qual conceituamos a partir de autores da área e buscamos mensurar tem como norte os termos *crowdsourcing* e *community-sourcing*.

Ademais, apontamos alguns exemplos de casos emblemáticos para as duas perspectivas apresentadas. Comentamos o Museu das Coisas Banais, museu que tem acervo totalmente digital, salvaguardando informações sobre objetos banais registrados por pessoas que enviam informações através do website do mesmo; e ainda a observação de um processo de preservação digital que acontece sem nenhuma intervenção da relacionada instituição de preservação, na publicação na ferramenta Google Maps de fotografias e vídeos, acompanhados de informação textual, de visitas ao Museu Municipal Parque da Baronesa, da cidade de Pelotas.

Os três momentos do patrimônio cultural digital

Ainda que possamos relatar que hoje existe uma necessidade das instituições de preservação estarem on-line para que sejam relevantes em um contexto comunicacional, e que cada vez mais as tecnologias digitais sejam utilizadas como ferramentas na conservação e preservação de bens culturais, principalmente na digitalização de acervos documentais, esse é um processo que já começou a acontecer na década de 1970 (ADDISON, 2008; MONFORT & CABRILLANA, 2005). Assim, traçamos o perfil histórico desses usos, observando um cenário que faz com que hoje possamos considerar a consolidação da faceta digital do patrimônio cultural. Definimos, em congruência com o que defende Addison (2008), a delimitação de um primeiro e segundo momento de evolução técnica e social do patrimônio cultural digital.

O **Patrimônio Cultural Digital 1.0** (ADDISON, 2008) é caracterizado pelo uso de tecnologias digitais para fins de documentação e facilitação na coleta de dados. É o que acontece

durante os anos de 1970, 1980 e início da década de 1990, em congruência com a “inauguração” e consequente desenvolvimento dessas tecnologias e aparelhos.

O fato que vai modificar esse paradigma é a inauguração da internet comercial. As técnicas e aparatos para coleta de dados seguem sendo utilizados, mas no início da década de 1990 digitalizações, que antes eram usadas somente como instrumento de preservação por duplicação de acervos, passam a ser distribuídas e acessadas através da internet. Addison (2008) chama esse momento de **Patrimônio Cultural Digital 2.0**, caracterizado principalmente no surgimento do *virtual heritage*, patrimônio cultural virtual, ou seja, espaços desenvolvidos com uso de tecnologias tridimensionais. Existia uma vontade de experimentar com todas as possibilidades disponíveis, mesmo que essas não fossem as mais adequadas para o resultado esperado.

Addison (2008) afirma que no Patrimônio Cultural Digital 2.0, o patrimônio digital passa a ser agregado a outras características, especialmente a da preservação participativa organizada na internet. É nesse ponto que discordamos levemente do autor, dizendo que sim, nesse segundo momento (2.0) começam a pontuar esses novos usos, mas que é possível inaugurar um terceiro momento do patrimônio cultural digital caracterizado por essa nova faceta do patrimônio na internet. Compreendemos que existem diferenças circunstanciais entre os projetos organizados entre a década de 1990 e o início dos anos 2000, ancorados no modelo de mimetização do espaço do museu, e nos que são realizados atualmente, que seguem ideias de interação e participação do usuário, encontrando visualidades que são mais adequadas à esses fins.

Assim, podemos comprovar a separação em dois períodos dentro do que Addison (2008) chamou de Patrimônio Cultural Digital 2.0, conceituando que a partir de meados da década de 2000, até os dias atuais, temos o **Patrimônio Cultural Digital 3.0**, ancorado na internet como uma ferramenta para a preservação patrimonial colaborativa, em usuários que estão familiarizados à linguagem visual da internet, à ubiquidade digital.

A afirmação do terceiro momento também está de acordo com o que é defendido no livro organizado por Mia Ridge (2014), chamado *Crowdsourcing our Cultural Heritage* (ainda sem tradução para a língua portuguesa), que pode ser entendido como a terceirização, no sentido de preservação construída participativamente, do nosso patrimônio cultural. Nessa obra estão reunidos relatos de casos onde a internet foi usada para convidar e integrar cidadãos comuns ao processo de preservação, seja em tarefas de organização de acervos e exposições, digitalização,

transcrição, doação de acervo, entre outras, o que mostra a existência e o crescimento desse tipo de ação

Modelos para preservação patrimonial participativa na internet

As possibilidades trazidas pela inclusão de tecnologias digitais à projetos de preservação patrimonial modificam o estatuto das tradicionais instituições organizadas para tais fins (ADDISON, 2008). O patrimônio cultural não é mais somente preocupação dos museus, dos arquivos, do governo, mas sim da sociedade como um todo. Tais instituições passam a ter função de legitimar e comandar trabalhos de preservação, que podem incluir cidadãos não especializados em tarefas específicas, ao invés de serem centros “solitários” de proteção, executando todas as etapas aí compreendidas. E, de um ponto de vista técnico, a evolução das tecnologias digitais, com hardware e software desenvolvidos para que sejam de uso simplificado, o que, em conjunto com o preço menor para aquisição, acaba fazendo com que mais pessoas tenham computadores e acessem a internet, oportunizando a capacitação de indivíduos não especializados, esses que podem se engajar em projetos de preservação do patrimônio cultural (RIDGE, 2014).

Observamos na esfera da preservação patrimonial, uma vontade de incluir (das instituições) e de participar (do público), o que demanda o desenvolvimento de conceitos, técnicas, e ferramentas que possibilitem esse trabalho colaborativo. Com base nesse panorama, comentaremos as práticas de *crowdsourcing* e *community-sourcing* no âmbito da preservação patrimonial.

Crowdsourcing, termo sem tradução para o português, formado pelas palavras *crowd*, multidão, e *sourcing*, terceirização, foi cunhado por Jeff Howe e Mark Robinson em 2006, para nomear um conceito já existente, que é “o ato de terceirizar um trabalho que é tradicionalmente executado por um agente designado (normalmente um empregado) para um indefinido e grande grupo de pessoas, no formato de *open call*” (HOWE, 2006, p. 1, tradução nossa³⁷). Contudo, as ações de colaboração no âmbito do patrimônio cultural acontecem de maneira distinta. Ainda que se encontre projetos que praticam a terceirização para a multidão, existe uma preferência em ter a

³⁷ Tradução livre dos autores. Texto original: “Crowdsourcing is the act of taking a job traditionally performed by a designated agent (usually an employee) and outsourcing it to an undefined, generally large group of people in the form of an open call” (HOWE, 2006, p. 1).

participação de um grupo de pessoas específico. É o que Amy Sample Ward (2011) chama de *community-sourcing*, ou terceirização para a comunidade.

Crowdsourcing normalmente é nome dado em projetos de preservação patrimonial para colaboração de cidadãos na transcrição de manuscritos, descrição de artefatos, produção de artefatos criativos, envio de documentos para acervo (RIDGE, 2014), enquanto com *community-sourcing* existe a possibilidade que a colaboração alcance outros níveis do projeto (WARD, 2011), que não somente a digitalização, a organização de acervos e a doação de exemplares para o mesmo. Tem-se um tempo diferente para execução, isso porque normalmente o trabalho da “multidão” é pago (RIDGE, 2014), ainda que de maneira módica, enquanto a comunidade envolve-se pela relação de pertencimento. Assim não é possível exigir metas, horários de trabalho, prazos rígidos. Por outro lado, projetos que incluem comunidades são beneficiados por um envolvimento que pode vir a modificar objetivos e resultados do mesmo, e tal trabalho pode alcançar maior ressonância, uma vez que mais do que a realização de tarefas propõe-se um momento de experiência patrimonial.

Falamos ainda de arquivos participativos, com características que podem ser relacionadas aos museus virtuais. Esses arquivos estão focados no “envolvimento profundo e em uma semântica mais complexa do que simplesmente a inclusão de uma grande multidão que faça simples anotações” (EVELEIGH, 2014, p. 212- 213, tradução nossa³⁸). Nesse caso, *crowdsourcing* é meramente como uma versão aprimorada de voluntariado (EVELEIGH, 2014), o que não nega a importância e valor desse tipo de trabalho, mas perante as possibilidades trazidas pela internet, acaba por ser somente uma parcela do que pode ser construído de maneira colaborativa e participativa. O arquivo participativo é construído, alimentado, preservado, difundido, conjuntamente entre uma instituição e uma comunidade específica. Esse trabalho pode ser de recolher objetos passíveis de musealização que estavam sob guarda dessas pessoas, de organizar o acervo a partir da percepção comunitária, de incluir a comunidade na transcrição de documentos, entre outras técnicas específicas. Pontua-se a necessidade da presença de uma equipe especializada no gerenciamento de arquivos participativos, ainda que os projetos sejam moldados de acordo com a comunidade que participa.

³⁸ Tradução livre dos autores. Texto original: “deeper involvement and more complex semantics rather than on larger crowds and simple annotations” (EVELEIGH, 2014, p. 212- 213).

Ao que parece, *crowdsourcing* e *community-sourcing* são formas pelas quais instituições de preservação patrimonial acompanham as mudanças sociais atuais, expandindo acervos, organizando-os em conjunto com seu público, e fazendo uso dos instrumentos possibilitados pela internet, não somente vendo esse como um meio de comunicação mimético ao impresso. A preservação vira uma experiência colaborativa e social, em um contexto de educação patrimonial. As ações digitais, e mesmo a instituição física interpelada pelo virtual, alcançam o grau de vetor de comunidades virtuais (TURKLE, 1999), essas que se formam a partir de usuários que compartilham interesses e vontades, trabalhando juntos em benefício próprio e do patrimônio cultural.

Comentários sobre casos emblemáticos de participação social em processos de preservação atuais

Aqui vamos comentar brevemente três casos emblemáticos de preservação patrimonial participativa que nos inspiraram à discorrer sobre os temas aqui apresentados. São três casos localizados no estado do Rio Grande do Sul, o que não significa que essas são práticas localizadas, somente que buscamos analisar essa situação a partir de nossa realidade.

O Museu das Coisas Banais³⁹ (MCB) é uma proposta institucional de um novo museu, que existe somente na internet (é virtual e abriga informações digitais) e que modifica a ideia do que deve ser salvaguardado por uma instituição, uma vez que preserva “coisas banais”. O Museu foi criado em 2014, a partir da proposta de discutir as *coisas* como portadoras de memória, buscando a preservação de objetos cotidianos “presentes na vida diária, mas quase sempre ausentes nos museus”⁴⁰. O objeto é compartilhado por seu dono através de registros, em fotografias e em relatos textuais. Alguns desses documentos são redirecionados para os espaços virtuais⁴¹ do museu, outros são expostos em exposições na cidade de Pelotas, como relataremos a seguir. Entretanto, a grande parte desse acervo não é disponibilizada para acesso do público, sendo somente armazenado digitalmente pelo MCB.

O MCB pode ser classificado como um museu virtual, uma vez que seu acervo é formado através da reunião de informações digitais que estão disponíveis através da internet. É, em

³⁹ Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/museudascoisasbanais/>. Acesso em: ago. 2017.

⁴⁰ <https://wp.ufpel.edu.br/museudascoisasbanais/o-projeto/>

⁴¹ <https://wp.ufpel.edu.br/museudascoisasbanais/category/acervo/>

essência, um “museu sem paredes”, que não tem um correspondente físico. Contudo, a instituição faz uso de meios tradicionais para expor o acervo reunido, como foi o caso da exposição *Objetos [nada banais]* da Infância, realizada em Pelotas no ano de 2015, na qual exemplares do acervo do museu foram “materializados” através de impressão e dispostos em espaço físico para visitação.

Aumentando a classificação como museu virtual, dizemos que, mais ainda, o MCB é um museu na era digital. Uma das principais características que nos levam a afirmar isso é o fato de que o museu não tem sua política de aquisição de acervo com o fim em transpor todo esse ou grande parte para o ambiente virtual ou para ser usado em suas exposições itinerantes. A aquisição de acervo no MCB tem a função do exercício social de repensar o museu, para que a comunidade que está sendo acessada pela instituição entenda o valor social que esses objetos tem, bem como passe a pensar no museu a partir de uma nova perspectiva, mais próxima à sua realidade cotidiana.

As técnicas praticadas pelo MCB propõem a discussão de alguns conceitos: o que é museu na atualidade, posto que qualquer pessoa pode musealizar um objeto que tenha significado para ela; o que o museu preserva, uma vez que se enviam fotografias, que recebem destaque na interface do museu, mas essas estão acompanhadas de relatos, através dos quais se pode entender a importância daqueles objetos; como produzir uma exposição presencial de um museu virtual, pois o MCB poderia tentar reunir os objetos materiais para a exposição *Objetos [nada banais]* da Infância, mas optou por imprimir as fotografias enviadas.

Comentamos, ainda, o Museu Municipal Parque da Baronesa, como instituição de preservação e patrimônio edificado inserido na cidade de Pelotas, localizada na região sul do estado do Rio Grande do Sul. A inauguração do Museu aconteceu em 1982, quando passou a ser uma instituição cultural da Secretaria da Cultura da Prefeitura Municipal de Pelotas, tombado pelo Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural.

Observamos as publicações pessoais feitas na ferramenta Google Maps, a partir da entrada “museu da baronesa”, a fim de mostrar a ocorrência de um registro digital de um bem patrimonial que acontece sem a intervenção da própria instituição. Para realizar a busca digitamos “museu da baronesa” no buscador Google Maps.

As primeiras informações que encontramos são relativas à localização, formas de contato com a instituição, um pequeno resumo do contexto da mesma, além do mapa em si. Além disso visualizamos a pontuação da instituição, sendo que essa é dada a partir do número de estrelas que visitante do aplicativo dá à essa, classificando sua visita. Também vemos o número de comentários

deixados por visitantes, que nesse caso é 196, e a possibilidade de acessar rotas para chegar até o Museu. Todos esses conteúdos são redirecionados ao aplicativo de maneira automática.

Algumas das entradas em imagem seguem o padrão de informações que são agregadas pelo Google de maneira automática, como às descritas anteriormente. Entretanto, o grande volume dessas entradas são oriundas de publicações feitas por visitantes do Museu que agregaram à suas fotografias a localização geográfica, recurso fornecido pelo Google.

Comentamos ainda o conteúdo dessas 196 imagens. Algumas mostram os pelotenses em momentos de lazer no parque, ou grupos de pessoas visitando o Museu, que por vezes não retratam o mesmo. Entretanto, essas imagens são uma minoria no montante. A pessoa que acessa o Museu da Baronesa no Google Maps tem a sua disposição uma variedade de visualidades do acervo do museu. Muitas fotografias retratam o exterior da edificação central do Museu, outras o espaço do parque, contudo comentamos que também existem imagens que mostram detalhes arquitetônicos e peças do acervo do Museu, o que mostra as diversas possibilidades de visitação da instituição, e uma vontade desses visitantes em compartilhar suas visões pessoais com esses usuários interessados.

O que destacamos nesse fenômeno de fazer fotografias de um local visitado e publica-las na internet, é o processo de digitalização de uma instituição patrimonial que é feito sem nenhuma intervenção da administração da mesma. Quando comentamos os momentos denominados Patrimônio Cultural Digital 1.0 e 2.0 (ADDISON, 2008) falávamos em processos de digitalização (a partir das mais diversas técnicas) realizados por e sobre instituições de preservação. Nessa manifestação observada, acontece um processo de digitalização de um lugar patrimonial e de seu acervo sem nenhuma interferência ou intenção da instituição em questão. Os visitantes do Museu da Baronesa estão digitalizando essas informações, disponibilizando-as na internet através de uma ferramenta digital que não exige nenhum trabalho de programação, e estão alcançando uma visibilidade considerável.

Conclusão

Com esse artigo buscamos mostrar que, primeiramente, os processos de preservação hoje são diferentes do que em um momento posterior à popularização da internet. O papel das instituições de preservação em alguns aspectos foi alterado, sendo que pode ter muito mais uma posição de organizados da preservação, munida de conhecimento e experiência, do que ser

somente um centro isolado de salvaguarda, que se conecta ao público através do planejamento da visitação. Hoje a preservação pode ser muito mais um processo conectado e participativo, incluindo a sociedade em tarefas decisões.

Nisso firmamos a necessidade de conceituar o terceiro momento do patrimônio cultural digital, sendo que projetos de preservação participativos são extremamente diferentes do que os modelos populares no início dos anos 1990, amplamente ancorados no fato da internet ser uma novidade e de seus usuários estarem conhecendo suas funcionalidades e especificidades. Os projetos de patrimônio digital precisavam partir da mimetização do espaço físico do museu. Hoje é possível lançar ideias, inovadoras que já pressupõem um usuário “alfabetizado”, observando que, por vezes, o público realiza um processo de digitalização sem a necessidade de intervenção da instituição de preservação, como no caso do Museu da Baronesa, fato no qual ainda lançaremos luzes no futuro.

Referências

ADDISON, Alonzo C Digital Heritage 2.0: Strategies for Safeguarding Culture in a Disappearing World. In: International Symposium on Information and Communication Technologies in Cultural Heritage, 2008, Ioannina. **Proceedings...** Disponível em: http://www.academia.edu/2519668/Digital_Heritage_2.0_Strategies_for_Safeguarding_Culture_in_a_Disappearing_World. Acesso em: mar. 2015

EVELEIGH, Alexandra. Crowding Out the Archivist? Locating Crowdsourcing within the Broader Landscape of Participatory Archives. In: RIDGE, Mia (Org.). **Crowdsourcing our Cultural Heritage**. Surrey: Ashgate Publishing limited, 2014, p. 211 – 229.

HOWE, Jeff. **Crowdsourcing**: a definition. 2006. Disponível em: http://crowdsourcing.typepad.com/cs/2006/06/crowdsourcing_a.html. Acesso em: 1 mar. 2016.

MONFORT, Cèsar Carreras; CABRILLANA, Glòria Munilla. **Patrimônio digital**: Un nuevo medio al servicio de las instituciones culturales. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2005.

RIDGE, Mia (Org.). **Crowdsourcing our Cultural Heritage**. Surrey: Ashgate Publishing limited, 2014.

WARD, Amy Sample. **Crowdsourcing vs Community-sourcing**: What's the difference and the opportunity? 2011. Acesso em: jun. 2015. Online. Disponível em: <http://amysampleward.org/2011/05/18/crowdsourcing-vs-community-sourcing-whats-the-difference-and-the-opportunity/>.

NARRADORES DE JAVÉ: MEMÓRIA, ORALIDADE E ESCRITA NA PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO HISTÓRICO

Rafael Da Silva Alves¹

Regina Zauk Leivas²

¹Licenciado em História pela UFPEL e Especialista em Educação pelo IFSul – Câmpus Pelotas- rafa.silvalves@gmail.com

²Doutora – reginazauk@gmail.com

Resumo

No presente trabalho buscou-se indagar sobre as dinâmicas da memória e de como elas participam do processo de construção do conhecimento de e em História. Analisamos o filme “Narradores de Javé”, o qual trata sobre o esforço dos habitantes em deter o processo de destruição da cidade de Javé, prestes a ser inundada pela construção de uma represa. Para impedir que isto aconteça, seus moradores têm a ideia detombar a cidade como patrimônio histórico e, conseqüentemente, deter o processo de inundação. As inúmeras versões dadas sobre um mesmo fato expõem a vulnerabilidade de uma “verdade única” para os fatos históricos e a complexidade de construir um discurso que abarque a riqueza dessas histórias. Tendo em vista a frustração do intento, nos propusemos a analisar os motivos que levaram a não escritura do dossiê.

Palavras-Chaves: MEMÓRIA; ESCRITA; ORALIDADE

Os narradores e suas narrativas: versões sobre o acontecido

O filme Narradores de Javé foi dirigido por Eliane Caffé e o roteiro escrito por Eliane em parceria com Luís Alberto de Abreu. Foi Lançado em 2003 e foi vencedor de diversos prêmios nacionais e internacionais. O filme conta a história de uma cidadezinha fictícia, localizada no interior da Bahia, chamada Javé, que se encontra prestes a desaparecer pela invasão das águas de uma represa devido à construção de uma usina hidrelétrica. Um fator ainda mais agravante é que muitos dos habitantes não possuem posse de suas propriedades legalmente formalizadas, em outras palavras significa que nesses casos não haveria indenização. Zaqueu e Vado (interpretados por Nelson Xavier e Rui Rezende, respectivamente), moradores de Javé, dão a terrível notícia aos demais moradores, após ambos terem conversado com os engenheiros, que explicaram sobre a necessidade da construção da hidrelétrica. A única alternativa para tentar salvar o vilarejo das águas seria tombá-lo como patrimônio histórico, mas para isso deveriam colocar as histórias de

Javé no papel, já que, até então, essas histórias permaneceram somente na boca do povo. Como em Javé quase todos os habitantes eram analfabetos, o único com talento capaz de escrever o livro sobre a História de Javé seria Antônio Biá (interpretado por José Dumont). O sujeito trabalhava na agência de correios de Javé, que estava prestes a fechar suas portas por falta de movimento, uma vez que, como já foi dito antes, a maioria das pessoas do vilarejo não sabia ler nem escrever (ou seja, não utilizavam os serviços da agência). Antônio teve a ideia de escrever várias cartas e mandar para outros lugares, de modo a aumentar o movimento da agência. No entanto, escreveu cartas difamatórias sobre os moradores de Javé, que as descobriram e o expulsaram do local. Chega o momento em que Biá é trazido de volta a Javé para compensar os erros que havia cometido, por isso é nomeado escrivão de Javé, para ouvir relatos dos moradores e escrevê-los no livro sobre a história do vilarejo, e com isso, salvar Javé da inundação. Diante desta difícil incumbência a ser realizada em um tempo exíguo, Biá sai à procura dos moradores para a escritura do livro. Resumirei o filme aqui nas quatro principais narrativas contadas pelos moradores de Javé a Antônio Biá.

O primeiro que Biá visita para ouvir sua versão sobre a fundação de Javé é seu Vicentino (interpretado por Nelson Dantas), que diz ser, provavelmente, um descendente indireto de Indalécio, o suposto fundador da cidade. Conta os primórdios de Javé sob a ótica masculina, marcada pela figura do grande herói Indalécio que, mesmo ferido, conduziu seu povo até encontrar Javé. O grupo de Indalécio era um bando de gente valente, que foi expulsa de suas terras por ordem da Coroa de Portugal, devido ao ouro que havia lá. Mesmo ferido, andou por muito tempo até encontrar um local apropriado e que fosse longe do alcance do governo. Vicentino diz que, contam que Indalécio “nunca descia do cavalo. Dormia sentado na cela pra estar sempre pronto para a guerra...” (ABREU e CAFFÉ, 2004, p. 49).

A personagem Deodora conta a origem de Javé sob uma ótica que privilegia o papel feminino e seus supostos ancestrais na fundação de Javé, destacando a coragem e bravura da heroína Mariadina (representada no flashback pela mesma Deodora, interpretada pela atriz Luci Pereira), que conduziu o bando de Indalécio para as terras de Javé, já que este se encontrava extremamente ferido. Ela mostra sua marca de nascença no peito, que segundo conta, todos que descendem da heroína possuem. Deodora expõe a questão da marginalização da mulher na história, e afirma: “o fato é que tem muita gente aqui que não dá crédito a Mariadina só porque era mulher. Mas foi ela mesmo que cantou as divisas de Javé” (ABREU e CAFFÉ, 2004, p. 49).

Outra versão surge com Firmino (interpretado por Gero Camilo), e se contrapõe aos estereótipos de heróis apresentados anteriormente pelas personagens de Indalécio e Mariadina, numa versão cômica e irônica da história sobre as origens de Javé. Conta Firmino que Indalécio não morreu lutando, mas sim devido a uma forte disenteria⁴², e que Mariadina era uma velha louca que andava perambulando pelo vale de Javé, e acabou por juntar-se ao bando de Indalécio. No flashback dessa versão, vemos uma cena muito diferente das duas anteriores que retratam os heróis da história numa visão clássica, montados em enormes cavalos, com semblantes sérios e altivos, como bravos guerreiros. Nesta versão, Indalécio é representado pela figura de um típico nordestino (no flashback, Indalécio é figurado pela própria personagem de Firmino, interpretado pelo ator Gero Camilo, que por sua vez representa o estereótipo nordestino), montado em um animal também típico do nordeste, em um jegue, ao contrário das versões anteriores.

Antônio Biá, com o auxílio de Samuel (interpretado por Maurício Tizumba) vai até uma aldeia Quilombola próxima a Javé para tentar descobrir algo mais sobre a história das origens do vilarejo. Chegando lá, encontra o chefe do Quilombo chamado de Pai Cariá (interpretado por Benê Silva), que dá sua versão para o mito fundador de Javé. Ele considera aquele lugar como uma parte da África, local onde seus antepassados foram guiados pelo chefe guerreiro chamado Indaléu. Biá pergunta sobre a existência de alguma mulher nessa história, com o nome de Mariadina, mas Pai Cariá responde que havia Oxum, mãe das águas. Na história de Pai Cariá, prevalece a imagem do homem guerreiro que conduziu seu grupo até um local apropriado para se instalarem, que, neste caso, pensavam ser um pedaço da África.

Diante de inúmeras versões para os mesmos fatos, Biá não consegue escrever o livro que representaria a salvação de Javé, e o pior acontece, Javé é tomada pelas águas. A história de Javé ressurgiu em um local bem próximo onde a antiga cidadezinha fora inundada, e, a partir daquele momento, Antônio Biá passa a escrever a história de Javé.

História, Memória e Escrita

Para este trabalho é importante compreender os fatores que contribuíram para a não escritura do dossiê sobre a história de Javé. Para tanto, num primeiro momento, se torna necessário analisar o fenômeno da memória, já que as versões contadas oralmente por cada morador existem pelo recurso a esta. Por fim, tecerei considerações acerca de porque o plano de salvar Javé foi frustrado.

⁴² Este trecho da versão de Firmino alude a um curioso fato sobre a independência do Brasil.

Sobre as memórias “Javélicas”

O autor Michael Pollak (1992b, p. 201) destaca a importância dos estudos de Maurice Halbwachs que, entre as décadas de 20-30, já havia evidenciado que a memória poderia ser vista como “fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.”. Corroborando com esta visão, Candau (2006, p. 67, tradução nossa) diz que

A partir desta perspectiva, a memória individual tem sempre uma dimensão coletiva, uma vez que o significado dos acontecimentos memorizados pelo sujeito é sempre medida pela vara da sua cultura. Assim, alguém que “transmite a memória” pode ser dotada de prestígio perante o grupo quando o que ele se lembra é valorizado (aquele que sabe) ou, pelo contrário, pode ser estigmatizado como a imagem do passado que reconstrói é rejeitado pela sociedade (torna-se aquele de quem não se quer saber nada). Isso quer dizer que o status de guardião da memória que, em muitos casos, parece ser uma base puramente individual, é inseparável das ações sociais.

Pollak (1992b, p. 201) considera que os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva são, em primeiro lugar, os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo, os acontecimentos que ele denomina de “vividos por tabela” que são acontecimentos que a pessoa pode não ter vivenciado, mas que fazem parte da coletividade à qual ela sente pertencer. Ele propõe que, juntamente destes acontecimentos vividos por tabela, podemos incluir todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo, que por meio da socialização política e histórica, ocorre um fenômeno de identificação ou projeção de determinado passado, de forma tão forte, que o autor considera uma memória quase que herdada.

Além disso, o referido autor fala sobre o caráter “flutuante” da memória nos seguintes termos:

A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. (IBIDEM, p. 204)

A memória é influenciada pelas condições do presente no qual é expressa. Ela torna-se um campo de incessantes disputas em torno do que será trazido à tona do passado de um grupo. Em Javé não é diferente. A partir de um dado contexto que se apresenta - a obrigação de confeccionar

um livro contendo a história do vilarejo - ocorrem disputas em torno das memórias, sobre a versão ou as versões que serão colocadas no livro. Seu Vicentino conta sua versão sobre a fundação de Javé enobrecendo suas supostas origens, o parentesco com Indalécio, e, além disso, conta sua história sob um viés masculino, falocêntrico. Deodora expõe uma versão dos excluídos da história, ou seja, dá destaque à figura feminina na história de Javé, e também, afirma seu parentesco com a heroína. Firmino reafirma as origens heroicas de Javé numa visão regional, tipicamente nordestina e desconstrói as figuras heroicas de Indalécio e Mariadina, propostas por Seu Vicentino e Deodora respectivamente. Gêmeo e Outro, com suas versões, almejam a posse das terras que pertenceram à Cosme. Pai Cariá, por seu turno, aborda a fundação de Javé a partir da versão dos negros quilombolas, e reafirma as origens sob o prisma falocêntrico, a exemplo de Seu Vicentino.

Nesse trabalho de “organização” da memória, o esquecimento é tão importante quanto a lembrança. Destacamos de antemão o caráter natural do esquecimento, já que nosso cérebro desfaz-se de inúmeras informações e lembranças inúteis. Sendo assim, naturalmente esquecemos mais do que lembramos, e isso é necessário, pois as pessoas que não esquecem dessas informações consideradas inúteis, que possuem uma memória hipertrofiada, podem cair em um universo caótico e não conseguir pôr em ordem os acontecimentos memorizados, e as impede, até mesmo, de dar um sentido à própria vida (CANDAUI, 2006, p. 82)

Além do processo que “seleciona” as lembranças e os esquecimentos, Pollak expõe, a partir dos estudos de Maurice Halbwachs (HALBWACHS, 1968 *apud* POLLAK, 1992a, p. 4), que existe um processo de “negociação” para conciliar a memória individual e a memória coletiva. Para isso, tornam-se necessários “pontos de contato” entre as lembranças dos indivíduos o suficiente para produzir uma lembrança sobre uma base comum.

Dosse (2004, p. 402) comenta que, sob a perspectiva de Maurice Halbwachs, haveria uma separação entre memória e história. A memória seria colocada do lado onde “tudo o que flutua, o concreto, o vivido, o múltiplo, o sagrado, a imagem, o afeto, o mágico”; do outro lado a “história teria um caráter exclusivamente crítico, conceitual, problemático e laicizante”. Sob esse viés que separa história e memória

A história encontra-se relegada a uma temporalidade puramente exterior, um tempo de fora, simples colcha vazia e puro receptáculo do vivido existencial. Enquanto a memória é concreta, a história encontra-se na vertente do desvio teórico. A disciplina histórica encarna um “saber abstrato” indispensável de restituir um passado fora da dimensão do vivido (IBIDEM, p. 402).

Cabe ressaltar que essas distinções tão radicais entre história e memória não são tão pertinentes com relação aos recentes estudos de história social da memória, uma vez que “a própria aproximação dessas duas noções lembra a dimensão humana da disciplina histórica” (DOSSE, 2004, p. 404). Sobre o estreitamento das relações entre história e memória François Dosse fala que

O famoso dilema da escolha a ser feita entre o pólo da história fundamentada sobre seu contrato de verdade e o pólo de uma memória alimentada de acordo com a fidelidade, transformou-se hoje em dia, nesse momento de verdadeira guinada historiográfica, em conjunção alimentada de fidelidades múltiplas à prova da verdade exprimida pelos trabalhos da nova história social da memória. Ao primeiro movimento que assegura a primazia do olhar crítico, do distanciamento, da objetivação e da desmitologização, sucede um segundo tempo, complementar, sem o qual a história seria puro exotismo, exotismo de uma recoleção de sentido, que visa à apropriação das diversas sedimentações de sentido legadas pelas gerações precedentes, dos possíveis não averiguados que encobrem o passado dos vencidos e dos mudos da história⁴³ (IBIDEM, 2004, p. 403-404).

Nesse sentido, apesar do historiador ainda manter, num primeiro momento, um caráter extremamente crítico, conceitual e laicizante em sua pesquisa, em seguida, ele trata de averiguar os diversos estratos de sentidos dos acontecimentos, sua construção no tempo, o modo como é evocado no presente, o que é evidenciado e o que é esquecido. A partir desta perspectiva, é possível contrariar a dita “história oficial” que tenta muitas vezes “encobrir” determinadas memórias, e ao invés disso, dar voz aos marginalizados e excluídos, já que, conforme diz Le Goff (1990, p. 427), “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva”.

Pollak (1992a, p. 4) destaca a importância da história oral como forma de trazer à tona as “memórias subterrâneas” de grupos marginalizados pela “memória oficial”.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso da memória nacional.

A conciliação entre história e memória mostra-se extremamente pertinente para a construção de uma história que dê um sentido ao tempo presente através dos fatos que ocorreram no passado. Além disso, permite avaliar as consequências de determinado discurso histórico na memória social, os esquecimentos, as lembranças, quais grupos tiveram suas vozes amplificadas, quais

⁴³ Nesse sentido, Dosse cita o importantíssimo trabalho de Georges Duby sobre a batalha de Bouvines, que fora de seus vestígios, do que representa para a consciência coletiva, quase nada significa (Cf. DOSSE, 2004, p. 204).

grupos tiveram suas vozes caladas, as tensões e os conflitos silenciados, e com isso, tentar desvendar o que está ou esteve em jogo em determinado discurso histórico.

O dossiê que não foi escrito

Os engenheiros haviam explicado a Zaqueu, que a única alternativa para tentar salvar Javé seria tombá-la como patrimônio histórico, e para isso, teriam que escrever um livro, um dossiê com a história de Javé, provando o valor histórico do vilarejo, impedindo-o de ser inundado pelas águas. Mas os engenheiros fazem a ressalva de que a história a ser escrita neste livro só teria validade se fosse um trabalho “científico” (ABREU e CAFFÉ, 2004, p. 26). Um dos habitantes indaga sobre o que significa científico, e Zaqueu explica, ao seu modo, o que seria:

Científico é... é... é coisa assim... com “sustança” de ciência... versada, assim, nas artes e nas práticas... Científico é...ó, é assim, como por exemplo... é...é que não pode ser as patacoadas mentirosas que ocês inventam! As patranha duvidosa que ocês gostam de dizer e contar! (IBIDEM, p. 26).

A explicação remete à uma concepção clássica de ciência. A partir desta concepção, ele expõe o que a ciência não é, ou seja, a ciência não é mentira, não dá margem à dúvida nem à subjetividade. Supõe-se, portanto, que ciência seria um conhecimento que alcançaria a verdade incontestável dos fatos com objetividade. No mesmo sentido, quando Zaqueu fala para Biá sobre a necessidade de escrever um dossiê sobre a história de Javé, ele expõe claramente as características desta escrita: “Mas veja bem, não pode ser história inventada, chistosa, sem regra. É história verdadeira, científica!” (IBIDEM, p.39).

Seria a partir destes pressupostos que a história de Javé deveria ser escrita. No entanto, a realidade apresentou-se muito mais complexa, uma vez que Biá não encontrou provas objetivas sobre o passado de Javé, mas sim, várias versões divergentes sobre um mesmo fato. Ora, como escrever, neste contexto, a tão almejada história verdadeira e científica? Vemos, ao contrário, abrir-se um abismo entre as duas possibilidades/realidades. As versões dos moradores mostram diferentes estratos da história, sob perspectivas diferentes, mostrando além das histórias e estereótipos de heróis convencionados, personagens que por muito tempo estiveram relegados das narrativas históricas, como por exemplo, a figura da mulher, do nordestino e dos negros. Outrossim, tais versões mostram os interesses em jogo que não se traduzem somente no esforço de salvar o vilarejo, mas também em conflitos que dizem respeito a interesses de cunho particular ou de um determinado grupo. É no contexto destas demandas que a memória é evocada. Uma

concepção clássica de ciência, traduzida por um discurso “verdadeiro”, não consegue dar conta de uma história assentada nessas memórias transmitidas oralmente pelos habitantes de Javé. A realidade de Javé mostrou-se muito complexa e heterogênea para ser possível escrevê-la como uma história linear e coerente, na qual somente uma das versões é contada, em detrimento das demais.

A escrita é (ou pode ser considerada) uma tentativa de fugir da morte, ou seja, escreve-se para conservar algo para a posteridade de modo a não permitir que morra. Mas ao mesmo tempo, é possível afirmar que a escrita realiza uma seleção das coisas que se tornarão “imortais”. Deste feito, a escrita petrifica uma história em movimento, cessa-lhe o caminhar. Portanto, também mata. Além disso, uma história escrita não pertenceria mais aos narradores de Javé, tão pouco à Biá. Foucault (2006, p. 268-269) subverte a ideia da escrita que exorciza a morte, e propõe a relação da escrita com o sacrifício, com a morte do próprio autor, já que a escrita contemporânea tem por particularidade, uma tendência ao desaparecimento das características individuais de quem escreve. Logo, a escrita do dossiê representaria uma ambiguidade, já que, se por um lado, escreveria para se fugir da morte, por outro lado, essa escrita tiraria a vida das personagens e sacrificaria o autor, Antônio Biá, relegando-o ao anonimato.

Além disso, será que Antônio Biá possuía sua palavra devidamente autorizada para produzir um discurso sobre a história de Javé que fosse aceito pelos padrões exigidos, e conseqüentemente, transformasse o vilarejo em patrimônio histórico? Foucault (2012, p. 35) estudou alguns mecanismos que controlam o discurso, e nesse sentido, ele discorre sobre a rarefação dos sujeitos que falam, uma vez que

ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfazer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala.

Apesar de Biá ter sido nomeado escrivão para confeccionar o livro sobre a história de Javé, de fato, seu discurso não é devidamente autorizado a ponto que ele pudesse produzir um trabalho que fosse aceito diante dos mecanismos de controle do discurso. O dossiê não estaria centrado na forma de um discurso científico, e desta forma não traria os efeitos de um discurso inserido no campo do “verdadeiro”, ou seja, não seria um saber capaz de exercer poder a ponto de tombar Javé

como patrimônio histórico. Com isso, seria extremamente difícil que um trabalho criado de forma “não autorizada” pudesse impedir a inundação do vilarejo.

No fim das contas, o livro não é escrito e as águas inundam Javé. Seus moradores - assim como seus ancestrais que tiveram que sair de suas terras - fogem do progresso e se instalam nas proximidades do que fora o vilarejo, carregando consigo, mais uma vez, o sino da igreja, para recomeçarem suas vidas. Antônio Biá, agora já sem o cargo de escrivão, mas com um sentimento de pertencer efetivamente àquela comunidade e de seu futuro, começa a escrever no livro as histórias do povo de Javé a partir de então.

Conclusão

Narradores de Javé nos possibilita refletir sobre como é construído o conhecimento histórico: como os acontecimentos são interpretados e vividos por seus partícipes, reconstruindo o passado a partir do presente e dando um sentido à própria existência; as relações de poder que se manifestam tanto de maneira capilar, nas próprias disputas internas entre os moradores do vilarejo, pelas memórias que reivindicam o parentesco com o(s) suposto(s) fundador(es) de Javé, (ou até mesmo as que tentam legitimar uma herança, no caso de Gêmeo e Outro), quanto em uma perspectiva maior e mais abrangente, a partir de pressões impostas por um tipo de conhecimento/saber institucionalizado/legitimado que possibilita o exercício de um poder que acaba por excluir quem não se adequa a tal.

Além disso, o escrivão de Javé traz a figura do historiador que faz suas próprias escolhas, o recorte espaço-temporal de seu objeto de análise, de acordo com as possibilidades e fontes disponíveis⁴⁴, condicionado a determinados modos de escrita e pensamento. Isso ressalta o caráter humano inerente ao fazer/escrever história. A multiplicidade e riqueza das memórias do vilarejo vislumbram o efetivo valor histórico que havia em Javé, o qual não era “desvelar” o que “de fato” aconteceu, ou seja, dar razão a alguém, mas ao contrário, eram as próprias diferenças e singularidades de cada versão contada que possibilitavam aos moradores de Javé uma visão não hegemônica passado.

⁴⁴ Mas, como bem salientou Ferro (1992), mesmo com acesso às mesmas fontes, não escrevem a mesma história sobre a Revolução.

A obra fílmica *Narradores de Javé* se insurge à valorização de uma história escrita formal com a pretensão de atingir a verdade dos fatos em detrimento da memória e tradição oral que nos fornecem, sem dúvida, outras versões para além de uma história “oficial”.

Referências Bibliográficas

ABREU, L. A.; CAFFÉ, E. **Narradores de Javé: roteiro** – 17ª versão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

ALVES, Carolina Assunção e. **Narradores de Javé: Uma Análise Semiolinguística do Discurso Fílmico**. Belo Horizonte, 2006. 104 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Minas Gerais, 2006.

CANDAU, Joël. **Antropología de la Memoria**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História** [tradução de Maria de Lourdes Menezes; Revisão técnica de Arno Vogel]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DOSSE, François. Os métodos Históricos e os Vestígios Memoriais. In: MORIN, Edgar (Org.). **A Religação dos Saberes: o Desafio do Século XXI** [Trad. Flávia Nascimento]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. **Ditos & Escritos**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: PUF, 1968.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Amauri de. **Identidade, Memória, Oralidade e Escrita em Narradores de Javé**. Cascavel, 2009. 109 p. Dissertação (Mestrado em Letras. Área de concentração: Linguagem e sociedade) Centro de Educação Comunicação e Artes, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2009.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio**. Estudos Históricos, v. 2, n. 3. Rio de Janeiro: CPDOC, 1992, p. 3-15.

_____. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, vol. 5, n. 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.

Referências Videográficas

NARRADORES DE JAVÉ. Direção: Eliane Caffé Estúdio: Bananeira Filmes / Gullane Filmes / Laterit Productions. Distribuição: Riofilme. (Brasil): 2003.

A PRÁTICA DO EX-VOTO COMO FORMA DE DEVOÇÃO AO PADRE REINALDO WIEST EM PELOTAS E PIRATINI - RS

Ticiane Pinto Garcia

Universidade Federal de Pelotas;
Mestranda PPGH/UFPEL; Agência Financiadora: CAPES
tycygarcia@hotmail.com

Resumo

Este artigo tem por objetivo tratar da devoção ao padre Reinaldo Wiest nas cidades de Pelotas e Piratini, no Estado do Rio Grande do Sul. Este padre que atuou como pároco nessas duas localidades entre os anos de 1936 a 1958 em Piratini e de 1958 até a data de sua morte em 1967 na Vila Maciel, na região rural de Pelotas. Tal devoção pode ser considerada de cunho popular, já que este padre ainda não foi reconhecido oficialmente como Santo pelo direito canônico. Diante deste não reconhecimento até o presente momento, as demonstrações de fé a este ex-pároco são amplamente difundidas diante do túmulo eclesiástico onde foi sepultado na colônia Maciel em Pelotas. Além disso, é perceptível essas mesmas demonstrações de fé em uma sala na sede da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição em Piratini, onde no ano de 2008 foram depositados parte de seus restos mortais chamados pela população local de relíquias.

Palavras-Chaves: EX-VOTO; DEVOÇÃO; IDENTIDADE.

Introdução

A partir da grande virada historiográfica do século XX, os historiadores passaram a discutir as sociedades e suas transformações através das mais diversas fontes. Nesse sentido há a volta biografia histórica, não mais visando somente os “grandes heróis”, mas também “atores comuns”, na tentativa de descobrir costumes, modos de produção e os modos de crer de diversas sociedades.

Nesta perspectiva uma futura dissertação de mestrado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em história da Universidade Federal de Pelotas, propõe-se a vislumbrar a devoção popular a um Padre chamado Reinaldo Wiest, as formas de expressão dessa devoção e que aspectos de sua trajetória de vida podem ter influenciado a esta crença.

Neste artigo faremos a discussão de um recorte desta dissertação, que é a materialização desta fé popular, a prática do ex-voto diante dos dois lugares onde estão depositados restos mortais deste Padre; no jazigo eclesiástico do cemitério da Paróquia Sant’Ana, na Vila Maciel, zona rural de Pelotas e em uma sala de Relíquias na Sede da Paróquia Nossa Senhora da Conceição em Piratini.

Faremos a análise das formas como são feitos esses agradecimentos de graças alcançadas bem como trataremos esta prática sob a perspectiva de Micea Eliáde (1992) de sacralização do espaço profano.

Um pouco da trajetória deste Padre...

Padre Reinaldo, nasceu no dia 15 de julho de 1907, em Dois Irmãos. Seus pais Felipe Wiest e Carolina Kieling Wiest, eram colonos e praticantes do catolicismo. Ele era o 11º de 15 filhos, dos quais três se consagraram ao serviço eclesiástico.

Em 1921, Reinaldo se matriculou no Seminário Menor de São Leopoldo, e no dia 3 de dezembro de 1933, Dom Joaquim F. de Mello lhe conferiu a Ordenação Sacerdotal na Matriz de São Miguel em Dois Irmãos.

No início do ano seguinte, foi nomeado coadjutor da Catedral de Pelotas, iniciando assim sua missão sacerdotal. Dedicava-se particularmente à catequese, à assistência aos doentes e às visitas as famílias da periferia da Paróquia.

Em maio de 1936, Dom Joaquim Ferreira de Mello lhe conferiu a Paróquia de Piratini, reconstruindo a Igreja Matriz incendiada e dedicou-se a assistência espiritual, moral e material dos paroquianos. Segundo relatos, viajava constantemente às escolas e famílias do interior do vasto município.

Padre Reinaldo sempre demonstrava grande interesse pelas vocações sacerdotais, esmerava-se na formação de seminaristas oriundos da sua Paróquia. Vivendo na mais absoluta pobreza, repartia os poucos bens e recursos que possuía com a população mais humilde.

Em 1953, apesar dos protestos do povo de Piratini, Dom Antônio Zattera resolveu transferi-lo para a Paróquia de Sant'Ana da Colônia Maciel em Pelotas. Como em Piratini, na nova localidade percorria no lombo do cavalo todo o interior da paróquia visitando as comunidades, as escolas e as famílias.

Ao receber o aviso de que iria sair de Piratini, a comunidade revoltou-se. Sendo que o próprio Bispo de Pelotas Dom Antônio Zattera teve de ir buscá-lo. O carro que transportava o Bispo foi cercado, sendo necessárias várias horas para que fosse possível levá-lo.

Após a morte de Padre Reinaldo, as comunidades de Piratini e da Colônia Maciel em Pelotas, travaram uma rápida disputa pelo corpo do “filho” querido. Wiest pediu em vida para ser enterrado

em Piratini, onde atuou por mais tempo e ajudou a reconstruir a igreja incendiada, mas a comunidade da Maciel reclamou seus restos mortais. Coube ao bispo auxiliar Dom Ângelo Mugnolo decidir, depositando os restos mortais do vigário no cemitério da Paróquia de Sant'Ana na Colônia Maciel, em Pelotas, por ser um costume enterrar padres na última localidade onde atuou.

Seu túmulo hoje é o mais visitado no cemitério da localidade, principalmente aos domingos, após as celebrações das missas. Frequentemente recebe flores, velas e placas de agradecimentos por graças alcançadas. O jazigo é ocupado também por outros dois padres que atuaram na região, Jacob Lorenzet e Flávio Weizemann.

Padre Reinaldo é sempre lembrado nas localidades em que atuou pelo seu anseio em ajudar os fiéis mais pobres dessas paróquias. Nos jardins das paróquias em vez de flores eram plantadas hortaliças para alimentá-los. Criou escolas e associações de assistência médica. Doava sua batina para quem não tinha o que vestir ou sua cama para quem não tinha onde repousar.

Tais atributos, além das graças e milagres concedidos, segundo os ex-paroquianos entrevistados serviram de estímulo para a população local entre as décadas de 1980 e 1990 para planejar uma petição ao Vaticano que o padre entrasse no caminho da santidade.

Este projeto não saiu de uma fase de recolhimento de documentação, isso porquê segundo a Diocese de Pelotas não haveria uma pessoa responsável pela causa que pudesse tomar a frente do processo, bem como a falta de recursos financeiros que viabilizassem tal propósito.

Uma devoção popular

A aparente falta de empenho da Diocese de Pelotas com a causa da santificação de Padre Reinaldo Wiest é significativamente negativo aos olhares dos fiéis nos poderes intercessórios do vigário, sendo possível expressar na opinião de Nelson Crochemore, “Nem todos cooperaram conosco, uma pena. Mas o padre sempre será especial (Diário Popular, 2015. p.2)”.

Segundo a reportagem, em que foi veiculada tal frase, o senhor Nelson seria um dos envolvidos na época da reunião dos documentos para a tentativa de beatificação. Ele seria um dos “agentes” na obtenção dos registros dos milagres.

Os depoimentos utilizados para ilustrar os poderes intercessórios do padre, que são amplamente divulgados pelos fiéis, são obtidos através da metodologia da história oral e do recurso, já amplamente apontado nesta pesquisa, às fontes jornalísticas.

Os indivíduos já entrevistados foram elencados através das redes de relacionamento cultivadas durante a pesquisa, principalmente através das paróquias e a partir de iniciativas de divulgação da pesquisa pela mestrandia. Além disso, alguns milagres ou graças, ocorridos durante a vida do padre, são encontrados no livro de Padre Johannes.

Mesmo longe de avançar a iniciativa de santificação, os fiéis relatam sempre as graças alcançadas, segundo a população, por intermédio do padre. Alguns desses eventos, ocorridos em vida ou após a morte do padre, qualificados como milagres pelas comunidades de Piratini e área abrangida pela Paróquia Sant'Ana, na colônia de Pelotas, serão por nós relatados a partir de agora.

Sem sombra de dúvida, um dos milagres mais populares de Padre Reinaldo é o do “concerto do caminhão” do senhor Antônio Casarin. Esta ocasião é tão conhecida que pode ser verificada diversas vezes no *Diário Popular*, no livro *O vigário da Campanha* e em entrevistas de diversos depoentes dessa pesquisa. Como todos eles possuem basicamente a mesma estrutura, optamos por discorrer aqui a versão deste fato feita pelo próprio senhor Antônio ao *Diário Popular*:

Certo dia, na Maciel, Wiest o encontrou às voltas com o caminhão estragado e carregado de cebolas. Vendo sua aflição, o religioso propôs que ambos rezassem um mistério do terço ao redor do veículo. Ao terminar, ordenou: entra e liga. O empresário obedeceu e, para seu espanto, o caminhão funcionou. Antes de partir, recebeu ainda uma recomendação: “Faz tua entrega e vai direto para uma oficina”. Com o mecânico que o atendeu ao final do dia teve o seguinte diálogo: - De onde tu vens?

- De Morro Redondo. Fui levar uma carga de cebolas e voltei.

Impossível. Estás mentindo.

- Não estou não, por quê?

- O motor está fundido, não há como teres feito esta viagem assim. Casarin ainda lembra da cena: “Estava estragado, ele deu uma benção e o caminhão veio até Pelotas. O motor estava fundido mesmo, sem condição. Não poderia ter rodado. Eu mandei arrumar. Ficou entre sete e oito dias no mecânico, que se admirou” (DIÁRIO POPULAR, 26/01/2007, p.3).

Leda Regina Santana Lopes menciona com riqueza de detalhes o que segundo ela traduziu-se em um milagre ocorrido com ela por ocasião do nascimento de seu filho. Segundo ela, o filho nasceu com sete meses e meio de gestação, com diversas complicações.

O filho da senhora Leda teve uma melhora segundo ela extremamente milagrosa, já que os médicos não puderam explicar-lhe seu quadro modificar-se tão rapidamente. Era necessário então saldar a promessa junto a Padre Reinaldo, colocando seu nome no menino. Quanto a esse momento a depoente afirma:

Meu padrinho tinha mania de colocar apelido nas pessoas e ele tinha mania de chamar o padre Reinaldo de Reinaldo Vicente. Até hoje eu nunca ouvi falar que o padre Reinaldo se chamava Vicente. Então pra mim ele era Reinaldo Vicente. Como eu já tinha escolhido o nome de

Guilherme, Reinaldo não combinava com Guilherme. Então resolvi chamar ele de Guilherme Vicente, mas acho que ele nem se chamava Vicente. Eu sempre ouvi falar somente em Reinaldo Wiest (LOPES, 2015).

Podemos perceber que Leda atribuiu ao filho o apelido pelo qual ela costumava ouvir Padre Reinaldo ser chamado. Ela provavelmente fixou essa informação a partir do compartilhamento com o padrinho tornando a informação, uma representação pública (CANDAU, 2011, p.37).

Após sua saída da zona rural de Pelotas para a região urbana da cidade, ela teria se afastado do catolicismo e começado a professar o espiritismo. Porém, conta que através do símbolo de uma cruz no hospital, recorda-se de Padre Reinaldo. Pode-se utilizar este ponto da entrevista sobre o ocorrido:

Como eu sabia que ele era uma pessoa muito boa, protegia e gostava muito de crianças. E por tudo que eu sabia e conhecia dele.

Ele foi pra UTI e a médica disse que ele estava em sofrimento e muito mal, ele não conseguia respirar sem aparelhos. E eu fui pro quarto. No Hospital universitário São Francisco de Paula tinha um crucifixo na parede. Eu já tinha decidido que ele ia se chamar Guilherme, mas aí eu olhei pro crucifixo e lembrei do Padre Reinaldo. Pedi pra ele, e disse Padre Reinaldo me ajuda. Sempre me ajudou desde pequena, tu era tão bom pra mim. Não deixa meu filhinho morrer. Salva meu filhinho de morrer, interceda a Deus por mim. Se ele viver eu coloco o seu nome nele (LOPES, 2015).

Há certa vinculação de religiosidade ao símbolo da cruz. A depoente faz relação do signo à realidade que vivera em sua infância e adolescência, pautada no catolicismo, tendo como grande influência Padre Reinaldo. Seguindo neste pressuposto de vinculação simbólica, Chartier menciona:

...que as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: primeiramente, as operações de recorte e classificação que produzem as configurações múltiplas graças às quais a realidade é percebida, construída, representada; em seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social? (2002:169).

Ou seja, tais símbolos têm a capacidade de presentificar uma identidade social, uma maneira de pensar e agir neste contexto, suscitando memórias, assim disseminando seu poder de permanecer na memória dos indivíduos.

Além dessas e outras graças constatadas como recebidas nos levantamentos feitos, pode-se abranger, tendo em vista essa devoção popular, o culto a imagens impressas de Padre Reinaldo.

Na mesma reportagem do *Diário Popular*, escolhida para enunciar o caso do caminhão, há o relato e o registro em fotografia inclusa do senhor Antônio Casarin ao texto. O depoente aparece

(Figura 1) em seu escritório, com uma imagem de Padre Reinaldo impressa exposta na parede, ao lado do maior dos símbolos cristãos, um crucifixo.



Figura 1: Reprodução a partir de reportagem publicada no *Diário Popular*, de 26/01/2007, p.3

Sobre tais expressões de fé ainda se pode utilizar o depoimento de Padre Luiz Armindo Cappone:

[...] quase todos têm a imagem dele. Imagem, assim a fotografia nas suas casas. E tem muita devoção por ele. E quando tem muita seca ou muita chuva demais eles vão no túmulo rezar. Pedindo melhoras de tempo. E quando tem doença também, né eles vão lá no cemitério e pedem a cura pela intercessão de Padre Reinaldo (CAPPONE,2016).

Como implicação do atendimento às petições desses fieis, que fazem romarias, rezam diante de imagens do pároco, há a propagação dessas notícias diante das comunidades. Uma forma também de propagar o poder do vigário diante de Deus é a prática do ex-voto dentre as comunidades.

O ex-voto se trata da exposição do recebimento de uma graça, benção, milagre, como uma espécie de agradecimento, muitas vezes também chamado de promessa. Há diversas variações do ex-voto, dentre elas a colocação de placas, lápides com o agradecimento da graça alcançada em cemitérios, igrejas. Há também quem faça impressões de imagens do santo para propagar novenas

entre outros feis. Ocorre também a colocação de bonecos, ou até mesmo representações de partes do corpo curadas, junto a jazigos.

Diante do jazigo de Padre Reinaldo há uma diversidade dessas manifestações. Dentre elas encontramos em grande número lápides em forma de agradecimento às graças alcançadas (Figura 2). Nessas lápides, muitas vezes há a inscrição do nome ou iniciais da pessoa ou família contemplada. Por conta de curas, há entrega de bonecas e chupetas infantis.



Figura 5: Acervo pessoal Ticiane Pinto Garcia - 2016. Prática do ex-voto no jazigo eclesiástico do cemitério da Paróquia de Sant'Ana - Colônia Maciel

E por ser uma região rural há sempre a colocação de representações de animais. Provavelmente por agradecimento ou um pedido em prol das produções locais (Figura 6). Além é claro do sempre grandioso número de flores, imagens em gesso de outros santos (institucionalizados) e velas.

É no espaço do cemitério em que o sagrado se mescla ao profano, a morte, chamada de única certeza da vida nos ditames populares, é esquecida enquanto o túmulo do santo popular torna-se um grande altar. Erroneamente, somos levados a pensar na diferenciação de ambientes. Na verdade o fiel é quem sacraliza o espaço da forma que ele compreende o todo.

O ex-voto propicia a aproximação de características de uma sociedade, do ponto mais íntimo da profusão dessa fé popular e principalmente da aproximação do olhar individual de cada fiel. Talvez a afirmativa possa ser melhor expressa na opinião de Rafaelli Setúbal Gomes de Abreu, ao tratar do imaginário religioso na cidade de Trindade, no estado de Goiás.

O ex-voto como fonte utilizada, permite um contato mais direto com alguns aspectos da religiosidade popular. Mas isso só é possível quando ocorre um contato com as imagens e as legendas dos mesmos. Confessar uma doença, uma situação de aflição, ou até mesmo uma situação que para muitos seria banal, revela aspectos da vida cotidiana e da vivência religiosa. O Céu e a Terra andam de “mãos dadas” o tempo inteiro, e as imagens servem como o conhecimento da sensibilidade popular (ABREU, 2012, p.20).

Portanto podemos afirmar que essas iniciativas que contemplam a figura de Padre Reinaldo cooperam também para o fortalecimento do grupo étnico e suas identidades. As ações proporcionam sentimentos de pertencimento por conta da autoestima com relação ao local em que vivem, a partir das transformações no espaço devocional.

As iniciativas de ex-voto ocorrem também na cidade de Piratini, porém de maneira muito menos evidente. Pode-se justificar por conta de que o espaço para a devoção esteja ligado ao ambiente da sede da paróquia, ou porque não há a intenção interpretada acima ligada à etnicidade.

Mesmo após o sepultamento do pároco, a disputa pelos restos mortais não acabara. Piratini seguiu nas tentativas de possuir um local para lembrar-se do ente querido, até que no ano de 2008 é transportada parte do corpo do padre para a cidade. Segundo ordem de retirada feita pelo então bispo Dom Jaime Chemello, a comunidade de Piratini pede a parte das mãos do padre.

Chama-nos a atenção o interesse da paróquia de Piratini justamente nas mãos do vigário. Pode-se presumir que seria uma forma de sentir próximo deles de maneira simbólica as mãos que tanto ajudaram e abençoaram a população. Na Paróquia Nossa Senhora da Conceição em Piratini foi criada uma sala com uma urna destinada aos restos mortais do Padre.

Por conta da passagem de muitos anos e do estágio de decomposição avançado, não foi possível encontrar a parte das mãos recomendada pelo Bispo. Foi possível identificar com mais clareza as ossadas referentes ao crânio de cada um dos três padres.



Figura 3: Acervo pessoal Ticiane P. Garcia: Urna funerária, Paróquia N.S. Da Conceição. Piratini-RS 2016.

Pode-se pensar que a população de Piratini queira, com o gesto, dar força à fé que deposita no pároco através da força que a presença da relíquia traz. Ela gera fé, memórias e principalmente a presença por meio do imaginário.

A presença desses feis e da devoção em Piratini no entorno da urna funerária (Figura 3) pode-se perceber através do relato da secretária da paróquia local, “Tem muitas pessoas que vêm, que levam flores, que rezam. E dizem que fizeram uma promessa, uma graça pela intercessão dele. E que receberam, então tem muitos devotos dele aqui” (MARQUES,2016).

A rememoração ocorre também através do ato de rezar o terço em memória do pároco. Ato que ocorre na Paróquia Nossa Senhora da Conceição todas as quartas-feiras após a missa da saúde, sempre perante a urna funerária.

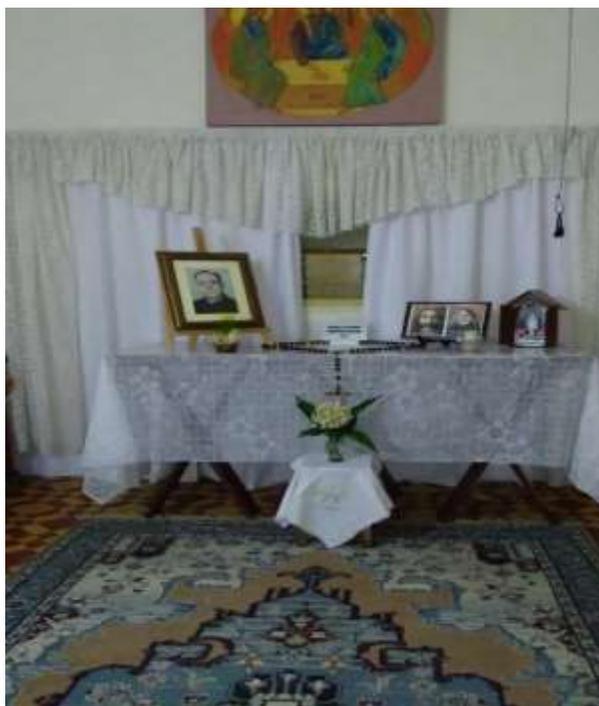


Figura 4: Acervo pessoal Ticiane P. Garcia: Sala de relíquias, Paróquia N.S. Da Conceição Piratini-RS.

A vontade de ter perto de si um “santuário” (Figura 8) para cultivar a memória de Padre Reinaldo também na cidade de Piratini pode ser tratada como uma forma de estruturar as memórias dessa população por intermédio da presença. “A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados” (PORTELLI, 1997, p. 16).

Podemos concluir com este estudo, onde nos propomos a analisar a devoção a Padre Reinaldo nas cidades de Pelotas e Piratini que a devoção não se deu por intermédio dos aspectos institucionais da Santa Sé, no Vaticano.

A santidade ao vigário é relacionada em primeiro plano pelas suas atividades de cunho social juntamente as populações pertencentes as paróquias que atuou e assim posteriormente pela sua intercessão junto a Deus pelos milagres ou graças alcançadas listadas por estes fiéis.

Referencial Bibliográfico

ABREU, RAFAELLI SETÚBAL GOMES DE. **Ex-votos de Trindade: Perfis de um imaginário religioso.**

ANDRADE, Solange Ramos de. O Culto Aos Santos: A Religiosidade Católica e Seu Hibridismo. **Revista Brasileira de História das Religiões.** ANPUH, ano III, n. 7, Maio 2010. p. 131-145. Disponível em: Acesso em: 23/06/17.

ANDRADE, Solange Ramos de. Um estudo de religiosidade popular: O santo Menino da Tábua. Tese (**Mestrado em História**) Assis – SP: Universidade Estadual Paulista, 1994.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Religião do povo.** João Pessoa: Imprensa Universitária da Paraíba, 1974.

CHARTIER, In. Lynn Hunt, **A nova história cultural.** Textos, impressões, leituras, São Paulo, 1992. Pág 211.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o profano: A essência das religiões,** 1992.

JOHANNES, Carlos. **O Vigário da Campanha** ; Padre Reinaldo Wiest/ Carlos Johannes. Pelotas: Ucpel/ EDUCAT. 1994.

SCHMIDT, Benito Bisso. Entrevista com Sabina Loriga: a história biográfica. **Métis: história & cultura.** – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, v.2, n. 3, pp. 11-22, jan./jun. de 2003B.

STEIL, Carlos Alberto. Catolicismos e memória no Rio Grande do Sul. **Debates do NER.** Porto Alegre, Ano 5, N. 5, p. 9-30, junho de 2004.

de Moraes. **Usos & abusos da História Oral.** Rio de Janeiro: FGV, 2006, p.65-91.

VENDRAME, Maíra Ines. **O poder na Aldeia: Redes Sociais, honra familiar e práticas de justiça entre camponeses italianos (Brasil - Itália).** São Leopoldo: OIKOS; Porto Alegre: ANPUH-RS, 2016. 400 p. (Coleção ANPUH-RS).

WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva.** Trad. De Régis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Vol 2. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1999, 584 p.

A UTILIZAÇÃO DAS FONTES ICONOGRÁFICAS NA CONSTRUÇÃO DA TRAJETÓRIA MUSICAL DE JOÃO LEAL BRITO

Vinicius Carvalho Veleda¹
(Orientador) Jonas Moreira Vargas²

¹Universidade Federal de Pelotas; Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UFPel; bolsista CAPES; veledavinicius@gmail.com

²Universidade Federal de Pelotas; Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFPel; jonasmvargas@yahoo.com.br

Resumo

João Adelino Leal Brito (1917-1966), conhecido como “Britinho”, foi um músico – pianista e violinista, compositor, regente, maestro e arranjador. Sua trajetória artística principiou em sua terra natal, Pelotas/RS, em 1935, enquanto contratado da rádio Cultura. No ano seguinte transferiu-se para a rádio Farroupilha de Porto Alegre, aonde permaneceu por três anos. Em 1939 migrou para a cidade de São Paulo, e, neste período, passou a atuar como pianista em orquestras que animavam as boates e as festas paulistas. Em 1941 transferiu-se a cidade do Rio de Janeiro e viveu nesta localidade até seu falecimento, em setembro de 1966. No Rio, Britinho fixou seu nome como um dos principais pianistas da noite carioca. Entre 1951-1966 o músico passou a investir na carreira fonográfica, lançando grande volume de discos em diversos gêneros musicais. O presente artigo visa mostrar como as fontes iconográficas são utilizadas na pesquisa acerca da trajetória musical Britinho. Em nosso acervo pessoal estas fontes estão subdivididas entre: capas de disco, fotografias, cartazes de boates e fotos da boate Casablanca.

Palavras-Chaves: TRAJETÓRIA; MÚSICA POPULAR BRASILEIRA; ICONOGRAFIA

INTRODUÇÃO

João Adelino Leal Brito, também conhecido como “Britinho” e “Leal Brito”, foi um notório pianista que atuou profissionalmente entre os anos de 1935-1966. Ele nasceu na cidade de Pelotas em 1917 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 1966. Britinho iniciou a carreira musical em sua terra natal em 1935, atuando principalmente na Rádio Cultura; não demorou para ser contratado pela rádio Farroupilha de Porto Alegre, por onde atuou entre os anos de 1936-1938. Foi para São Paulo no ano seguinte a fim de atuar em rádios e boates da capital paulista. Até que, por volta de 1941, mudou-se para a então Capital Federal, a cidade do Rio de Janeiro, onde permaneceu até seu falecimento em setembro de 1966. Nesta cidade, primeiramente, João Brito integrou a orquestra do maestro Napoleão Tavares; e em 1944 formou seu próprio conjunto. Nestes meados dos anos de 1940, Britinho foi contratado pelas rádios Globo e Tupi. No início da década de 1950,

passou a atuar na complexa noite carioca, mais precisamente entre as boates situadas na Zona Sul, em Copacabana. Entre as boates que atuou estão: Perroquet, Vogue e Casablanca. Contudo, foi nesta última boate, que se tornou famoso pianista, arranjador e maestro. Por lá permaneceu por pelo menos quatro anos, atuando em oito espetáculos. Neste mesmo período João Brito passou a investir em sua carreira fonográfica, lançando um volumoso número de discos. Até o momento, sabemos que o músico lançou pelo menos 120 discos. Entre estes discos há sambas, baiões, choros, foxes, entre outros gêneros.

Para fins deste artigo, trabalharemos com as fontes do tipo iconográfico que possuímos no acervo acerca de João Leal Brito. Entre estas fontes estão as capas de disco, as fotografias, anúncios de boates e as fotos de espetáculos na boate Casablanca.

METODOLOGIA

Este trabalho integra a pesquisa de mestrado intitulada: “*A vida é um samba: aspectos sobre a trajetória pianística de João Leal Brito (1935-1966)*”, realizada para o Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Pelotas, realizada entre 2016-2018.

Dividimos as fontes documentais que possuímos para a pesquisa acerca do pianista Britinho partir de quatro categorias: “Discografia”, “Hemeroteca”, “Iconografia” e “Fontes orais”.

Em nosso levantamento, a discografia de João Leal Brito é composta por 120 discos, lançados entre 1951 e 1966, (78 rotações, *Long-playing* – LP - de 10 polegadas e *Long-playing* – LP - de 12 polegadas), agrupados em três categorias: Carreira (66 discos), Participação (41) e Integrante de grupos (13). As gravadoras onde Britinho mais gravou discos foram: Musicdisc (40 discos), Sinter (22), Columbia (11), Polydor (10), Prestige (8) e Copacabana (7).

Dos 120 discos levantados, possuímos 71 deles no acervo. A partir desta discografia foi encontrado um total de 77 músicas de sua autoria ou com parcerias: 26 músicas de sua autoria; 29 em parceria com o compositor Fernando César; 4 em parceria com o pianista Fat’s Elpídio e 18 em parceria com outros compositores. Sua produção musical, mais especificamente suas composições, são abrangentes no que se refere ao gênero. Há choros, sambas, boleros, slows, fox-trots, tangos, rumbas, baiões, músicas para dançar e músicas instrumentais.

A hemeroteca é composta por 678 itens nominais que citam Britinho. Eles foram subdivididos a partir de quatro cidades: Rio de Janeiro (651 itens, divididos em 23 periódicos), São Paulo (14 itens em 5 periódicos), Porto Alegre (8 itens em 2 periódicos) e Pelotas (5 itens em

1 periódico). Os itens da hemeroteca são diversificados entre si, sobretudo aqueles provenientes da imprensa carioca. Mas, em síntese, são matérias da seguinte natureza: anúncios de rádio; colunas que lançam nota ou comentam os discos lançados; anúncios das gravadoras sobre seus últimos lançamentos; colunas sobre a programação das boates e da noite carioca e colunas sociais.

A iconografia corresponde a todos os tipos de imagens que possuímos sobre João Brito. Capas de discos – capas frontais, contracapas e miolos – lados A e B do disco (237 ítems); fotografias de Britinho (16), Cartazes de boates (18) e fotos de espetáculos na boate Casablanca (9).

Já realizamos também entrevistas orais com quatro sobrinhos de João Leal Brito: Clóvis Jantzen Veleda, Maria Helena “Neca” Veleda Santos e, por último, com Fernando e José Luís Veleda Santos⁴⁵. Todos eles conheceram e conviveram com o tio pianista João Leal Brito a partir de suas visitas à casa de sua mãe Dona Francisca “Chica” (avó dos entrevistados), em Pelotas a partir de 1959, pois Britinho ficou sem visitar sua terra natal entre 1939-1959.

Como teoria, nos apropriamos de autores que dialogam o campo da História com os estudos musicais, sobretudo aqueles originários da Musicologia. O historiador Arnaldo Daraya Contier apontou que os estudos sobre a chamada “História nova da Música” procuram refletir sobre a linguagem musical em seus aspectos técnicos e estéticos, mas também discutir as razões políticas, ideológicas, econômicas do emprego de uma obra e a “sua codificação por um determinado grupo ou segmento social numa formação histórica cronologicamente determinada”. As possíveis conexões entre o compositor somadas a sua obra, intérprete e público estabelecem uma rede de acepções que precisam ser estudadas dentro de um contexto específico (Contier, 1991, p. 151).

Marcos Napolitano fez referência para um conjunto de questões teórico-metodológicas e procedimentos básicos para realizar uma abordagem produtiva e instigante do documento-canção. Deste modo, o autor aproximou o campo historiográfico com o da música e o da musicologia. Para ele a questão metodológica fundamental é problematizar a música popular – especialmente a canção - a partir de várias perspectivas. Assim, poderemos analisar como se articulam na canção (musical e poeticamente), as tradições, identidades e ideologias que a determinam. O importante é entender a canção como um objeto sociocultural e multifacetado (Napolitano, 2005, p. 77).

⁴⁵ Entrevistas realizadas entre maio e julho de 2016.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como vimos anteriormente, o pianista João Leal Brito lançou uma quantidade expressiva de discos entre 1951-1965. Já foram computados 120 discos do músico. Os discos de “carreira” (66), representam aqueles onde Britinho é o músico principal. Geralmente estes discos aparecem como “Britinho e sua Orquestra”, “Britinho e seu Conjunto” ou “Leal Brito e seu piano melódico com Orquestra”. Estão inseridos nesta categoria ainda os discos lançados pelo músico utilizando pseudônimos. Entre esses nomes estão: Pierre Kolmann, Franca Villa, Tito Romero, Johnny Braith, Miriam Presley, entre outros. “Participação” (41) são aqueles onde Britinho trabalhou como pianista acompanhante, maestro, arranjador ou diretor musical do disco. E “Integrante de grupos” (13) são aqueles onde o músico foi instrumentista juntamente com outros solistas, não havendo um líder principal, como por exemplo o Quarteto Espetacular ou o Sexteto Prestige.

Oriunda desta discografia, possuímos também as capas dos discos – 237 itens no total. Capa de disco, é a película que envolve os discos, em todos seus formatos. Ela tem a função de proteger as faixas das gravações dos discos de cera ou vinil e também para fornecer na capa e contracapa informações sobre os artistas, o repertório gravado e os músicos envolvidos na produção do disco (DOURADO, 2004, p. 69). As gravadoras que mais possuímos capas são a Musicdisc e a Sinter. Apenas os discos de 78 rotações não possuem capas ilustradas. A capa frontal escolhida a seguir pertence ao disco: “Os dez maiores sambas: Britinho seu piano e seu ritmo”, lançado em 1956 pela gravadora Sinter.



FIGURA 1: Capa frontal do disco “Os 10 maiores sambas: Britinho seu piano e seu ritmo”.
(Fonte: Acervo pessoal do autor)

Este disco lançado pela gravadora Sinter está entre um dos mais conhecidos de Britinho entre o público. Suas canções foram selecionadas através de enquete promovida pela coluna “Sociedade”, de José Mauro, para o periódico *O Jornal*, do Rio de Janeiro. O cronista levou cerca de um ano para recolher as opiniões da sociedade carioca. Como o título sugere, apenas sambas puderam concorrer⁴⁶. As canções selecionadas foram, portanto: “Feitiço da Vila” (Noel Rosa e Vadico); “Implorar” (Kid Pepe e Germano Augusto); “Baixa do Sapateiro” (Ary Barroso); “Não tem solução” (Carlos Guinle Filho e Dorival Caymmi); “Feitio de coração” (Vadico e Noel Rosa); “Jura” (J. B. Silva e Sinhô); “Ai que saudades da Amélia” (Ataulfo Alves e Mário Lago); “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso); “Risque” (Ary Barroso) e “Pois é” (Ataulfo Alves).

Como vimos na capa frontal, não há fotografia do músico principal do disco, ou seja, Britinho. Neste período era comum que músicos instrumentistas não estampassem seus rostos nas capas. Isso era mais frequente entre os cantores e cantoras grandes conhecidos entre o grande público, que cantavam diariamente nas grandes rádios - principalmente as rádios Mayrink Veiga e Nacional. Mas a contracapa do disco apresenta uma fotografia de Britinho ao piano. Junto a isso, o cronista José Mauro Gonçalves escreveu rica descrição biográfica acerca de Leal Brito e também

⁴⁶ Diário Carioca, Rio de Janeiro, 06 mar. 1956.

longa descrição das faixas que compõem o álbum. Apresentaremos a seguir a fotografia apresentada no álbum:



FIGURA 2: Fotografia extraída da contracapa disco “Os 10 maiores sambas: Britinho seu piano e seu ritmo”.
(Fonte: Acervo pessoal do autor)

Entre as contracapas que possuímos de Leal Brito, apenas cinco delas trazem fotografias, e entre as contracapas não é encontrada nenhuma. Como vimos, a gravadora Musicdisc foi a que mais lançou discos de Britinho, com um total de 40, contudo, em seus discos, não foi publicada nenhuma foto do pianista. As outras 11 fotos restantes que possuímos do músico, do total de 16, foram publicadas originalmente nos periódicos do Rio de Janeiro. Na maioria das fotografias, seis, o músico apresenta-se juntamente seu piano em perspectiva. As outras dividem-se em fotografias do seu rosto, ou ainda, como em dois casos, com outros artistas.

O designer gráfico Egeu Laus dedicou-se em estudar as primeiras capas de disco produzidas no Brasil. Ele dividiu as capas em “*standard*” e “*personalizada*”. A capa *standard* foi utilizada entre os discos de 78 rotações e consistia em um envelope com um círculo central vazada nos dois lados, para permitir a leitura das informações contidas nos rótulos de cada um dos lados do disco. Nestes rótulos, que aqui no Brasil foram chamados de “selos”, as informações mais frequentes indicavam o nome do artista, nome das músicas e seus autores, gênero, número de catálogo e as informações complementares de cada disco. Na parte superior do rótulo situava-se a logomarca da gravadora, geralmente com fundo de cor contrastante com o logo. Os envelopes ou capas

“*standard*” eram iguais para cada gravadora, não havendo uma necessidade de diferenciação entre as informações dos artistas e do repertório (Laus, 1998, p. 120).

Já os primeiros discos com capas personalizadas foram produzidos no Brasil em 1946, e eram LPs destinados ao público infantil, lançados pela gravadora Continental⁴⁷. Nessas capas haviam fotos, desenhos, nome do artista, título do disco e nome da gravadora. Sendo assim, as capas personalizadas eram diferentes para cada disco; e com o LP surgiu um novo mercado para os designers e artistas gráficos no Brasil. Entre finais dos anos de 1940 e inícios de 1950 as gravadoras não sabiam onde buscar estes profissionais para confecção das capas. Logo, encontraram ilustradores ligados às agências de publicidade para a tarefa. Estes ilustradores produziram capas por longo tempo para as gravadoras, até que, o lançamento de discos de astros consagrados, já em meados dos anos de 1950, necessitou do trabalho de um fotógrafo, e assim, passaram a trabalhar juntos para elaboração das capas de disco, o diretor de arte da gravadora, juntamente com o fotógrafo e muitas vezes o artista do disco (Laus, 1998, p. 125).

João Leal Brito passou a atuar como pianista nas boates situadas na Zona Sul do Rio de Janeiro a partir de 1952, enquanto contratado da boate Perroquet e Vogue. Mas tornou-se popularmente conhecido entre o meio artístico carioca após transferir-se para a boate Casablanca, no final do mesmo ano. Nesta boate, Britinho além de pianista, foi o líder da banda e o responsável por montar o pequeno conjunto musical que acompanhava os shows da casa. Entre agosto de 1952 e dezembro de 1954 Britinho participou dos seguintes espetáculos: “Coisa e graças da Bahia”; “Como é diferente o amor em Portugal” (1953); “Feitiço da Vila”; “Acontece que eu sou baiano”; “Esta vida é um carnaval” (1954); “Satã dirige o espetáculo” e “Este Rio moleque”.

Durante este período foram lançados em diversos periódicos do Rio de Janeiro, pelo menos 18 cartazes que promoviam os espetáculos das boates, sobretudo aqueles da Casablanca. Estes anúncios variam muito de tamanho, fonte, quantidade de texto, presença ou não de imagens. Alguns chegam a ocupar um quarto de página e outros são pequenos, e se não lidos com atenção, passam despercebido que se trata um anúncio de uma boate carioca. A seguir um anúncio da boate Casablanca:

⁴⁷ Os discos de vinil foram fabricados em diversos formatos, entretanto, o mais comum entre o público foi o “*long-play*”, mais conhecido popularmente por sua sigla, LP. Ele consistia em um disco com 30 centímetros de diâmetro (ou 12 polegadas), tocado a 33^{1/3} rotações por minuto e com capacidade média de 20 minutos por lado.



FIGURA 3: Anúncio da boate Casablanca (Acontece que eu sou baiano).
 (Fonte: Acervo pessoal do autor)

Este anúncio foi lançado em 07 de setembro de 1953 através do jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, e nele vimos o lançamento do espetáculo “Acontece que eu sou baiano”, que ficou em cartaz entre agosto e novembro de 1953. Nos quadros em que o espetáculo foi dividido, utilizou-se nos cenários, espaços populares da Bahia, como por exemplo; a praça Cairu; a festa de pescadores; a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes; os vendedores de passarinhos, de chapéus, de canecas; a multidão colorida que povoa a Baixa do Sapateiro⁴⁸. Como plano musical para todos estes cenários, foram utilizadas composições de Dorival Caymmi, o grande centro do espetáculo.

Para Marcos Napolitano as fontes audiovisuais e musicais começaram a ganhar espaço entre os historiadores recentemente. E do ponto de vista metodológico, são vistas por eles como fontes primárias novas, não havendo um consenso sobre seu estatuto. De um lado, as fontes audiovisuais como o cinema, a televisão e os registros sonoros em geral, são estimados como testemunhos quase que diretos e objetivos da história; por outro as fontes audiovisuais de caráter artístico são vistas sob olhar de uma subjetividade absoluta. Para Napolitano, a grande questão é: “perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (Napolitano, 2011, pp. 235-6).

CONCLUSÃO

Dividimos as fontes documentais em quatro categorias: “discografia”, “hemeroteca”, “íconografia” e “fontes orais” a fim de que possa analisá-los separadamente, pois cada uma remete a uma gama de informações acerca da produção musical de Britinho. A partir dos discos (fonogramas) conseguimos ouvir e saber como foi a sua produção como pianista, violinista,

⁴⁸ MACHADO, Ney. Num show a Bahia de ontem e hoje. *A Noite*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1953.

regente ou maestro. Além disso, os fonogramas nos oferecem informações visuais (capa) e algumas vezes informações sobre os músicos solo e acompanhantes, produtores e outros lançamentos das gravadoras. Devido ao grande acúmulo de jornais (hemeroteca) conseguimos também nos aprofundar em vários aspectos da vida profissional de Britinho, como por exemplo: quando foi contratado por uma rádio, gravadora ou para animar uma festa; quem estava com ele em determinado dia que tocou no rádio; lançamento de seus discos; comentários (críticas) sobre os discos; quem foram seus parceiros mais recorrentes; quando trocou uma gravadora por outra, dentre outras informações. Com estas fontes podemos traçar uma “rede” cotidiana de Britinho (principalmente na cidade do Rio de Janeiro) onde seu trabalho foi mais difundido.

Precisamos ainda, com maior intensidade, estudar sua vasta discografia. A partir deste quesito poderemos compreender fatores como: os “parâmetros poéticos”, (letra) as letras das músicas lançados por Britinho. Podemos aqui também, saber quem são os intérpretes de suas músicas. E também os “parâmetros musicais”, (música) a melodia, o arranjo, o andamento, a vocalização, o gênero musical, ocorrência de intertextualidade musical e efeitos (Napolitano, 2005, p. 99).

Neste artigo buscamos mostrar quais são os tipos de fontes iconográficas que possuímos no acervo e que informações elas nos mostram. As capas dos discos nos ajudam com informações acerca da trajetória do pianista. Podem ainda, nos dar informações sobre a gravadora e seus contratados. Quando a gravadora não dispunha de um texto exclusivo para o disco, geralmente disponibilizava o catálogo na contracapa e quais eram os discos lançados no período; por eles podemos perceber quais eram os integrantes das bandas lideradas por Britinho, quais os gêneros predominantes de cada gravadora, qual a tendência para as gravações do período. Os anúncios das boates nos ajudaram a saber e compreender quais espetáculos o pianista/maestro participou na cidade do Rio de Janeiro. Devido a frequência destes anúncios, podemos elencar uma cronologia mais precisa, no período que abarca os anos de 1952-1954.

FONTES CONSULTADAS

A NOITE, Rio de Janeiro, 07 set. 1953. (Anúncio boate Casablanca)

BRITINHO seu piano e seu ritmo. Os dez maiores sambas. Rio de Janeiro: Sinter, 1956. 1LP (37 min.) 33rpm, sulco, mono, SLP-1061. (Capa frontal e contracapa)

DIÁRIO Carioca, Rio de Janeiro, 06 mar. 1956.

MACHADO, Ney. Num show a Bahia de ontem e hoje. A Noite, Rio de Janeiro, 28 ago. 1953.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDOSO, Sylvio T. *Dicionário Biográfico de Música Popular*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1965.

CASA do Choro/ Rubens Leal Brito. Acessado em 28 de março de 2017. Disponível em: <http://www.casadochoro.com.br/acervo/works?card_id=1408>

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80). In: *Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História/ ANPUH/ História em Debate: problemas temas e perspectivas*. Rio de Janeiro, 22 a 26 de junho de 1991.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

INSTITUTO Memória Musical Brasileira (IMMuB). Acessado em 12 novembro de 2015. Disponível em: <www.memóriamusical.com.br>

LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 111-56.

MATTOS, Maria Izilda. *Dolores Duran: Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. As fontes áudio-visuais. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2011.

ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa – algumas considerações metodológicas. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História – PUCSP, São Paulo, n.4, p. 89-102, jun. de 1995.

Simpósio Temático:

Poder e Política



O HUMOR GRÁFICO E REABETURA POLÍTICA: O RISO NA REDRMOCRATIZAÇÃO (1979-1984)

Fábio Donato Ferreira

Mestrando em História; Universidade Federal de Pelotas; Bolsista Capes

fdonatoferreira@gmail.com

RESUMO

Os últimos anos da ditadura militar foram estranhos para quem acompanhou de perto. As charges que apresento são da Folha de São Paulo e Jornal do Brasil, ilustradores como Luiz Gê sempre deixaram claro que a Folha não era censurada, mas a autocensura dominava até os meios mais livres da repressão militar. Com o tempo, rostos de escalões mais altos começaram a aparecer, caricaturas, piadas, e humor negro tomaram conta de jornais e revistas. Em 1981 foi permitido fazer charges com a figura do "presidente", ou melhor, ditador Figueiredo, então as portas da sátira nunca mais voltaram a terrédeas no país, pelo menos, até agora. Meu trabalho, ainda em andamento, mostra a transição da política no Brasil, do ponto de vista humorístico das charges, e o impacto que as mesmas têm na população, que via o país "vencedor da copa", mas por outro lado, em ruínas. Os indignados tinham voz, nem que fosse na ponta de um lápis.

A CENSURA

Pesquisei charges em periódicos de grande circulação, também chamados de "a grande imprensa", jornais e revistas conhecidas nacionalmente, mesmo não chegando a todos os estados do país. No período da ditadura civil-militar, grandes nomes da imprensa brasileira acabavam por apoiar o governo, principalmente após a implementação do AI-5¹. Jornais como *O Jornal do Brasil*, *A Folha de São Paulo* e *o Estado de São Paulo* tiveram membros do governo que serviam como censores em suas redações.

Diferente de ditaduras de outros países, como a de salazarista em Portugal, os jornais do Brasil não mostravam em suas primeiras páginas que estavam sob censura, eram dados pequenos bilhetes que diariamente eram mandados para as redações notificando o que poderia e o que não poderia noticiar. A censura de imprensa no Brasil se dá então de forma quase subliminar, fazendo parecer muitas vezes que tudo ocorria normalmente em nosso país.

Nas regras desse jogo, contudo, o silêncio era a alma do acordo. Assim, a existência de censura prévia à imprensa era vista pelo regime como algo proibido de ser mencionado. Sendo de

¹ Ato Institucional Nº5, implementado em 13 de dezembro de 1968, dava poder sem exceção aos governantes para punir quem fosse considerado "inimigo" da nação.

conhecimento notório de um público restrito, determinava um pacto mantido em segredo, mas não em total sigilo (KUSHNIR, 2004, p. 42)

A grande imprensa brasileira adotou o pacto da censura, ou de submeteu a ele, pois era a única maneira de continuar suas publicações sem acabarem fechando suas portas. Esse colaboracionismo acaba gerando outros fatores nas redações, como a própria autocensura, para o Estado, esse novo tipo de censura faz com que ele não assuma as responsabilidades de se impor, pois o próprio jornalista, colunista ou até chargista já faria isso para o bem do periódico.

O medo constante fazia com que tudo fosse meticulosamente pensado, e mesmo assim os censores acabavam por encontrar algo que não seria aceitável ou não seria de bons olhos da população para com governo. Para o *Jornal do Brasil*, matérias censuradas poderiam ser substituídas por poemas que preenchiam as lacunas do que foi vetado. Já o mesmo não acontecia com a revista *Veja*, que não tinha este direito. Ver outros meios censurados também é estratégia do regime militar para intimidação.

Ajudava a manter o estado de alerta constante o surgimento dos “jornalistas colaboracionistas”, que a doutora em história Beatriz Kushnir² chama de *cães de guarda*, que dá nome também ao seu livro lançado em 2004, *Cães de Guarda – Jornalistas e Censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Estes jornalistas, descompromissados com a verdade, ajudavam a manter uma imagem irreal do país nos jornais. A imprensa tem por direito a liberdade de expressão, distanciando as práticas ditassem normais dos jornalistas, e vendo o ideal que os donos do veículo tomaram, temos pouco a comemorar nesse período de AI-5. Os próprios donos não sabiam como lidar com os jornalistas mais “subversivos”.

Vemos então que o último governo militar teve um estranho processo de reabertura, pois não entendia muito bem e não se adaptava aos novos processos. Os jornais já sentiam mais liberdade para reclamar do governo, e da figura do presidente. A transição e o fim da censura chegariam apenas depois da saída de Figueiredo do poder e a chegada breve de Tancredo Neves.

A METODOLOGIA

Sobre a metodologia que acabo utilizando para analisar as charges em meio ao contexto de fim de ditadura civil-militar, uma transição complicada que deixava não só artistas em geral, como

² Doutora em História Social, a pesquisadora já lançou livros sobre a ditadura brasileira, trajetórias de militâncias políticas e sobre mulheres judias e sua ligação com prostituição no país.

jornalistas nervosos em como lidar, vem do livro *A Análise Crítica da Narrativa* de Luiz Gonzaga Motta, que acaba dividindo o discurso narrativo da charge e do jornal, em instâncias.

A primeira instância é chamada pelo autor de *Plano de Expressão*, que acaba sendo a linguagem ou discurso. O discurso é como o narrador, no caso o editorial do jornal, influencia o leitor, podemos ter aí os periódicos que apoiavam o regime, usando e sendo usado pela censura para manter uma imagem boa da ditadura que já assolava o país por mais de uma década. Segundo Motta: [...] *o jornalismo utiliza certas expressões para produzir efeito de ironia. Pistas de ironia são constantemente encontradas no discurso das notícias e imprimem à narrativa jornalística.* (MOTTA, 2013, p 136) Temos neste momento uma forma que os roteiristas, sejam eles colunistas ou chargistas usarem dos recursos da linguagem a fim de produzirem uma mudança no leitor.

O passo seguinte será denominado de *Plano de Estória*, tão importante quanto os eu anterior, nele é onde finalmente o narrador utiliza todo seu recurso de linguagem, é aqui que não só a referências de mundo do artista vai para a charge, como sua visão política e também de vida. Ziraldo, Angeli, Chico e Paulo Caruso, Fortuna e outros grandes chargistas que passaram pelos jornais analisados, vieram de uma escola mais livre e questionadora. Praticamente todos eles fizeram parte do Pasquim³ e outros jornais de cunho mais marginal quando vistos pela grande imprensa, e neles criticavam o governo militar de forma mais debochada em determinado veículo, em outros de maneira mais discreta. O segundo plano da análise vem desta visão de mundo do autor, que embora não possa existir sem o primeiro plano do discurso, ele tem sua própria autonomia.

É neste nível que a análise da narrativa se concentra, sem prescindir em nenhum momento dos outros planos, como já disse antes. É neste plano que Ricoeur com seu paradigma da ordem, característico da tragédia e da obra de ficção privilegia sua reflexão sobre o mito aristotélico [...] a disposição dos fatos em síntese para representar a vida e as ações humanas. (MOTTA, 2004, p.137)

Ainda no segundo plano, que o autor vai colocar todo o *background* que dentro da charge política já é conhecido do público, é o próprio país em que vivemos, a própria situação do dia-a-dia do trabalhador brasileiro a falcatrua dos políticos, ou até mesmo com ar de ficção, algum lugar ou acontecimento que faça alusão ao que está acontecendo no país e na vida do leitor do periódico.

³ Foi um semanário alternativo brasileiro que foi publicado de 1969 até 1991, foi importante no cenário de contracultura e um opositor ferrenho da ditadura civil-militar.

O terceiro e último passo fica para o *Plano de metanarrativa*, é o plano que vai mais a fundo no imaginário cultural. É neste momento que os personagens da trama são apresentados, no caso da charge, é o alvo da piada, se a caricatura não remete diretamente à pessoa, faz alguma atitude que já está presente no imaginário coletivo que identifique a persona para que a piada seja feita. Os analistas da narrativa sempre estão ligados aos estudos do campo da política e dos estudos de ideologia, assim este último plano pode servir também para derrubar conceitos pré-estabelecidos pelo público, ou criticar a ideia já presente e em uso pelo coletivo.

O RISO

Para mostrar a importância do cômico nas charges políticas tenho como base o ensaio de Henri Bergson⁴ fez em *Le Rire* de 1899. Nesta obra, o filósofo diz ser possível rir de diversos assuntos da sociedade, desde um comediante até de dezenas de vítimas em um atentado, precisamos apenas dos mecanismos certos para surgir o cômico. São diversas modalidades expressivas, pois somos a única espécie que ri no planeta, este "dom" precisa ser compreendido.

Mas porque rimos? O que nos leva a rir é a nossa insensibilidade, o riso é a indiferença, não provem de emoção. A emoção, aliás, é um inimigo do cômico, você não riria de uma pessoa da qual sente pena ou simpatia, pois precisa estar anestesiado para que a risada venha.

A risada é um produto da inteligência, o riso precisa de um grupo de pessoas, mesma que imaginaria. O cômico tem uma função social, se uma pessoa está correndo e cai, a gente ri, pois caiu sem querer, pois não foi ágil, da mesma forma o exemplo pode vir tanto de escovarmos os dentes todos os dias, a ação não tem graça alguma, mas caso o creme dental for trocado por outra pomada, temos o hilário. Em seu filme *Tempos Modernos*(1936), Charles Chaplin faz seu personagem correr a rua pós expediente de trabalho replicando os movimentos que fez o dia inteiro, a cena se torna engraçada pois percebemos a realidade ao redor, o cotidiano, sendo mostrado de forma inédita. Rimos de pessoas que ignoram os próprios defeitos, rimos porque gostaríamos de eliminar os defeitos da outra, um dos motivos que figuras públicas como políticos são tão alvo das charges. Vemos humor em tudo que pode se tornar um obstáculo à vida em grupo, à função social do riso é castigar a rigidez dos costumes.

⁴ Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo e diplomata francês. É estudado em diferentes disciplinas como cinema, literatura, bioética, devido a sua extensa obra sobre moral, memória e comportamento.

Vamos pegar de exemplo a Guerra das Malvinas⁵, com a morte de quase 1.000 homens e mais de 1.7000 feridos durante os meses de conflito, as piadas continuavam a aparecer, sem parecer à empatia pelo lado dos artistas dos jornais pelas baixas. Os chargistas faziam chacota do conflito, de ambos os lados. A neutralidade do Brasil, talvez seja mais importante nesta análise do confronto de Argentina contra Reino Unido, do que a posição política anti-guerra dos mesmos. Fazer pouco caso da batalha e tentar mostrar o quão ridículo é o motivo para o mesmo sempre foi uma arma dos pacifistas. Vemos a charge a seguir feita pelo chargista Angeli:



Figura 1 – Exército Argentino

Fonte: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1982/06/13/2/>

O exército argentino inteiro é tratado com deboche, o alvo da crítica é o conflito, a falta de preparo e armamento que a tropa tinha no momento comparado ao adversário Reino Unido. Mas a desumanização dos soldados unificados como um único personagem precisa deixar de lado os horrores da guerra para dar lugar ao humor.

⁵ Conflito armado entre a Argentina e o Reino Unido ocorrido no arquipélago das Malvinas, entre os dias 02 de abril e 4 de junho de 1982.

Bergson ainda nos diz que rimos do que é humano, nada que não nos remeta características humanas pode chegar ao nosso entender de cômico e provocar o riso:

Não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. (BERGSON, 1983, p.7)

Se um macaco aparecer em determinada floresta que observamos, não significa o riso instantâneo do espectador, mas se o mesmo comer uma banana ou algo que nos lembre atitudes de algum indivíduo aí sim a graça aparece. Em desenhos de tom cômico, animais são vistos fazendo comentários sobre o mundo dos homens, ou até mesmo figuras políticas e públicas transmutadas em animais. Fortuna nos dá um exemplo ainda no período de conflito das Malvinas:



Figura 2 – Pinguim da paz.

Fonte: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1982/04/24/2/>

Se o pinguim retratado acima, estivesse apenas em seu bloco de gelo, sem mensagem ou características que remetesse algum evento da época ou do cotidiano brasileiro, ele passaria despercebido, o humor não estaria presente. A graça surge quando ele critica as várias tentativas

de paz que ocorreram durante a guerra, tanto da OTAN⁶, quanto do próprio Papa João Paulo II que foi pessoalmente pedir o fim do conflito em ambos os países envolvidos.

A REPRESENTAÇÃO

O conceito de representação que uso em minhas análises é do historiador e filósofo neerlandês Franklin Rudolf Ankersmit, uma das principais referências para a discussão contemporânea sobre história e historiografia, além de um grande pesquisador e teórico sobre a escrita da história e suas linguagens. Em especial, usarei o capítulo *Representação e Referência*, que o autor apresenta em seu livro *A Escrita da História: A natureza da representação histórica* (2012).

Ankersmit mostra que para a referência de qualquer “objeto” do mundo, somos obrigados a “escolher exclusivamente” algo do nosso alvo para produzirmos uma representação. Os objetos são algo único e podemos atribuir certas propriedades para que a representação seja possível, e nunca conseguiremos mostrar ela como um todo, como é vista a olho nu. Se a escolha para representar remeter ao enunciado real, consideramos a menção, descrição ou até mesmo pintura/desenho como verdadeira, caso contrário, falsa.

Mas o historiador vai além: ele nos apresenta a ideia de que uma representação pictórica como a pintura vai muito além da descrição, pois já conduz a uma faceta do objeto e identificação imediata se bem feita. Vejamos o exemplo sobre a pintura de Napoleão:

Se o que é representado por uma pintura de Napoleão não for o próprio Napoleão, o que poderia eventualmente ser isso? [...] Representações são todas diferentes, e às vezes até de forma drástica (compare o Napoleão de David ao de Gillaray) [...] Devemos rejeitar a identidade dos representados como objeto de referência e reconhecer que a identidade é uma projeção ilegítima da estrutura do enunciado sobre representação (ANKERSMIT, 2012. p. 189).

Temos dois artistas do século XIX que retratam Napoleão Bonaparte, primeiro Jacques-Louis David, que pintou talvez a imagem mais icônica do imperador francês chamada *Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard* ou simplesmente Napoleão cruzando os Alpes, onde montado em seu cavalo o líder francês aponta para o alto, sugerindo não apenas o caminho para os alpes, como seu poder quase divino. Em contraparte temos James

⁶ Organização do Tratado do Atlântico Norte, é uma aliança militar antigovernamental fundada em 4 de abril de 1949, com o objetivo de defesa mútua em resposta a ataques de qualquer entidade externa à organização.

Gillray, que ao lado de outros caricaturistas, fizeram chacota de Napoleão sempre retratando em situações cômicas e com proporções diminutas. Ambos consideram que suas representações referem-se exatamente a mesma pessoa. E a população tanto do século XIX como a de agora, reconhece o imperador nessas representações pictóricas.

Então não existe realmente a premissa de uma representação falsa ou enganosa, mas sim um aspecto da pessoa em questão. *“Os aspectos podem ser individualmente mais pronunciados do que aquilo do qual são um aspecto – fato explorado ao máximo em caricaturas. O grande nariz de um político para além da proporção – e você reconhece o político mais facilmente do que a partir de uma foto”* (ANKERSMIT, 2012).

Voltamos a imagem do general Figueiredo. Dois cartunistas tinham seu destaque no Jornal do Brasil no ano de 1979 quando o mandato do presidente teve início. Ziraldo, conhecido não só por seus desenhos e traços inconfundíveis, mas também por seus livros infantis e colunas. Já Chico Caruso fez sua fama pelas charges políticas e pelo realismo das caricaturas, junto com seu irmão gêmeo Paulo Caruso, que por mais exageradas que fossem as proporções dos alvos da piada, a identificação era imediata. Ambos retratam nessas charges o presidente militar, mas de forma esdrúxula e ridícula, Chico com sua arte sombreada, salientando sempre as orelhas, cabelo para trás e olhos semicerrados. Já Ziraldo buscava a imagem que o próprio Figueiredo tentou polir usando seus óculos escuros e tentando demonstrar seu porte atlético, saindo da imagem conservadora de chefe do SNI. Assim, no traço mais simples, porém genial do artista, ele aparece com seus óculos a todo momento, também com o cabelo ralo penteado para trás como nas gravuras de Chico.



Figura 03 – Partidos horrorosos

Fonte: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19790612&printsec=frontpage&hl=pt-BR>



Figura 04 – Figueiredo Skylab

Fonte:

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19790711&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

Outro importante livro que uso para a parte teórica das imagens é do historiador inglês Peter Burke⁷, em seu livro *Testemunha Ocular* (2004), mostra a importância que uma boa leitura de imagens pode ter e o uso das mesmas como fontes históricas, tão fundamentais quanto os documentos escritos. O livro em si não serve como para analisar a imagem, mas mostra mais os aspectos culturais e sociais das imagens, e seu valor para a história.

⁷ Historiador e professor de História da Cultura na Universidade de Cambridge.

Logo em seu início ele já crítica a própria ideia de “fonte” história, pois a fonte lembra algo puro, uma fonte de conhecimento inquestionável, “os historiadores têm se referido ao seus documentos como “fontes”, como se eles estivessem enchendo baldes no riacho da Verdade, suas histórias tornando-se cada vez mais puras, à medida que se aproximam das origens.” (BURKE,2004, p.16), o termo “indícios” é utilizado no lugar, mostrando que temos apenas um objeto para a pesquisa, uma pista, um início para começarmos nosso trabalho de investigação.

Os indícios das imagens, não dão acesso ao mundo de determinada época, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo, uma visão do camponês por um burguês, ou até mesmo de um rei visto como bufão para o mais crítico dos ilustradores. Somos totalmente dependentes do contexto em que a imagem foi criada, é necessário ler nas entrelinhas, investigar o artista, o alvo da piada no caso das charges, e qual a função desta imagem na sociedade.

Um caso semelhante ao citado por Burke de Mussolini acontece com o general Figueiredo, uma representação de homem forte e viril, *Mussolini por exemplo, gostava de ser fotografado correndo, em uniforme militar ou com o torso desnudo* (BURKE, p.86), o presidente brasileiro sempre postava foto com trajes de banho, ou esportistas. Andando a cavalo ou levantando seus alteres, Figueiredo acaba virando uma caricatura de si mesmo, sendo por seu palavreado chulo e mais coloquial que de líderes nacionais anteriores, ou traços de seu temperamento explosivo dado em entrevistas e comentada por companheiros próximos, acabou alimentando uma persona e algo quase cômico no imaginário popular.

Burke ainda no quarto capítulo de seu livro, que possui o nome de tem *Poder e Protesto*, onde mostra não existir apenas um movimento iconoclasta religioso, mas também a iconoclastia política e “vândala”, surgida ainda na Revolução Francesa com a destruição de estátuas de Luís XIV, as revoluções seguintes seguiam o mesmo modelo de "vandalismo", onde a estátua de Napoleão que havia substituído no mesmo local pela do rei Luís, também foi derrubada durante a comuna de Paris de 1871. Com esta lógica, os atos de subversão acabam criando suas próprias obras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANKERSMIT, Frederik R. **A escrita da história**: a natureza da *representação* histórica. Tradução Jonathan Menezes et. al. Londrina: EDUEL, 2012.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. 2. ed. Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. São Paulo: EDUSC., 2004.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda** – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2012.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

OS ZUMBIS NA HISTÓRIA DO BRASIL EM “INDEPENDÊNCIA OU MORTOS”

Laura Giordani

Universidade Federal de Pelotas; Mestranda em História; Bolsista CAPES.
lauragiordani@outlook.com

Resumo

A *graphic novel* brasileira “Independência ou Mortos” – roteirizada por Fabio Yabu e ilustrada por Harald Stricker – publicada em setembro de 2012, têm seu roteiro inspirado na História do Brasil, mais especificamente os acontecimentos que levaram à Independência do Brasil, porém com a adição do personagem “zumbi” como um dos antagonistas da história. A adição desse personagem fantasioso na trama fez com que a narrativa da História tivesse que ser modificada para que esse elemento pudesse ser encaixado. O resultado dessas modificações na narrativa não diverte muito do que foi escrito pelos historiadores, dado que os eventos políticos que se desenrolaram entre os anos 1808 e 1822 estão presentes, porém os zumbis possuem participação neles, como por exemplo o “Dia do Fico”, que ocorreu em Janeiro de 1822. Considerando isso, o objetivo desse artigo é analisar como a *graphic novel* narra os eventos do “Dia do Fico” com a adição dos zumbis e o que esse evento fala sobre o tema da revista.

Palavras-Chaves: IMAGEM; NARRATIVA; INDEPENDÊNCIA.

O presente trabalho trata-se do recorte de uma pesquisa em desenvolvimento para o Mestrado em História, que busca analisar as imagens presentes na *graphic novel* brasileira “Independência ou Mortos”, roteirizada por Fabio Yabu – e ilustrada por Harald Stricker, publicada em setembro de 2012. A história da revista reconta os eventos da História do Brasil que ocorreram entre 1808 e 1822, da fuga da Família Real Portuguesa à Independência do Brasil, porém com a adição do personagem “zumbi” na trama.

A revista não apenas se apropria da narrativa historiográfica da História do Brasil, como também adiciona a ela um personagem da fantasia, tornando necessário que modificações sejam feitas em como os acontecimentos históricos se desenrolaram. Desse modo, eventos políticos que contribuíram para a Independência do Brasil, tal como o “Dia do Fico” que ocorreu em 09 de janeiro de 1822. Com isso em mente, o objetivo desse artigo é analisar como os eventos políticos foram adaptados na narrativa visual e escrita da revista a fim de encaixar o zumbi neles.

Narrativa Histórica com Zumbis

A princípio, a inclusão de um monstro da ficção tão fantasioso como o zumbi acabaria por prejudicar a integridade da narrativa de uma obra que toma como tema acontecimentos históricos, porém, por se tratar de uma obra da literatura, “Independência ou Mortos” não possui o compromisso de seguir fielmente a História. Adicionado a isso, o zumbi é apresentado no enredo do quadrinho como um dos fatores que causou o desenrolar dos acontecimentos políticos guiam a narrativa, em outras palavras, os conflitos políticos entre Portugal e Brasil, que levaram à independência desse, estão presentes na história, porém as motivações dos personagens sofrem algumas alterações devido a isso.

A presença do zumbi na revista se deve por histórias em quadrinhos serem produtos de seu tempo, a exemplo das tiras e charges presentes nos jornais, o qual acabam por ilustrar críticas e comentários a respeito das notícias e atualidades do presente. O personagem “zumbi” é notório nas mídias de entretenimento desde mais ou menos o ano de 2010 – possivelmente por conta da estreia e sucesso da série de televisão “*The Walking Dead*”, o qual o roteiro foi adaptado de uma série de quadrinhos do mesmo nome – formando uma subcultura dentro da cultura popular.

O zumbi é um personagem essencial para a história da revista, tanto que ele se encontra na capa da obra (figura 1), indicando ao provável leitor que ele possui foco na trama. Na capa estão apresentados D. Pedro I, D. Leopoldina, Francisco Gomes da Silva (referido como “Chalaça”), e Tigre (um personagem original da obra) enfrentando uma horda de zumbis com o título da revista sobre a cabeça de D. Pedro I., porém vale notar que D. Pedro I está em maior destaque, com cores mais vividas, com maior porte e em posição de superioridade em relação ao zumbi, expressando seu papel como protagonista da história. Desse modo, se compreende que o personagem foi adicionado como um meio de atrair potenciais consumidores dado a popularidade do zumbi na época em que a revista foi produzida e publicada.



Figura 1: Capa a *graphic novel* “Independência ou Mortos” (Editora Nerdbooks, 2012).

Ter D. Pedro I como protagonista na narrativa da *graphic novel* é compreensível, visto que ele exerceu um papel semelhante durante o processo de Independência do Brasil. O interessante é que D. Pedro I não parece exercer essa função na História do Brasil antes de 1821, quando ele permanece no Brasil como regente enquanto o resto da Família Real Portuguesa retorna à Lisboa por exigência dos cidadãos portugueses, também sendo o início da sua carreira política (MONTEIRO, 1990, p. 128). O Dia do Fico foi uma data importante para esse processo, visto que foi a rebeldia de D. Pedro I contra as Cortes Portuguesas que exigiam seu retorno, decisão que fora influenciada a ele por seus aliados e uma petição que juntou 8 mil assinaturas pedindo sua permanência. Com esse ato, a Independência do Brasil já começava a tomar forma.

Como os eventos se desenrolaram é contado de maneira semelhante em “Independência ou Mortos”, porém o retorno da Família Real – que ocorreu em 25 de abril de 1821 – e o Dia do Fico – 09 de janeiro de 1822 – se unem, recurso usado para tornar a narrativa mais dinâmica e para justificar as ações dos personagens, assim como deixar claro o papel que cada um deles segue nela. A seguir, veremos como a narrativa histórica e a narrativa literária se unem na *graphic novel*.

O Dia do Fico em Quadros e Zumbis

A narrativa do Dia do Fico na *graphic novel* ocorre mais ou menos entre as páginas 73 e 96, iniciando com as Cortes Portuguesas exigindo o retorno da Família Real à Lisboa e se encerrando com D. Pedro I sendo celebrado por decidir ficar no Brasil.

Como comentado anteriormente, os confrontos políticos entre Brasil e Portugal estão presentes no roteiro da revista, tanto que na página 73 (figura 2) é visto a insatisfação dos portugueses em terem seu rei residindo fora do seu país e de terem perdido o Brasil como um membro do reino ao invés de uma colônia, tal como era originalmente. O primeiro quadro da página serve para ilustrar uma reunião das Cortes de Lisboa, que estava governando Portugal a ausência de seu soberano, onde manifestavam o descontento com a atual situação que se encontravam. Já o segundo quadro demonstra a insatisfação dos portugueses perante a situação, sendo ilustrado de maneira mais cômica e com o anacronismo “#VoltaDomJoão” que referencia a mídia social Twitter.

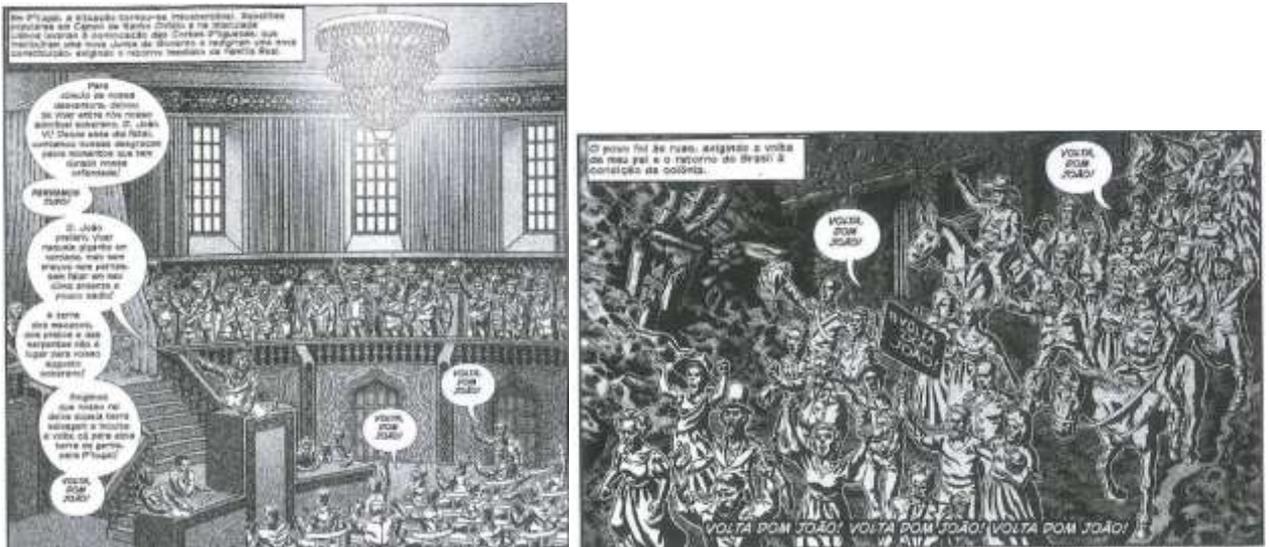


Figura 2: Reuniões das Cortes Portuguesas e as manifestações pedindo o retorno de D. João VI (Editora Nerdbooks, 2012. p. 73)

A decisão das Cortes acaba de mandar um oficial da marinha portuguesa para levar a Família Real de volta ao seu país de origem, através de força caso necessário. A revista também demonstra o dilema de D. João VI perante a situação: Perderia o trono de Portugal se permanecesse no Brasil, mas caso voltasse o Brasil se tornaria independente. Enquanto a narrativa histórica diz que D. João VI acataria as exigências das Cortes e retornaria para Lisboa com sua família, com apenas D. Pedro I permanecendo no Brasil para exercer o papel de regente, na revista ele permanece no Brasil até ser obrigado pela ameaça dos zumbis.

Apesar do plano de fundo político e a ameaça de perder seu trono, a decisão de deixar o Brasil é tomada por D. João VI perante a ameaça do zumbi, que se espalhava no Rio de Janeiro. Durante a fuga da Família Real, acompanhada por Chalaça, para o porto a fim de deixar o Brasil usando o barco que veio busca-los, D. Pedro I parece ser o único que percebe que essa ação está espalhando a destruição pela cidade. O personagem aparenta estar em dúvida em relação a decisão de fugir diante da crise, porém muda de ideia quando o povo, sem saber o que fazer, pede para que ele fique enquanto a sua família pede que ele se junte a eles, tal como é ilustrado na página 87 (figura 3) da revista.



Figura 3: A Família Real se prepara para deixar o Rio de Janeiro, mas o povo pede que D. Pedro I fique. (Editora Nerdbooks, 2012. p. 87)

O uso do povo clamando pela ajuda de D. Pedro I diante do ataque dos zumbis ao mesmo tempo que ele é uma analogia às 8 mil assinaturas coletadas para que ele permanecesse no Brasil como seu governante perante as pressões para que deixasse o país, representadas pela sua família e pelo capitão do navio português na revista. Dessa forma, entende-se que a narrativa literária quis demonstrar como D. Pedro I era visto como uma figura de liderança e que sua permanência era necessária para que o país pudesse se desenvolver, porém se utiliza da desesperança do povo perante o ataque para dar um papel mais heroico, o qual combina com o que ele interpreta na *graphic novel*.

Essa função de herói se aprofunda na página 90 (figura 4), quando D. Pedro I, determinado a ficar no Brasil por ser incapaz de abandonar o povo, e com o apoio de D. Leopoldina e Chalaça, decide ficar no Rio de Janeiro, rebelando-se contra as ordens das Cortes Portuguesas de ficar e proclamando que ficaria. Esse momento é de evolução do personagem, onde ele amadurece e toma responsabilidades como um monarca, sendo ilustrado visualmente com o crescimento de seu bigode.



Figura 4: D. Pedro I desobedece às ordens de retornar a Portugal e proclama o “Fico” com o apoio de D. Leopoldina e Chalaça (Editora Nerdbooks, 2012. p. 90)

Como sabemos hoje, o Dia do Fico foi um episódio decisivo para que a Independência ocorresse, pois foi o momento em que D. Pedro I entrou em confronto direto com os interesses de portugueses em relação ao Brasil. Esses primeiros indícios que o Brasil estava prestes a se tornar um país nas mãos do regente foram traduzidos na página 95 (figura 5), onde é apresentado um discurso, o qual o interlocutor é D. Pedro I, que fala de como o combate contra os zumbis deu uma causa em comum aos brasileiros, permitindo que pudessem esquecer suas diferenças e se unirem.



Figura 5: D. Pedro I narra a batalha contra os zumbis usando um discurso nacionalista (Editora Nerdbooks, 2012. p. 95)

Essa batalha contra os zumbis no Rio de Janeiro e o discurso de D. Pedro I podem ser interpretados como o desejo pela independência que se manifestava em alguns meios, possuindo o monarca como figura para levar a esse ponto. Assim como a presença de seus aliados no quadro final da página – D. Leopoldina, Chalaça e Tigre – apresentam que apesar de ser a figura central, ele não foi capaz de fazer tudo sozinho.

A narrativa do Dia do Fico se encerra na página 96 (figura 6), quando D. Pedro I é saudado pelo povo como seu herói. Mesmo com seus aliados ao seu lado, que ao meu ver referênciam que no final ele não fez nada sozinho na política, recebendo auxílio de seus aliados políticos em suas decisões, mas acaba ganhando o crédito e se torna reconhecido como uma figura heroica por seu papel como líder e por conta de seu status como príncipe de Portugal



Figura 6: D. Pedro I é saudado pelo povo como um herói. (Editora Nerdbooks, 2012. p. 96)

Considerações Finais

Obras da literatura baseadas na História, diferente das obras de historiografia, não possuem um compromisso com a narrativa histórica, dado que seu principal objetivo é entreter e não informar. “Independência ou Mortos” extrapola essa falta de comprometimento ao adicionar zumbis na sua história, porém não compromete a compreensão da História ao fazer isso.

Através da análise do texto e das imagens que formam a narrativa da *graphic novel*, é possível perceber que a narrativa histórica se mantém, sendo o zumbi um dos fatores para o desenrolar dos eventos. Adicionado a isso, a revista também apresenta D. Pedro I como ele comumente é visto na História fora do meio acadêmico: um herói nacional e um protagonista da História do Brasil, características que são acentuadas com o uso de um antagonista monstruoso que se apresenta como uma ameaça constante. Desse modo, compreendo que mesmo com elementos tão fantasiosos e exagerados presentes nas obras de ficção, podemos encontrar meios de estudar a História se focarmos em analisar o que a imagem e o texto buscam comunicar ao invés de simplesmente se atentar ao que está apresentado.

Referências Bibliográficas

- ANKERSMIT, Franklin Rudolf. Verdade na história e na literatura. In: *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012. p. 269-302.
- CERTEAU, Michel de. História, discurso e realidade. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2011. p. 26 – 38.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e a Arte Sequencial*. São Paulo. Martins fontes Editora LTDA. 1989
- FOBYA, Abu & STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 311-430.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: *Revista ArtCultura*. Uberlândia, 2006. p. 97-115.
- LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Brasil Imperial*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Mbooks, 2005.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 2003. p. 11-36.
- MITCHELL, William John Thomas. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. In: *Journal of Visual Culture*. 2002.
- MONTEIRO, Hamilton de Mattos. Da Independência À Vitória da Ordem. In: LINHARES, Maria Yedda (org.). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990. p. 125-144.
- NOVAIS, Fernando A. & MOTA, Carlos Guilherme. *A Independência do Brasil*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.

Simpósio Temático:

Iniciação Científica



O ENSINO DE ARTE NA FORMAÇÃO SOCIAL: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ATRAVÉS DA IMAGEM

Alessandra Gurgel Pontes

Universidade Federal de Pelotas;
Artes Visuais - Licenciatura; sanagurp@gmail.com

Resumo

O presente artigo é parte da pesquisa em andamento para o trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais – Licenciatura, que tem como foco a importância do ensino da Arte para a formação humana, através dos processos de construções artísticas. Tendo como princípio a Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa na prática educativa em Artes em diálogo com perspectiva teórico-prática de Paulo Freire, tal pesquisa busca apresentar o potencial que a arte possui para leitura e compreensão das imagens contemporâneas, seja de cunho artístico ou publicitário (Barbosa, 2014) e; analisar como a dialética que se estabelece entre educandos/expectador e a cultura visual permite estimular a consciência crítica, reflexiva e sensível, na tentativa de proporcionar sua formação integral.

Palavras-Chaves: CULTURA VISUAL; IDENTIDADE, CONSCIENTIZAÇÃO SOCIAL.

Introdução

O presente trabalho é parte de uma pesquisa em andamento para a conclusão de curso em Artes Visuais – Licenciatura, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maristani Polidori, tal recorte tem como foco apresentar algumas análises e reflexões a respeito da produção artística histórica e a relação dela com o contexto sócio histórico. A motivação por tal pesquisa é a busca pela valorização do ensino de Artes no campo educacional, e o reconhecimento da participação desse ensino nos processos de formação humana.

Conforme a pesquisa vem avançando surgem diversas reflexões sobre os possíveis desdobramentos que o ensino da Arte pode proporcionar aos processos de aprendizagem e a formação humana. Houve, então, a necessidade de análises voltadas para o entendimento do fazer artístico e dos processos de fruição da arte junto aos educandos, para se compreender de que forma é possível desenvolver a consciência crítica, reflexiva e sensível, por meio da imagem.

Considerando que cotidianamente somos cercados por uma massiva produção imagética da publicidade e da mídia, que avançam na mesma velocidade que as relações pessoais se esgotam, essas imagens produzidas pela cultura visual acabam por influenciar e condicionar nossas escolhas pessoais. Neste sentido é de suma importância avaliar a relação que essas imagens produzem em nosso cotidiano e nas nossas construções sociais, personificações e identidades. Sendo assim a

presente pesquisa busca investigar de que forma a Arte na Educação possibilita a compreensão dessas imagens e proporciona um fazer artístico que permite a construção de narrativas na busca pela realidade coletiva e individual dos sujeitos.

Tendo como foco esclarecer as possibilidades e a potencialidade que o ensino da Arte tem para a formação humana, crítica e social, serão apresentadas as relações que se estabelecem entre esse ensino – baseando-se na metodologia da “Abordagem Triangular” de Ana Mae Barbosa (2010) – com o que propôs Paulo Freire dentro de uma perspectiva teórica e prática de educação. Sendo assim, a “Abordagem Triangular” criada por Barbosa, cabe aqui como princípio da pesquisa e fundamentação para esclarecer o papel do ensino da Arte na Educação escolar.

De tal forma, será apresentado aqui, a importância do ensino de Artes frente a influência das imagens midiáticas contemporânea; serão apresentados, também, alguns referenciais artísticos que tiveram destaques sociais, políticos e culturais durante a história da arte, e que traduzem tais reflexões sobre a relação da Arte com o contexto sócio-histórico-cultural. Também serão apresentadas as possibilidades para a formulação de práticas educativas em artes que estejam associadas à realidade empírica do educando.

Arte e sociedade

Ao observamos uma obra de Arte, seja ela pintura, gravura, desenhos, principalmente de determinados períodos da história, reconheceremos alguns elementos que nos fazem refletir sobre o contexto histórico do artista. Para Herbert Head, “por toda a longa perspectiva da história é impossível conceber uma sociedade sem Arte, ou uma arte sem significado social” (1967, p.22).

Para se compreender essa relação, é preciso que o ensino da Arte auxilie os educandos na interpretação de sua história, e das imagens contemporânea, na busca pela educação do olhar frente a essa cultura visual. Ana Mae Barbosa (2014, p.36) diz que “temos que alfabetizar o olhar para a leitura da imagem; e que através da leitura de obras de artes plásticas estaremos preparando o público para a decodificação da gramática visual”. A leitura de imagens seria uma reflexão sobre o que estamos olhando, para então conseguirmos ver o que está intrínseco. Ao desvendarmos a Cultura Visual que nos cerca, compreenderemos os signos, os símbolos e as mensagens por trás das imagens.

Nessa perspectiva compreendemos a importância do ensino da Arte como área de conhecimento interdisciplinar que se relaciona com a história, a cultura, a sociologia, a filosofia e antropologia. Diversos pesquisadores do ensino de artes, têm abordado esse assunto em suas pesquisas, assim como Ana Mae Barbosa¹ e Elliot Eisner² (2008, p. 79), que defendem a Arte como uma área de conhecimento, de suma importância para se entender a Cultura Visual. Para Barbosa, a relação que a Arte estabelece com a sociedade, quanto área de conhecimento, evidencia seu “compromisso com a cultura e com a história” (2012, p. 18).

Nesta perspectiva, Barbosa (2010) criou o que ficou conhecido como a “Proposta Triangular”, que posteriormente passou a se chamar “Abordagem Triangular”, e que cabe aqui como fundamentação para o entendimento do potencial desse ensino. Pode se entender que a abordagem consiste de três etapas fundamentais para a formação crítica de educandos: o fazer artístico, a leitura cultural imagética e a reflexão contextual histórica e social da obra de arte. Barbosa acredita que o fazer artístico e a compreensão das obras de arte e da cultural visual contemporânea, são essenciais para formação crítica humana com relação á sociedade. Segundo ela, podemos nos tornar mais conscientes como sujeitos históricos, sociais e culturais a partir da a Arte.

Com isso, entendemos que o ensino da Arte na escola pode tornar os educandos sujeitos mais reflexivos e críticos, capazes de analisar, reproduzir, denunciar e refletir sobre suas realidades, conscientes de suas classes, como também propõe Paulo Freire (1979). Essa conscientização reflexiva justifica a preocupação de Ana Mae Barbosa em reafirmar, cada vez mais, em seus textos que a Arte é essencial para se entender a Cultura Visual que nos cerca, nos influencia, e que nos torna sujeitos sociais de um determinado meio. Ela afirma que:

Por meio da Arte é possível desenvolver a percepção [...], apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo ao indivíduo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada (BARBOSA, 2012, p. 19).

¹ Responsável por elaborar a Abordagem Triangular (conhecer a história, fazer arte e saber apreciar uma obra), que trazia elementos da teoria freiriana para pensar o ensino de arte, ela foi uma das fundadoras da arte-educação no Brasil. Disponível em: <<http://portal.aprendiz.uol.com.br/2016/08/12/pioneira-da-arte-educacao-ana-mae-barbosa-reforca-todo-artista-tem-o-que-ensinar/>> Acesso em: 16 out. 2017.

² Professor emérito da Stanford University, é um dos mais importantes teóricos mundiais do campo da Arte e da Educação. Disponível em: <http://artenaescola.org.br/boletim/materia.php?id=72723> Acesso em: 16 out. 2017.

Portanto, é preciso refletir sobre as diversas possibilidades que tornam essa área um tanto quanto interdisciplinar. Pois é a partir desse olhar que o ensino de Artes relaciona a história da arte, e as obras produzidas ao longo do tempo com o contexto histórico. Como é possível analisar através de algumas obras, a arte sempre esteve e sempre estará relacionada com os processos históricos, políticos e sociais. Observamos isso, por exemplo, na obra de Francisco Goya (Fig. 1) que representa a “revolta do 3 de maio” na Espanha durante a invasão Napoleônica e a violência que o povo espanhol sofreu durante o levante, por parte da guarda francesa. Naquele período, Goya foi um dos poucos a usar a arte para denunciar a violência contra o povo espanhol. No entanto isso influenciaria outros artistas a fazer o mesmo, como fez Pablo Picasso posteriormente na obra *Guernica* (1937).



Figura 1: 3 de Mayo - Goya - 1814

Assim como Goya, outros artistas ao longo da história, retrataram suas angústias, denúncias e reflexões acerca da sociedade em que estavam inseridos. Artemisia Gentileschi (1593-1653) uma das primeiras representantes da Arte feminina – e possivelmente uma das primeiras artistas feministas da história – retratou a violência que sofrera através de cenas bíblicas. Ela foi estuprada pelo seu mestre de pintura, encarregado de sua educação artística, um homem mais velho e amigo de seu pai. Como forma de denúncia, Artemisia retratou “*Susana e os velhos*” (Fig. 2), com angústia, e diferente de qualquer outro artista que tenha representado essa passagem bíblica. Era uma maneira de expressar sua própria dor com relação ao papel da mulher na sociedade,

denunciado o assédio como ato doloroso e não prazeroso. Representando a violência contra mulher através da Arte num período em que as mulheres não tinham nenhum direito, proteção ou respeito da sociedade patriarcal.



Figura 2: “Susana e os velhos” – Artemisia Gentileschi – 1610

Artemisia e Goya são dois exemplos fortes de artistas que representaram suas realidades e seus olhares sobre a sociedade através da Arte, mas são inúmeros os artistas que fizeram o mesmo. O que cabe aqui é apenas exemplificar o quanto o ensino da Arte é importante na educação, para se compreender a realidade e contexto histórico que estamos inseridos. No entanto, para que isso possa ser evidenciado, é preciso que as propostas pedagógicas em Artes, sejam efetuadas de forma analítica e reflexiva, proporcionando aos educandos o entendimento da própria realidade, para então representa-las artisticamente. Pois é partir da análise de seu meio e da associação com a teoria, que o educando começa a tecer um conceito filosófico de sua existência e a reconhecer-se como um sujeito social, logo capaz de se libertar totalmente de ideologias pré-fixadas.

Entendemos, dessa forma, que o ensino da Arte estimula o desenvolvimento de potencialidades, representando um componente imperativo para a formação humana crítica e social. Estabelecendo um diálogo com uma educação libertadora e consciente, como propôs Freire em sua pedagogia, na busca pela conscientização e, pela libertação do indivíduo. Conforme ele (Freire, 1979, p. 19) “pela ausência de uma análise do meio cultural, corre-se o perigo de realizar uma educação pré-fabricada, portanto, inoperante, que não está adaptada ao sujeito concreto a que se destina”.

Portanto é fundamental que o educando aprenda a interpretar as imagens que o cercam, compreendendo que elas são “um componente central da comunicação” como afirma Pillar (2012, p. 82), apreendendo o sentido em que elas foram elaboradas e sua relação cultural, social e histórica. Para isso Ana Mae explica que “a leitura das imagens fixas e móveis da publicidade e da Arte na escola nos ajudam a exercitar a consciência acerca daquilo que aprendemos por meio da imagem” (BARBOSA, 2012, p. 19). É neste processo que o ensino da Arte na escola potencializa sua relação com a sociedade, como fomentadora da construção de sentido para conscientização do educando como um ser social e capaz de analisar e apresentar a realidade vivida.

Produzindo Arte para narrar a própria história

Como parte dessa pesquisa e que se soma a esse recorte, será aqui apresentado uma oficina realizada com estudantes do 5º ano do Colégio Estadual Felix da Cunha, na cidade de Pelotas, em junho de 2017. Essa oficina se fez possível através do projeto de extensão *Arteiros do Cotidiano*, coordenado pela professora Cláudia Brandão do Centro de Artes, da Universidade Federal de Pelotas, e realizada em parceria com o também graduando de Licenciatura em Artes, Giovani Bosica. O foco principal da oficina era analisar como as imagens da cultura visual influenciam a construção de narrativas artísticas das identidades dos sujeitos. A atividade tinha por objetivo desenvolver a capacidade de compreensão imagética dos educandos e analisar as influências que as imagens contemporâneas tem sobre as percepções de identidade dos sujeitos envolvidos.

Essa atividade pedagógica era baseada na temática *Identidade* proposta pelo Projeto de extensão, ao qual essa oficina pertencia, portanto ela tinha como viés a elaboração de autorretratos

simbólicos dos educandos. Essas produções artísticas se deram através da fotomontagem a partir da apropriação de imagens de revistas publicitárias, de moda, de arte, design e decoração, selecionadas pelos próprios educandos. Durante o processo, os educandos foram orientados no sentido de perceberem e observarem as imagens antes de escolhê-las. Parafraseando o que diz Ferraz e Fusari (2009, p. 87), é preciso que o educador oriente os educandos para observar, ver, ouvir, sentir, tocar, enfim, perceber as situações, a natureza e os objetos à sua volta. Isso potencializa a percepção das crianças e enriquece as experiências do fazer artístico e estético. Foi possível perceber que através da fotomontagem de imagens de revistas (Fig. 3 e 4), surgiram nas produções das obras parte da imaginação, da representação e da autorreflexão dos educandos com relação a própria história.



Figuras 3 e 4: Criação de autorretratos pelos alunos do quinto ano – Fonte: Lucas Machado

Acreditamos que as escolhas das imagens faziam parte do repertório cultural dos educandos e que esse referencial era mais de cunho midiático que artístico. Mais uma vez é importante lembrar o papel que a educação do olhar tem para a interpretação imagética. A partir desse trabalho, também analisamos o processo de construção artística como um instrumento fomentador da reflexão crítica, e que está em concordância com o potencial que o ensino da Arte tem, em proporcionar a construção de narrativas ligadas ao cotidiano dos educandos. Também acreditamos que atividades pedagógicas em Artes, como esta apresentada, represente a importância que este ensino tem para a interpretação da Cultura Visual, e o nosso processo de conscientização social e cultural através do fazer artístico. No prefácio de “Imagens que Falam”, Michael J. Parsons analisa que:

Enquanto a torrente de imagens no nosso mundo aumenta e nos afeta mais ainda, a educação em arte se torna mais necessária, e sua tarefa principal é ajudar os estudantes a compreenderem e atingirem senso crítico sobre o carácter dessas imagens. Educação em arte é agora parte central de uma formação cujo o alvo é a liberdade (2003, p. 7).

Ao decorrer da atividade, foram levantadas algumas questões junto aos educandos, como ‘o que eles entendiam sobre o conceito de identidade e personalidade’, para que houvesse uma reflexão dialógica acerca da própria realidade. Essa abordagem foi de suma importância para analisar a percepção crítica dos educandos, e a visão cultural que eles possuem a cerca do contexto que estão inseridos. Esse processo faz parte da abordagem proposta por Ana Mae Barbosa, para entendermos como se dá a fruição da Arte no contexto histórico e avaliar a possibilidade de compreensão estética e crítica dos educandos. Proporcionando a eles um fazer artístico consciente e autônomo que consiste em produzir narrativas pessoais através da Arte.

A prática pedagógica relacionada à metodologia desta pesquisa, também possibilitou observar e analisar o processo de construção artística junto aos educandos, o envolvimento e a capacidade crítica que eles já possuem para interpretar as imagens da cultura visual.

Junto a isso foram apresentadas algumas referências artísticas contemporâneas, que se baseiam em narrativas e problematizações da realidade como meu próprio retrato simbólico (Fig. 5). Constituído por recortes de imagens midiáticas, representa minhas experiências de transitoriedade culturais, e minha representação identitária daquilo que vejo subjetivamente em mim. Também foi apresentado um referencial artístico contemporâneo de outros artistas, como por exemplo, o da austríaca Gabi Trinkaus (Fig. 6), que se apropria de imagens de revistas de moda,

cortadas em diversos pedaços, utilizadas para a construção de retratos, através da técnica de colagem. Os trabalhos dessa artista têm como foco a crítica da influência que Cultura Visual tem sobre nossas personificações, referindo-se à estética da propaganda, a imposição de ideais de beleza, a fragmentação da identidade e a influência dos meios de comunicação de massa na construção das identidades sociais. As imagens a seguir são parte do referencial apresentado:



Figura 5: Autorretrato, 2017, Alessandra Pontes



Figura 6: *Repensar*, 2009, Gabi Trinkaus³

Considerações finais

O estudo ainda está em andamento, portanto outras análises se fazem necessárias, no entanto concluímos que a história da arte até os dias contemporâneos é de suma importância para o entendimento social dos sujeitos como seres históricos dentro do ensino de Artes. Além disso entendemos que através dessa relação é que os educandos são capazes de produzir objetos artísticos conscientes e críticos. E que esse fazer artístico possibilita ao educando denunciar, explorar e evidenciar a construção de narrativas representando suas vivências e interpretação de mundo. Nessa perspectiva, portanto acreditamos o ensino de Artes se constitui de uma educação democrática, que considera o educando como sujeito participativo no processo de aprendizagem.

Sendo assim, concluímos também que o ensino da Arte que se fundamenta na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa tece diálogos com as teorias Freirianas, possibilitando aos educandos um fazer artístico que os tornam conscientes dos processos históricos ao qual faz parte;

³ Disponível em: <<http://www.georgkargl.com/en/artist/gabi-trinkaus>> Acesso em: 17/10/2017.

e também possibilita a conscientização social e a síntese cultural, que nas palavras do próprio Freire (1987, p. 105) é “como a ação histórica, se apresenta como instrumento de superação da própria cultura alienada e alienante”.

Assim sendo, no horizonte de questões que norteiam a problemática dessa pesquisa, consideramos valiosa a contribuição do pensamento de Barbosa ao adicionar possibilidades para o ensino da Arte num viés epistemológico. Sendo capaz de formar sujeitos mais completos social e intelectualmente, através do fazer artístico.

Entendemos que como educadores de Arte, nossa participação possibilitou a mediação dos saberes através da apresentação do referencial histórico/imagético, e do levantamento de questões junto aos educandos. Para que eles entendessem que o processo de formação identitária vai além das influências visuais midiáticas. Mas que é preciso reconhecer e interpretar a cultura Visual, para se tornar consciente de que padrões impostos podem afetar nossas escolhas como sujeitos.

Considerando esse papel que a arte tem na formação dos educandos, observamos que através da oficina proposta houve, além da apreciação pelo fazer artístico, também de forma sutil, uma reflexão sobre si e sobre a própria realidade durante a construção dos trabalhos. Acreditamos também, que o trabalho teve ótimos resultados, visto que, apesar da pouca idade dos educandos e do pouco contato com as Artes Visuais, eles já possuem um certo entendimento a respeito da percepção de si nas suas produções artísticas. No entanto, analisando o que era proposto com o foco da pesquisa na construção do senso crítico e social através da Arte, percebe-se que se trata de um processo que deve ser mantido de forma contínua na escola através de mais atividades que considerem as vivências dos educandos. Entendemos também que essa construção é adquirida aos poucos, com mais atividades e com o próprio amadurecimento dos educandos e do educador.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Abordagem Triangular**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. **A Imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. As mutações do conceito e da prática. In: BARBOSA, Ana Mae (org). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

EISNER, Elliot. Estrutura e mágica no ensino da Arte. In: BARBOSA, Ana Mae (org). **Arte-Educação: leitura no Subsolo**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

FERRAZ, Maria Heloísa C. de T.; FUSARI, Maria F. de Rezende. **Metodologia do ensino da arte: Fundamentos e proposições**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

FREIRE, Paulo. **Conscientização: Teoria e Prática da Libertação – uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 11. ed. São Paulo: Cortez, 1987.

FREITAS, Ana Lucia de Souza. Conscientização em Freire. In: STRECK, Danilo R., REDIN, Euclides & ZITKOSKI, Jaime José (org). **Dicionário Paulo Freire**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PARSONS, Michael J. Prefácio. In: ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam: Leitura da arte na escola**. 3ª edição. Porto Alegre: Mediação, 2003.

PILLAR, Analice Dutra. A educação do olhar no ensino da Arte. In: BARBOSA, Ana Mae (org). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012.

READ, Herbert. **Arte e Alienação: o papel do artista na sociedade**. Tradução: Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

O IMPACTO DO MAHOU SHOUJO E SUA RECONSTRUÇÃO NO OCIDENTE EM STEVEN UNIVERSE

Amanda Azevedo¹;
Nadia Senna²;

¹Universidade Federal de Pelotas – a.rochazevedo@gmail.com

²Universidade Federal de Pelotas – alecrins@hotmail.com

Resumo:

O Artigo discute a construção do gênero mahou shoujo, garotas mágicas, que originou-se no Japão e apresenta um forte impacto cultural nos padrões do que jovens mulheres devem ser e parecer. O foco do presente trabalho é traçar um paralelo entre a construção desse gênero no Japão e a força que ele tem ganhado no ocidente com o desenho Steven Universe do Cartoon Network que resgata e reformula esse gênero tentando quebrar os padrões sociais e trazendo em foco a representatividade feminina. Será apresentado estudos da cultura visual e social do ocidente e oriente acerca do mahou shoujo e do feminismo em Steven Universe.

Palavras-Chaves: MAHOU SHOUJO; STEVEN UNIVERSE; REPRESENTATIVIDADE

INTRODUÇÃO

Começar a falar sobre o Japão e os produtos midiáticos desenvolvidos nele é começar a contar a história do anime e mangá. O Japão move um mercado bilionário com animações e mangás, nome dado aos quadrinhos desenvolvidos no país.

Ao longo da história houveram muitos exemplos dos antecedentes de arte sequencial no Japão, mas o manga como é atualmente conhecido e caracterizado, com personagens fixos e enredo linear, foi criado em 1901 com o mangá Tagosaku to Mokube no Tokyo Kenbatus, A viagem de Tokyo de Tagosaku e Mokube (moliné, 2014).

Possuindo um baixo custo de produção e adequação a vida corrida nipônica, o mangá foi se expandindo e ganhando força cultural dentro do Japão se tornando um dos maiores produtos de entretenimento consumidos no país. Com um impacto cultural tão grande, nasceu a necessidade de alcançar diferentes públicos, do infantil ao adulto, da comédia ao terror e de homens a mulheres, assim surgiu o gênero Shoujo.

Shoujo em tradução literal significa pequena garota, mas a palavra carrega uma bagagem de significados que uma tradução direta não é capaz de suprir. Uma Shoujo é um padrão de ideal japonês de como uma garota deve ser, parecer e agir, e esse foi o nome escolhido para caracterizar

um grupo de mangás e animações que tenham como foco o público feminino de 12 a 18 anos, contando histórias a partir de seu ponto de vista e com temas que poderiam chamar a atenção das mesmas. A partir desse momento cultura e produto começaram a virar um só, os ideais japoneses de feminino tiveram grande impacto nessas produções, mas os produtos mangá e anime shoujo trouxeram um impacto e reformularam o padrão social de garota no país.

O Mahou shoujo em tradução literal, garotas mágicas, surgiu dentro do gênero Shoujo por meados dos anos 60, quando foram sendo adicionados outros subgêneros para alcançar mulheres mais velhas e jovens que tinham um interesse maior em outros tipos gêneros de mangá. O shoujo tem como foco as emoções humanas e relacionamentos amorosos, o mahou shoujo carrega todas essas especificidades e bagagem de significados do shoujo, mas adiciona o elemento magia, criando assim um produto para o público feminino onde é apresentado jovens garotas que possuem poderes e lutam em nome do amor contra as forças do mal.

Esse gênero rapidamente se tornou um fenômeno no país, os anos 90 foram a “Era de Ouro” para o mahou shoujo com produções como Sailor Moon, Fushigi Yûgi, Magic Knight Rayearth e Card Captor Sakura. Todas as meninas queriam ser uma garota mágica, belas, recatadas, amorosas, corajosas e fofas.

Foi através dos mangás e animes, em especial os mahou shoujos que surgiu a ditadura do kawaii, em tradução literal, fofo. O ideal japonês de garota que já carregava uma série de estereótipos teve o fofo adicionado, as meninas deveriam ser fofinhas, tímidas e infantis. Quanto mais infantil uma garota fosse, mais fofo ela seria e conseqüentemente, mais desejada.

Alguns mahou shoujos da época de ouro tiveram os direitos comprados para diversos países do ocidente, incluindo o Brasil. Card captors Sakura e Sailor Moon passaram no Cartoon Network Brasil e mais tarde na tv aberta pela emissora rede globo. Ambas animações fizeram sucesso com crianças pequenas, mas não surtiram muito efeito em jovens adolescentes que já tinham seu referencial cultural estabelecido e não encontraram uma ligação afetiva forte com esses produtos, após o encerramento das séries o mahou shoujo desapareceu da tv aberta e até mesmo dos canais pagos, mas deixou uma semente plantada nas crianças que acompanharam essa época, fazendo com que muitas delas procurassem mais produtos japoneses do gênero quando cresceram.

Em 2013 foi lançado no Cartoon Network EUA um novo desenho chamado Steven Universe que conta a história de um garoto que vive com três Crystal Gems, um grupo de mulheres,

rebeldes intergalácticas, com poderes que protegem o planeta Terra. A história conta as aventuras desse grupo, suas vidas, superações e a causa de suas lutas. Steven também é um Crystal Gem, sua mãe era a líder de uma revolução, Gems não podem ter filhos, seu corpo é a representação física de um cristal, Rose, a mãe de Steven, se apaixonou por um humano e para poder à luz o seu filho ela entregou para criança seu cristal e assim desapareceu. O desenho resgata toda a cultura do mahou shoujo, seus princípios de amor e luta contra o mal, mas traz um novo viés a partir da cultura ocidental e do momento em que vivemos onde a luta por representatividade feminina ganha espaço.

METODOLOGIA

Foi realizado um levantamento bibliográfico de livros que discutem a criação e impacto de animações e mangás dentro e fora do Japão. Foram também analisadas uma série de obras do gênero mahou shoujo e selecionadas duas para o presente artigo, visto que este é um recorte de um trabalho de conclusão de curso.

Depois de ter sido realizada a coleta de todos os materiais, as obras foram analisadas através de um estudo de caso, também foram investigados materiais e notícias encontradas em redes sociais, principalmente em comunidades destinadas a fãs, para mensurar o impacto social e emocional das animações na vida das pessoas.

DESENVOLVIMENTO

Principais Mahou Shoujos dentro e fora do Japão

Para entendermos um pouco mais sobre a construção de personagens dentro do Mahou Shoujo foi realizada uma análise de personagens, enredo e visualidades de algumas obras.

Sailor Moon:



Figura 1: Personagens principais Sailor Moon

No Japão conhecido como *Bishoujo Senshi Sailor Moon*, em tradução literal, Graciosa Guerreira Marinheira da Lua é uma série de mangá escrita e ilustrada por Naoko Takeuchi entre 1992 e 1997 que foi adaptada como anime para a TV e totalizou 200 episódios, com um remake produzido em 2014. A série foi uma das primeiras a apresentar garotas mágicas como meninas normais que ganharam poderes, mais tarde esse se tornou um dos padrões dentro do gênero.

A história gira em torno de guerreiras renascidas de um reino que está ameaçado, as personagens principais são adolescentes com uniforme de marinheiro (figura 1), comuns como uniforme no Japão, que podem se transformar em heroínas usando os poderes da Lua e dos planetas, com o dever de proteger o mundo.

A personagem principal Tsukino Usagi (figura 2), no Brasil Serena, é uma adolescente de 14 anos sonhadora, tímida, bondosa e desastrada que conhece um gato preto falante, que informa a garota que ela é uma reencarnação de uma guerreira lunar e deve encontrar outras 4 garotas (figura 3) para encontrar a princesa da Lua. Depois de encontrar suas companheiras, as 5 partem para muitas aventuras onde lutam contra o mal em nome da justiça e amor.



Figura 2: Tsukino Usagi



Figura 3: Personagens principais

Ao longo da história vamos descobrindo mais sobre as heroínas, sobre a princesa da Lua e o envolvimento amoroso de Usagi com o Tuxedo Mascarado, um cavaleiro misterioso mais velho que sempre aparece na hora certa para ajudá-la.

Cada personagem tem uma personalidade própria com aptidões e dificuldades diferentes, mas todas são moças extremamente belas e fofas, jovens donzelas com uma construção corporal muito parecida entre elas e até mesmo desenvolvida para meninas de 14 anos. Poucos defeitos podem ser encontrados nas personagens, uma é um pouco preguiçosa, outra um pouco orgulhosa, mas não existem grandes falhas nas meninas, elas são uma definição inalcançável de ideal feminino.

Os uniformes de marinheiro são um fetiche no Japão, apesar de serem usados por crianças que estudam no ensino fundamental. As roupas de transformação das heroínas são uma variação sexualizada desse uniforme, que não condiz nem com a personalidade das jovens, muito menos com a função esperada, proteger nas batalhas.

Apesar de todas as falhas de concepção que existem na obra, Sailor Moon é um ícone dentro do mahou shoujo e serviu para trazer visibilidade e referencial de empoderamento para jovens meninas japonesas. Mesmo com suas roupas extremamente curtas e personalidades perfeitas, as Sailors são jovens independentes que não tem medo de lutar por seus ideais e se esforçar em transformar o mundo em um lugar melhor.

Card Captors Sakura:



Figura 4: Kinomoto Sakura

Sakura é uma menina de 10 anos (figura 4), órfã de mãe que vive com seu pai e irmão. A garota é extremamente otimista, bondosa e fofinha. A aventura começa quando Sakura está mexendo na biblioteca do seu pai e encontra um livro cheio de cartas, uma rajada de vento bate e todas as cartas são espalhadas pela cidade. Com isso aparece o guardião das cartas Kerberos, Kero, que diz para a menina que aquelas cartas são muito poderosas e foram criadas por o grande mago Lead Clow e era dever de Sakura recuperá-las.

A medida que a menina vai recuperando as cartas ela é capaz de usar os poderes presentes nelas, sua amiga Tomoyo é a única que conhece o seu segredo e a ajuda junto com Kero. Outra personagem importante na trama é Li Shoran, antagonista e um dos possíveis pares românticos da menina. O garoto veio da China com o dever de recuperar as Cartas Clow e acaba entrando em desavença com a menina muitas vezes, mas no fim ambos acabam se ajudando e sendo amigos.

A obra foi criada pela CLAMP, um grupo de mangakás (autores de manga) mulheres em 1996 e teve uma adaptação para a TV e um remake previsto para 2018. Card Captor Sakura faz parte de um universo criado pela CLAMP, todas as suas obras são interligadas, todos os personagens são uma versão de alguém pertencente em outro universo.

Diferente das personagens de Sailor Moon, Sakura possui aspectos com qualidades e defeitos mais humanos, suas dores, alegrias, medos e ambições são rotineiramente explorados na conquista de cada carta. Sakura é realmente retratada como uma criança, sua ingenuidade é um reflexo de sua idade, até mesmo seus interesses amorosos são explorados de forma sutil e leve, sempre sendo levado para o lado da comédia.

Fandoms

Os fandoms são uma peça chave em qualquer obra, eles são um grupo de pessoas que são fãs de determinado produto e se reúnem em convenções, fóruns ou redes sociais para discutir e demonstrar seu amor e apoio.

Todo o fandom tem um poder muito forte de impacto em uma obra, eles são os consumidores dela e quem influencia diretamente na renovação ou não de um trabalho, mas no Japão onde existe um mercado extremamente acirrado de mangá e anime os fandoms são a base para o sucesso ou fracasso de qualquer obra.

Todos os tipos de pessoas consomem animes e mangás no Japão, eles são a principal forma de entretenimento e apesar de determinados gêneros serem destinados para um público específico, os homens, tanto adolescente quanto adultos, são os principais consumidores e membros ativos de fandoms, incluindo do mahou shoujo. Então todas as obras além de serem pensadas para seu público alvo, precisam agradar os homens, o fandom.

Os homens japoneses têm uma visão muito concreta de qual o ideal de mulher, existem diferenças de opinião sobre aspectos específicos da personalidade, mas algo todas têm em comum. Garotas precisam ser fofas, se não forem fofas e infantis de alguma forma, elas não vão chamar a atenção dos homens, logo não vão fazer sucesso em um fandom.

Essa necessidade de agradar ao público masculino impactou em toda a produção de animes e mangás, e esse produto que acabou sendo criado afetou as mulheres que sentem a necessidade de serem fofas, pois todos os seus modelos femininos assim são. Com isso cultura e produto entram em um ciclo praticamente impossível de ser quebrado que reforça e sobrevive de um estereótipo feminino.

Sexualização e Militarização de Garotinhas

Não foi no Shoujo que garotas começaram a ser sexualizadas no Japão, esse tipo de visão sempre esteve presente em vários gêneros de mangá e anime, existem até mesmo dois gêneros para esse tipo de conteúdo.

Ecchi que significa obsceno e é caracterizado por um conjunto de obras que não tem como foco a relação sexual, normalmente o ecchi acompanha qualquer gênero e é uma forma de colocar cenas picantes em situações comuns, o chamando *fanservice*, serviço para fãs.

Já o Hentai, que significa situação estranha, é um gênero focado na relação sexual como os pornô e mostra uma série de situações onde a mulher normalmente é subjugada física, emocional ou moralmente.

Muitos dos hentais e ecchis apresentam moças menores de idade e até mesmo crianças, as chamadas lolis. Existe uma cultura no Japão de desejo sobre crianças ou meninas que pareçam infantis, isso tem um peso muito grande no mahou shoujo, para ser aceito dentro do mercado e fazer sucesso não só com as mulheres, mas também com os homens que são um grande público consumidor do gênero, é necessário que as garotas sejam fofas e desejáveis, por isso os uniformes de Sailor Moon são tão provocativos.

Obras que fogem do ecchi como Card Captor Sakura ainda assim não se escapam da sexualização, se for realizada uma pesquisa rápida no google com o nome do mangá e a palavra ecchi, pode ser encontrada uma quantidade enorme de produtos, imagens e vídeos feitos por fãs com a personagem em posições e atos sexuais.

Steven Universe

Steven Universe é uma série criada por Rebecca Sugar e estreou em 2013 no Cartoon Network EUA, a animação foi a primeira série produzida pelo Cartoon Network criada por uma mulher. A autora já havia trabalhado em Hora de Aventura, também do CN, como escritora, artista de storyboard e compositora.

A série tem como personagem principal Steven Universe, um meio humano filho de uma das mais poderosas Crystal Gems, Rose Quartz. Ao longo da narrativa diversas personagens são inseridas e têm suas histórias apresentadas.



Figura 5: Crystal Gems

O grupo de gems que vive na Terra é uma resistência, elas usam seus poderes para proteger o planeta de outras gems e lutam pelo amor e a justiça, assim como as garotas mágicas. Mas essas personagens não são perfeitas, elas possuem muitos defeitos, os quais tentam superar. Suas construções físicas também são muito diferentes umas das outras, existe uma grande variedade de corpos dentro do desenho, assim como cores de pele, estilos de cabelo e personalidade (figura 5). Esses fatores transformam as personagens em algo verossímil, fazendo com que as pessoas se sintam representadas e criem pontos de identificação (Comparato, 2016).

Rapidamente o fandom de Steven Universe cresceu e ganhou força, diversos grupos apareceram nas redes sociais e em fóruns para a discussão sobre a história, teorias e uma grande produção de materiais que vão de imagens a histórias.



Figura 6: Estelle, dubladora da Garnet.

Na Comic con de 2017 em San Diego, um dos maiores eventos de cultura pop, a dubladora da personagem Garnet fez uma apresentação de uma das músicas mais queridas pelos fãs Stronger than you (figura 6). Uma multidão de fãs se juntou para assistir, usando camisetas com a frase da música que ganhou notoriedade, I'm made of love, eu sou feita de amor. Pessoas de diferentes idades, lugares e etnias se reuniram, incluindo a comunidade LGBT que tem a personagem como um símbolo, visto que essa é a junção de duas outras personagens que se amam.

É possível perceber que vários elementos do mahou shoujo são resgatados para a construção da obra, incluindo a presença atuante de um fandom, porém Steven traz para o foco a representatividade feminina e a importância de tentar ser sempre uma versão melhor de si mesmo.

CONCLUSÃO

O mahou shoujo, gênero que tem grande impacto cultural no Japão e deixou sua marca no Brasil, voltou com novas perspectivas e ideais através de obras ocidentais como Steven Universe.

Os desenhos animados que têm um papel atuante na cultura japonesa, por trazer histórias que contemplam tanto o público infantil quanto adulto e terem conexões diretas com a realidade encontrada no país e em seu imaginário coletivo, agora estão se disseminando no ocidente.

A força de Steven Universe não está nos poderes das personagens e nem na guerra travada, e sim na família, na superação dos problemas e na importância de estarem sempre juntos, fazendo com que atraia tanto crianças quanto adultos, criando um elo entre gerações e tentando passar valores morais através da animação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997

MOLINÉ, A. **O grande livro dos mangás**. São Paulo: Editora JBC, 2004.

LUYTEN, S. M. B. **Mangá: O poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra, 2000.

LUYTEN, S. M. B. **Cultura Pop Japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005.

MEMÓRIAS COMPARTILHADAS A PARTIR DE FOTOGRAFIAS DE CASAMENTO

Frantieska Huszar Schneid

UFPEL; Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural; frantieskahs@gmail.com

Francisca Ferreira Michelin

UFPEL; doutora; fmichelon.ufpel@gmail.com

Resumo:

O presente artigo é um recorte da dissertação de mestrado *Fotografias de casamento: memórias compartilhadas a partir de acervos pessoais*, que tem o objetivo de investigar através de fotografias de casamento do período compreendido entre 1940 e 1969, o fenômeno de compartilhamento e seus resultados quanto a integração de pessoas dentro de um grupo familiar. O referencial teórico apresentado aborda tudo que está presente no universo das fotografias, bem como o papel da guardiã deste acervo. Os procedimentos metodológicos adotados empregam técnicas utilizadas na história oral, a partir de entrevista semi-estruturadas. Os vestígios visuais são catalogados e divididos conforme período, local, estilo das roupas, fotógrafo e estúdio em que as fotos foram tiradas, possibilitando assim, a formação de um banco de dados sobre a trajetória destas fotografias analisadas, dentro deste período e recorte espacial.

Palavras-Chaves: FOTOGRAFIAS DE CASAMENTO; GUARDIÃ DE MEMÓRIA; COMPARTILHAMENTO.

Introdução

O trabalho tem o objetivo observar sobre conjuntos de fotografias de matrimônio, no período compreendido entre 1940 e 1969 o fenômeno do compartilhamento e os seus resultados quanto a integração de pessoas dentro de um grupo. O referencial teórico empregado aborda o casamento como rito compartilhado, no qual as fotografias do evento assumem um formato colaborativo e formativo de uma memória familiar. Tudo o que está registrado ou implicado como informação nestas fotografias como: materiais, fotógrafos, ateliês fotográficos, cenários em que foram registradas as fotos, poses dos fotografados, objetos que compõem a cena e indumentária, também são analisados nos seus possíveis significados.

A fotografia aqui é abordada não como ilustração de texto escrito, mas, ela própria, como evidência histórica e protagonista da história, um instrumento portador de memória. A fotografia pode ativar a memória e reavivar sentimentos antes esquecidos. Felizardo e Samaian (2007, p. 217) afirmam que “é incontestável afirmar que a fotografia pode ser considerada um dos grandes relicários, documento/ monumento, objeto portador de memória viva e própria”.

Mauad (1998, p. 4) fala da possível relação da fotografia como lugar de memória: “portanto, a fotografia apresenta, para então, representar – assumir a sua dimensão de mensagem significativa, de classificação ou, quiçá, de lugar de memória”. A mesma autora ao falar de objetos de memória afirma também que “a prática de trocar fotografias e de guardá-las em álbuns, ratificou a padronização da imagem retratada, como forma de garantir a comunicação entre fotografias, concebidas como objetos de memória” (1998, p. 7).

A metodologia aplicada estrutura-se em estudo de caso, com pesquisa bibliográfica, pesquisa historiográfica em periódicos da época e principalmente fontes iconográficas, através das fotografias fornecidas pelas entrevistadas.

A partir das entrevistas, forma-se um banco de dados com depoimentos, que contribuirá para a análise das fotografias. Estes depoimentos poderão acrescentar elementos e informações que significarão as imagens indicando quais são os personagens do passado retratados e em que contexto foram feitas. Os procedimentos metodológicos adotados empregarão técnicas utilizadas na história oral, a partir de entrevista semi-estruturada, com perguntas abertas – permitindo às entrevistadas relembrem os usos e costumes de uma época distante, mas ainda presente na memória.

Ritos de passagem: o casamento como marco de transição na vida do casal

Senna (1999, p. 17) define casamento como “arranjos para a união aprovados pela sociedade, como referência especial ao relacionamento institucionalizado de marido e mulher”. O casamento, um dos cerimoniais fundantes da família nuclear, é encontrado em quase todas as sociedades, como uma das instituições sociais mais antigas. Ele simboliza uma alteração irreversível da situação social do casal que, proveniente de duas famílias ou de dois ramos da família, une-se para formar uma terceira. Nascimento *apud* Santos (2009, p. 148) aborda a relação de amor e entrega entre marido e mulher quando nos fala que “(...) o matrimônio se baseia na aliança conjugal, no mútuo e irrevogável consentimento, pelo qual os noivos livremente entregam-se e recebem um ao outro”.

Cavalcanti *apud* Santos (2009, p. 138) fala que o ritual do casamento “funciona como autorização para a mulher exercer os seus dois principais papéis, capazes de lhe dar identidade social, a saber, o de mãe e de mulher espiritualizada segundo o modelo de Maria”. Ana Maria Mauad (1998, p. 9) corrobora com a afirmação de Cavalcanti, quando nos fala do casamento como

sendo um dos ritos mais importantes da vida católica: “dentre todos os ritos da vida católica, o de maior prestígio em termos de representação fotográfica, é o casamento”.

Observa-se aqui o casamento na sua importância para a estrutura dos grupos na sociedade do período analisado. Por outro lado, Halbwachs (1968, p. 12) enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que se inserem na memória da coletividade. O autor afirma que para se lembrar, precisamos dos outros. No que tange às fotografias estudadas, observa-se que cada uma delas pode indicar valores culturais e sociais que fazem parte de uma coletividade. Leite *apud* Senna (1999, p. 24) também aborda as questões acerca da memória individual e coletiva relacionadas ao retrato: “tais rituais, que incluem o retrato, evidenciam a permanência de questões ligadas à memória individual e coletiva, aproximando-se de Baudelaire que coloca a foto como um auxiliar da memória, uma testemunha daquilo que já foi”.

Santos (2009, p.150) afirma que “o rito reatualiza, presentifica o mito, mediante passos sagrados organizados numa narrativa verbal e visual, o álbum, em Fotografia de casamento, seria, portanto, a narrativa visual do rito”.

A prática de compartilhar fotografias de casamento

O casamento, neste período e sociedade, é um evento que reunia os envolvidos em um rito afirmativo que se desejava compartilhar. Fotografias com dedicatórias eram enviadas aos parentes e amigos que não podiam comparecer nas celebrações, os versos dos retratos eram ocupados pelos fotografados com mensagens ternas, em protesto de afeição e amizade. Amaral (1983, p.117) faz questionamentos a cerca do motivo de compartilhar tais fotos. “Seria um desejo de eternizar o instante capturado? Ou apenas a vontade de se fazer chegar aos mais queridos o seu semblante, para sentir-se próximo das pessoas caras?”

Ximena Cruzat Amunátegui, diretora do Museu Histórico Nacional fala no livro *Retratos de Mujer-1880-1920: rostros, poses, vestimentas y modos del ser feminino do Museo Histórico Nacional do Chile* (2010) sobre o compartilhamento de fotografias “Los retratados empleados para donar a los amigos y parientes han sido documentos personales de amplia difusión desde el siglo XIX hasta hoy, y nos aportan, bajo velos más o menos translúcidos, mundos que es necesario y gozoso descifrar.”

A fotografia que tem potencial evocador de imaginar o passado de modo mais vivo, tanto cumpria, assim, a função de registro como possibilitava que o compartilhamento fosse estendido para além da sua ocorrência. Segundo Leite (1991, p. 187), em seu estudo sobre retratos de família:

Os retratos são objetos de exibição e distribuição entre convidados e parentes que não puderam comparecer, desenvolvendo assim uma função integradora dos membros e ramos imigrados com os que ficaram na terra de origem. E passam a construir a memória da família, fixando lembranças da crônica oral e registrando para os descendentes o grande evento matriarcal.

A Guardiã de memória familiar

Existem pessoas dentro de cada família responsáveis por ser o elo entre as gerações. São mediadores que tem o papel de transmitir a história e as “marcas” do passado vivido. Barros (1989, p. 33) fala destas pessoas como “referência fundamental para a reconstrução do passado”. No grupo familiar a mesma autora destaca a figura do guardião ou guardiã, aquela pessoa escolhida para cuidar e transmitir a memória familiar do grupo. Pereira *apud* Caixeta (2006, p.164) corrobora com isto afirmando: “o guardião é um membro da família que tem o direito e também a obrigação de cuidar da memória do grupo familiar. Para tanto, reúne e conserva bens materiais de extremo valor simbólico”.

Caixeta (2006, p. 44) na sua tese de doutorado intitulada “Guardiãs da memória: tecendo significações de si, suas fotos e seus objetos”, nos diz que “este papel é assumido pelos idosos da família, especialmente, os avós que são o elo vivo entre as gerações e os significados que eles ‘guardam’ são constituídos ao longo da sua historicidade no convívio com os outros”.

Gomes (1996, p. 7) define guardiã de memória:

(...) é um ser ‘narrador privilegiado’ da história do grupo a que pertence o sobre o qual está autorizado a falar. Ele guarda/possui as ‘marcas’ do passado sobre o qual se remete, tanto porque se torna um ponto de convergência de histórias vividas por muitos outros do grupo (vivos e mortos), quanto porque é ‘coleccionador’ dos objetos materiais que encerram aquela memória.

Pereira *apud* Caixeta (2006, p. 44) complementa este conceito, falando que:

Durante todas as suas vidas [essas mulheres guardiãs] selecionaram e guardaram fotografias e cartões-postais, cartas e bilhetes, convites de batizados, lembranças de aniversário, “santinhos” de missa de 7º dia, broches, relógios, bibelôs, moedas e algumas cédulas, cachinhos de cabelo

amarrados por fita, medalhinhas de santos, enfim, pequenos objetos de memória que foram sendo depositados em caixas, na qual denominei caixinhas de lembrança.

É importante salientar o papel feminino como mantenedora das lembranças familiares, preservando, reorganizando, catalogando as fotos, a memória fotográfica da família. Essa memória que ajuda a dar sentido à nossa existência, compreender melhor quem somos. O papel de mantenedora de acervos familiares era atribuído às mulheres, que encarnam emoções, e portando mais afetivas à preservação dos valores permanentes e familiares propiciados pela imagem fotográfica.

Susan Sontag (1981) refere-se à Walter Benjamim, abordando o papel do colecionador que passa a ser aquele indivíduo empenhado num trabalho devoto de resgate, escavando seus fragmentos mais seletos e emblemáticos. Neste presente estudo a guardiã da memória familiar reúne fotografias isoladas e reunidas em álbuns de família, com o sentimento de reunir um dos mais preciosos lugares de memória familiar. Segundo Schapochnik (1998, p. 460):

O papel desempenhado pelo guardião se assemelha ao de um dublê de arquivista, que reúne e atribui uma ordem de pertinência ao acervo, de curador, que decide quais as imagens deverão passar à condição de objetos decorativos ou peças de exibição sob a forma de retratos emoldurados nas paredes ou de ornamento sobre as peças do mobiliário, de marchand, que determina a distribuição e circulação do espólio da memória fotográfica familiar, e, ainda, de guia de visitantes de exposições, legendando os retratos da família por meio da doce arte da narrativa.

A guardiã do acervo Tereza da Silva Schneid reúne as fotos que foram compartilhadas entre os amigos e familiares, porém o registro do seu casamento ela não possui. Através de relato oral afirmou que seu avô dizia que não “prestava” tirar foto no dia do casamento, pois dava azar, Schapochnik (1998, p. 461) corrobora com esta afirmação da entrevistada quando fala que “costume de avô, reponsos de avó, receitas de comida, crenças, canções, superstições familiares duram e são passadas adiante nos dias de batizado, de casamento, de velório”. O mesmo autor nos diz que:

Embora o guardião da iconoteca familiar se esforce para preservar o acervo e imprimir uma lógica no seu ordenamento, algumas peças podem ser perdidas, outras podem ser acrescentadas e, ao fim e ao cabo, a sua própria morte propiciará uma redistribuição e a “invenção” de uma nova crônica familiar. (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 463)

Para Halbwachs (*apud* Caixeta, 2006, p. 161),

a tarefa de guardar, é também uma tarefa criativa, de construção de ‘museu da família’. Através dele, as famílias podem encontrar suas histórias e os objetos que fizeram parte de sua construção e construir novos significados para si-mesmos e para o próprio grupo.

Um universo contido nas fotografias

Schapochnik (1998, p. 466) no seu estudo sobre álbuns de família, afirma que “ocorre com frequência a inscrição de marcas, data e local da foto, identificação dos retratados e dedicatórias que muitas vezes podem oferecer algumas pistas sobre o circuito de difusão das fotos entre o grupo familiar”. O acervo originário está sendo acrescido de outros acervos, relacionados a parentes e amigos da detentora das fotos. Portanto, a análise dá-se em uma rede de relações que se está ampliando ao longo do processo. Observa-se a constituição das teias de sociabilidade que se complementam com relatos orais das pessoas envolvidas. Moura ao se referir ao álbum de família organizado ao longo dos anos, afirma que:

Este exercício constituiu uma tentativa de perceber a comunicação visual que estabelecia através do objeto fotográfico-retrato, que era vendido, veiculado, manipulado, oferecido, admirado e guardado com orgulho, com zelo, por quem o recebia, em caixas, gavetas, em álbuns de família. (AMARAL, 1983, p. 130)

Sontag (*apud* Amaral 1983, p. 120) se refere às marcas da fotografia, dizendo que “ao tornar-se escrupulosa, sem brilho, manchada, rachada, desbotada, ainda mantém certa aparência; às vezes, parece até mais bonita”. Eram diversos os materiais para a apresentação das fotografias, muito comum que os retratos de casamento no período analisado fossem fixadas sobre um papel cartonado especial, emoldurados por linhas ou com gravações em dourado e protegidas por papel de seda. Segundo Schapochnik (1998, p. 480) “a dedicatória no verso da fotografia mesclava consagradas fórmulas de polidez com as hierarquias e solidariedades compartilhadas entre a família do retratado e aquele a quem era dirigido no retrato”. Amaral nos seus estudos sobre fotografia do século XIX, nos diz que:

A partir da década de 80 começamos a encontrar os versos de **cartes-de-visite** não apenas carimbados e impressos com simplicidade, porém com inscrições cuidadosas, indicativas não apenas da importância de sua imagem – como veiculadora do nível profissional por elas responsável – como o verdadeiro mimo que a fotografia representava para quem recebia. (AMARAL, 1983, p. 129, grifo do autor)

O livro *Retratos de Mujer-1880-1920: rostros, poses, vestimentas y modos del ser femenino do Museo Histórico Nacional do Chile* (2010, p. 25) expõe questões acerca do compartilhamento que corrobora com Amaral, quando nos fala que:

...firmaba su carte de visite e inscribía sus datos, para repartirlos entre personas de su círculo social, a modo de las tarjetas de representación personal, o la enviaba a parientes lejanos que no podían participar em celebraciones como matrimonios y cumpleaños. Estas dedicatórias permitirán, com el paso del tiempo, datar con exactitud las imágenes, además de entregar valiosa información para reconstruir con mayor precisión la historia personal, consolidando a la fotografía como documnto social y fuente histórica [...] además del retrato mismo del matrimonio, se puede identificar la fecha, lós nombres de lós contrayentes y, com cierta documentación, el contexto em el que fue enviada esta carte de visite.

A fotografia de casamento é sempre posada. Leite (1991, p. 185) fala sobre as duas formas fundamentais dos retratos de casamento: “os retratos das duas famílias, com membros de duas ou três gerações, com os noivos sentados ou de pé na primeira fila, ou o retrato frontal dos noivos, de pé, fixando a objetiva”. Senna (1999, p. 19) nos fala de outra pose comum nas fotografias de casamento: “convencionalismo das atitudes, ora apresentando a clássica imagem do marido patriarcal cômodamente sentado e sua esposa em pé”.

As fotos analisadas neste estudo são tiradas na igreja, no local da celebração ou no estúdio, procedimento que acontecia após a celebração religiosa do casamento e muitas vezes dias depois da data da festa. O estúdio fotográfico era uma espécie de camarim, palco, cenário. Pois recriava ambientações pretensamente requintadas, embora não muito diversas. Mobiliário variado, objetos decorativos e ornamentais, peças de vestuário, acessórios, painéis, biombos, telões faziam parte do universo dos estúdios fotográficos. O uso destes recursos cumpria papel importantíssimo na produção de mensagens por meia da ambientação ilusória. Schapochnik (1998, p. 482) fala que “nos ambientes abertos, lençóis e colchas usados como pano de fundo serviram para ocultar indícios de rusticidade ou de apuro financeiro...”.

Segundo Leite (2001, p. 111), o retrato de casal é a parte insubstituível dos ritos do casamento, bem como o vestido da noiva. A autora diz que ambos “compreendem significados e interdições tendentes a fixar na memória coletiva a lembrança da cerimônia”.

Outro elemento da indumentária que está sempre presente nas fotografias de casamento é o véu. As fotografias visam a recriação da imagem de uma pessoa num momento especial diverso do cotidiano e revestido de uma aura sagrada. Segundo Santos (2009, p. 143) “tudo indica que o uso do véu seria uma referência a Vesta, deusa mitológica virgem que, entre os romanos, era a protetora do lar e simbolizava a pureza e a perfeição”.

Em relação ao noivo, observa-se que não há vestimenta especial ou símbolos específicos. Ao longo das três décadas analisadas eles apresentam-se de ternos escuros, camisa branca, lenço branco no bolso do paletó, gravata ou gravata borboleta escura ou clara e sapatos pretos.

No que se refere aos símbolos contidos no casamento, a aliança aparece como signo da indissolubilidade do casamento, o círculo de ouro representa compromisso eterno e sempre presente no dedo anelar da mão esquerda como símbolo de submissão. Ferro (*apud Santos 2009*, p. 148) fala que “a troca de alianças é uma das partes simbólicas mais importantes da cerimônia de casamento, e sem ela o matrimônio não se completa”.

As flores também fazem parte deste universo, servem para enfeitar a fotografia. Brandão *apud Santos (2009, p. 144)* nos fala da relação das flores com o matrimônio:

Não é por mero acaso (...) que o símbolo central da virgindade seja a flor e é extremamente significativo que a consumação do matrimônio, a destruição da virgindade, se denomine defloração. Para o feminino o ato da defloração representa um verdadeiro e misterioso vínculo entre um fim e um começo (...).

Outro elemento presente em diversas fotos é uma almofada nos pés dos noivos. Senna (2009, p. 20) nos diz que esta “situação que será característica a toda a década de 30, 40 e meados da de 50”. Segundo relato oral da guardiã do acervo das fotografias Tereza Schneid:

Nem todas as noivas tinham as almofadas, somente nas cerimônias mais requintadas é que elas apareciam. As almofadas eram providenciadas pela família da noiva, geralmente feitas de organdi muito bonitas, cheias de ornamentos, bordados e babadinhos. Só as noivas com muita habilidade que confeccionavam a sua, do contrário eram feitas por profissionais com estas competências. A almofada era conduzida sempre por uma menina antes dos noivos entrarem na igreja, era posta no ajoelhatório para os noivos se ajoelharem durante a cerimônia. Depois de utilizada no dia do matrimônio ela ficava de enfeite em cima da cama do casal. Cada noiva tinha a sua almofada, não tendo circulação dentro da família. Para os casais que iam tirar fotos no estúdio, muitos já possuíam lá almofadas que serviam apenas de adorno para a fotografia.⁴

Considerações Finais

As fotografias são uma referência para a memória familiar, é uma representação do que já foi e principalmente daqueles que já desapareceram, recuperando assim a presença dos ausentes,

⁴ Depoimento obtido através de conversa informal entre a autora e a guardiã do acervo fotográfico Tereza da Silva Schneid, em 05/07/2013.

permitindo-nos conhecer situações e momentos do cotidiano que nos chegam silenciosos e imóveis.

O grupo de fotografias do qual parte este estudo é característico das colocações feitas: reúne imagens que foram produzidas ao longo de três décadas e resultam deste compartilhamento. As fotografias vão formando o fio da teia, tecendo imagens e recordações que unem o passado e presente, ascendentes e descendentes. Estes retratos não apenas conservam o passado, mas principalmente produzem referências para a rememoração do presente. É fundamental a manutenção das fotografias, dos álbuns de família, pois o passado, o presente e o futuro estão atrelados a nossa memória.

O casamento é um evento que os envolvidos consideram digno de memória, e dentre as formas de preservação histórica do casamento se destaca a fotografia, graças a sua capacidade de congelar instantes, transformando-os em imagens. Esta celebração, a partir dos anos 40, passa a ter direito inclusive a um álbum próprio, no qual todos os momentos da cerimônia são retratados.

É possível verificar a possibilidade da leitura fotográfica de família como documento histórico. Registro não só de memória familiar, como também de comportamentos, relações familiares, vestimentas, ritos de passagem, história da família. A fotografia de casamento consegue recriar o rito do casamento com seus símbolos e cenas próprias. As fotos vão muito além do documento, integram uma narrativa visual que consiste em possibilitar ao espectador em qualquer tempo, rememorar, reiterar o rito, ou, noutras palavras: revivê-lo, não como passado, mas como se fosse presente.

Observa-se que ao longo do período analisado as fotografias de casamento pouco ou nada mudam em relação a cenários, poses e comportamento dos fotografados. A mudança mais evidente é na indumentária da noiva, alterações que os vestidos sofrem de acordo com a evolução da moda de cada período.

A escolha de utilizar as fotografias neste estudo deu-se por acreditar que é uma categoria de imagem rica em signos, e que além de se apresentar como memória familiar, permite a leitura de uma cultura material da época. Pretende-se, por fim, verificar como o registro da imagem permite que famílias acumulem durante anos fragmentos capazes de constituírem-se como um lugar de memória.

REFERÊNCIAS:

AMARAL, Aracy. Aspectos da comunicação visual numa coleção de retratos. In: MOURA, Carlos Eugênio de M. **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e Família. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.29-42, 1989.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CAIXETA, Juliana Eugênia. **Guardiãs da memória: tecendo significações de si, suas fotografias e seus objetos**. Brasília, 2006. Tese (doutorado) do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, 2006.

CERQUEIRA, Fabio Vergara; PEIXOTO, Luciana da Silva; GEHRKE, Cristiano. Fotografia e memória social: Etnografia de uma experiência em um núcleo rural de colonização italiana em Pelotas. In: MICHELON, Francisca; TAVARES, Francine (Org.). **Fotografia e Memória**. Pelotas: Editora e gráfica Universitária da UFPel, 2008. 163-209 p.

ESSINGER, Cíntia Vieira. **Entre a Fábrica e a Rua: A Companhia Fiação e Tecidos Pelotense e a criação de um espaço operário. Bairro da Várzea, Pelotas, RS (1953-1974)**. Pelotas: Editora Universitária UFPEL, 2009.

FELIZARDO, Adair; SAMAIAN, Etienne. A fotografia como objeto e recurso de memória. In: **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.3, n.3, p. 205-220, 2007.

GOMES, Angela de Castro. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara koogan, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **La Mémoire Collective**. Paris: PUF, 1968.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5.ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003

LEITE, Miriam Moreira. O retrato de casamento. In: **Novos Estudos CEBRAP**, n.29, p. 182-189, mar. 1991.

_____. **Retratos de Família, leitura da fotografia histórica**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**. Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.73-98, 1996.

_____. Imagens de passagem: fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950. In: VIII ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, 1998, Vassouras. **Anais eletrônicos**. Vassouras: ANPUH, 1998. Disponível em : <
http://www.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=307> , Acesso em 19/06/2013.

MITSI, Márcia Ecléia Manha; SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. A fotografia como evidência histórica: retratos da família Mitsi. In: **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.4, n.5, p. 131-158, jul/dez. 2008.

RETRATOS de Mujer-1880-1920: rostros, poses, vestimentas y modos del ser femenino. Museo Histórico Nacional do Chile, 2010.

SANTOS, Jorge Viana. Fotografia, memória e mito: o álbum de casamentos como recriação imagética de um rito social. In: **Estudos da Língua (gem)**, Vitória da Conquista, v. 7, n.1, p. 133-152, jun. 2009.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando A. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1998. v. 3, p. 457- 489.

SENNA, Adriana Kivanski de. Os casamentos em Rio Grande: uma recordação a partir da fotografia. In: **Biblos**, Rio Grande, v.11, p. 17-26, 1999.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Tradução Joaquim Paiva. Rio de Janeiro, RJ: Arbor, 1981.

A IMAGEM E SUA REPRODUTIBILIDADE DIGITAL: DE MONALISA À CHE GUEVARA

Guilherme Susin Sirtoli

Universidade Federal de Pelotas; Acadêmico do curso de Artes Visuais – Modalidade Licenciatura (CA/UFPel); pesquisador do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq); bolsista PROBEC/UFPel do projeto de extensão “PhotoGraphein vai à Escola”. guisusinsirtoli@gmail.com

Ítalo Franco Costa

Universidade Federal de Pelotas; Acadêmico do curso de Artes Visuais – Modalidade Licenciatura (CA/UFPel); pesquisador do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq); bolsista PIBIC/UFPel do projeto de pesquisa "Do pincel ao píxel: sobre as (re)apresentações de sujeito mundo em imagens." italofrancocosta@gmail.com

Cláudia Mariza Mattos Brandão –

Universidade Federal de Pelotas; Doutora em Educação; mestre em Educação Ambiental; professora do Centro de Artes, Artes Visuais – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas. É coordenadora do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). attos@vetorial.net

Resumo:

Este artigo tem por objetivo discutir o processo de espetacularização da sociedade contemporânea (Debord, 1997), relacionando-o ao crescente processo de banalização da imagem, desde o advento da fotografia e a transformação na relação obra de arte versus espectador. O trabalho é a segunda parte de uma pesquisa já iniciada que teve como mote de reflexões a reação do público frente ao episódio do roubo da Monalisa (Leader, 2015), ocorrido em 1911. A discussão foi ampliada com a espetacularização da conhecida imagem de Che Guevara, fotografada pelo cubano Alberto Korda (Observador, 2017). A pesquisa integra as ações do projeto de pesquisa “DO PÍNCEL AO PÍXEL: sobre as (re)apresentações de sujeitos/mundo em imagens”, desenvolvido no âmbito do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq), que tem como objetivo refletir sobre a fotografia como um recurso de representação das pessoas e dos seus percursos (auto)biográficos, e, principalmente, de criação e acumulação de conhecimentos produzidos sobre os sujeitos/fotógrafos e seus imaginários.

Palavras-Chave: FOTOGRAFIA. SOCIEDADE DO ESPETÁCULO. IMAGEM. REPRODUTIBILIDADE.

INTRODUÇÃO

A relação entre espectador e obra de arte permaneceu estável por muito tempo dentro da história da arte tradicional. A relação do observador se dava pela contemplação, dando a obra um aspecto de relíquia por causa de sua unicidade. Walter Benjamin (1994, p.170) denomina este aspecto como “*aura*”, que em suma “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”. Podemos notar este fenômeno nas pinturas, mas também dentro da linguagem fotográfica analógica, criada por Niepse e Daguerre paralelamente (Benjamin, 1994). Entretanto, essa relação foi perturbada quando a fotografia migrou para o campo digital, e é neste meio que se fecunda as discussões deste presente artigo, pois é através deste fenômeno que podemos entender o contexto social do roubo da Mona Lisa, em 1911 e o caso da fotografia de Alberto Korda, posteriormente intitulada ‘Guerrilheiro Heróico’, bem como as consequências que levaram a popularização de tais obras

O conceito de Walter Benjamin, no contexto de sua escrita se refere à modernidade, mas também pode ser pensado na era da reprodutibilidade digital, pois suas características redutíveis da “*aura*” das obras de arte apenas se expandiram e se aprofundaram a partir do contexto de uma “*sociedade do espetáculo*” (Debord, 1997). Assim, as imagens se tornaram apenas objetos de interesse do olhar (ou da lente fotográfica), afastando, se não deixando nula, a conexão da obra com o indivíduo. Em uma sociedade tão dependente de afirmação através de imagens já não há mais tempo para contemplar alguma obra se o mais importante é o observador registrar em sua câmera todas as que estão expostas no museu, tomado por um ímpeto de colecionador. Contudo, este ato fotográfico se assemelha muito com o intuito da caça e não a de um contemplador que daria valor mais para o objeto real, e não a sua cópia registrada na tela de um dispositivo. Esta transformação na relação observador versus obra se deu não “apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo dirigido às massas pela obra de arte” (Benjamin, 1994, p.188). Dessa maneira “A imagem deixa de ser o antigo objeto óptico do olhar para converter-se em *imagerie* (produção de imagens)” (Fabris, 1998, p.1).

O ROUBO DA MONA LISA



Figura 1: **Leonardo da Vinci**, *Mona Lisa*, óleo sobre madeira, 1503-1506, Museu do Louvre. Disponível em: <http://www.louvre.fr/en/mediainages/portrait-de-lisa-gherardini-epouse-de-francesco-del-giocondo-dite-monna-lisa-la-gioconda>

Em 21 de Agosto de 1911 um homem chamado Vincenzo Peruggia adentrou o Museu do Louvre e furtou a Mona Lisa (Figura 1) das paredes do Museu. O roubo foi tão discreto a ponto da ausência da obra ser detectada pelos órgãos superiores do Museu cerca de vinte e quatro horas mais tarde. Até aquele momento, visitantes e funcionários da instituição acreditavam que a obra poderia ter sido levada para um anexo a fim de passar por uma análise. Deste ponto em diante o museu se transformou em uma base de operações da polícia francesa, foram feitas conferências de imprensa e logo o país não falava de outra coisa. A repercussão que o caso viria a tomar era desconhecida pelas entidades do Louvre, e o resultado da aventura desta obra renascentista de Leonardo Da Vinci viria a alçar como uma das obras mais reproduzidas na história da pintura (Leader, 2005).

Era impossível escapar à imagem da dama sequestrada. Ela estava nos cinejornais, nas caixas de chocolates, nos postais e cartazes. Sua fama de ícone foi subitamente transformada na celebridade de astros do cinema e cantores. Pequenas multidões se aglomeravam no Louvre

para olhar o espaço vazio onde o quadro tinha estado até há pouco pendurado. Muitos desses excitados espectadores, veio a saber-se, nunca tinham estado no Louvre, ou de fato, nunca tinham visto o quadro antes. (Leader, 2005, p.2).



Figura 2: Autor Desconhecido, *Pessoas observando onde Mona Lisa ficava antes do roubo.* Técnica desconhecida, data desconhecida. Disponível em: <https://pagebenkowski.wordpress.com/2012/01/24/a-famous-missing-painting/>

Quando a obra foi dada como sumida, as pessoas começaram a frequentar o museu para notar a sua falta na parede (Figura 2). É importante frisar que a Mona Lisa antes não possuía tanta atenção quanto recebeu após o roubo. Isso apenas foi possível graças a uma demanda midiática que reproduziu a tela por toda a Europa, “A Imagem tinha logrado saturar a cultura em todos os seus meios de comunicação” (Leader, 2005, p.2). A necessidade de exibição para as massas deu-se graças às modernas técnicas de reprodutibilidade, principalmente pela imprensa, que expunha a obra através de seus jornais, revistas, folhetins, cartazes, sendo valorizada muito mais por sua face exposta do que por um suposto valor estético ideal mantido oculto a olhares menos treinados (Piratininga, 1994).

Havia algo de mágico no sumiço da obra de arte que somava a seus aspectos áureos. “O Sucesso da pintura dá ao original um status peculiar, como a [coisa real], o referente final de inúmeras cópias e versões assume o caráter de um objeto mítico, perdido” (Leader, 2005), porém a “aura” que surgia dessa situação incomum não tardava a dissipar-se em cada fotografia do espaço

vazio na parede do Louvre, isto pois “Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (Debord, 1997, p.13).

Para os visitantes do museu o que importava naquele momento era consumir o evento que presenciavam, fotografar e assim ter a prova incontestável de que o presenciaram, não se importando se a Gioconda⁵ estava ali ou não, isto pois: “A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do ter e do parecer” (Debord, 1997, p.18). O mundo queria fazer parte do desenrolar dos fatos na história do roubo da Mona Lisa, refazer os passos do criminoso, imaginar como ele havia realizado o feito, queriam se tornar testemunhas do crime.

Antes de voltar para casa Mona Lisa viajou por toda Itália e, depois, após um conveniente período de readaptação ao Louvre, ela viu os Estados Unidos e o Japão, sempre com multidões compatíveis com sua recém-descoberta celebridade. Embora existam exemplos anteriores de grandes multidões convergindo para ver alguma obra de arte, é certamente a recuperada Mona Lisa que anuncia esse fenômeno moderno de milhares desfilando diante de uma pintura. E também, talvez o fenômeno distintamente moderno de efetuar sua contagem. As estatísticas contemporâneas estão repletas de números quantificando o amor à arte. (Leader, 2005, p.142).

Podemos pensar neste evento como um anúncio do que estava por vir em uma sociedade cada vez mais pautada pelo espetáculo, isto pois: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (Debord, 1997, p.14). Com a crescente popularização das câmeras fotográficas cada vez mais eventos semelhantes a este iriam tomar popularidade, como a reprodução da imagem do líder revolucionário cubano, Ernesto “Che” Guevara.

A IMAGEM DO GUERRILHEIRO HERÓICO

Todos hoje em dia conhecem a face de Che Guevara, se não a viram em vários suportes da cultura popular, pelo menos a viram uma vez. Contudo poucos sabem a origem da fotografia, criada por Alberto Korda, datada de 3 de março de 1960 e intitulada posteriormente de

⁵ Sobre o apelido da obra de ‘Gioconda’: “A hipótese mais provável sobre a sua criação, sustentada atualmente por especialistas, é que Leonardo teria aceitado realizar o retrato da esposa de um rico comerciante da vila, Francesco del Giocondo. A modelo do quadro, Lisa di Noldo Gherardini se casou em 1495 com Francesco del Giocondo, com quem teve três filhos.” (Moraes, 2013) Por ter sido casada com Francesco del Giocondo, recebeu o apelido de ‘La Gioconda’.

Guerrilheiro Heróico. (Blog da Revista Espaço Acadêmico, 2013). O fotógrafo tinha uma relação próxima com o líder cubano, e o fotografou diversas vezes, apesar de ser especialista e ter uma produção como fotógrafo de moda, seu nome entrou para a história após registrar a silhueta destemida de Che.

Che apareceu e Korda bateu duas fotos dele de perfil contra o céu. Naquela ocasião, as fotografias de Che não foram utilizadas pelo Revolucion, mas o fotógrafo cortou uma palmeira e uma pessoa que apareciam na foto, imprimiu-a para si mesmo e pendurou-a na parede de seu estúdio. Ele acabou dando cópias para amigos e outros visitantes. (Em abril de 1967, deu duas fotos para o editor italiano da ala esquerda, Giangiacomo Feltrinelli, que reproduziu milhares de cópias de um pôster, o primeiro uso em larga escala do que se tornaria uma das imagens mais famosas do século XX.) (ANDERSON, 2012, p.505).



Figura 3: Alberto Korda, *Guerrillero heroico*, fotografia, 1960. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Heroico1.jpg>

Após a divulgação de cartazes feita por Feltrinelli, a fotografia ganhou vida própria e começou a ser utilizada em diversas manifestações durante a década de 60 graças a sua reprodução imagética desenfreada. (Blog da Revista Espaço Acadêmico, 2013) Alguns artistas da época

começaram a se apropriar imagetivamente da fotografia, transformando a mesma em serigrafia que posteriormente serviu como base para camisetas, cartazes, banners, etc.

O destino da imagem captada por Korda encontra repouso nas palavras de Roland Barthes em suas teorias sobre fotografia. Para o pensador, “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Para Barthes, o fotografado não é apenas um alvo do fotógrafo. (BARTHES apud DOMINGUES, 2008, p.72)

A imagem de Che Guevara passou de um ícone revolucionário para um rosto comum, sendo a fotografia mais reproduzida da história por um sistema capitalista que o próprio revolucionário Cubano criticava, por causa de Cuba não aderir à lei de direitos autorais, a imagem se perdeu reproduzindo a si mesma e parando ao lado de Mona Lisa, como um ícone da cultura pop onde muitos sabem quem são, mas poucos conhecem sua história.

A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO, SUA CULTURA E SÍMBOLOS

A civilização da imagem que começou a ser fomentada na modernidade, atingiu seu ápice na nossa contemporaneidade. Contemporaneidade essa marcada pela fotografia e a mídia que exercem papel importante na formação do espaço urbano (Moles, 2005). Graças ao advento da internet, podemos enviar informações para diversas partes do globo, produzindo milhões de imagens por segundo. Tais imagens são alimentadas e se alimentam da sociedade espetacular em um nível exorbitante, segundo as palavras de Guy Debord em sua obra *A Sociedade do Espetáculo*: “O mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico” (1997, p 19).



Figura 4. Andy Warhol, *Colored Mona Lisa (detalhe da obra)*, serigrafia com tinta acrílica sobre tela. 1963. Blum Hellman Gallery, New York. Disponível em: <http://www.christies.com/features/Andy-Warhols-Colored-Mona-Lisa-5916-3.aspx>

Segundo alguns autores, durante 1960-1969, estava começando a então chamada ‘pós-modernidade’. Nessa época, o norte-americano Andy Warhol, considerado o pai do movimento pop na América, estava no auge de sua carreira. Convivendo em meio à uma sociedade um tanto quanto espetacular e transformando sua obra artística como um modo de problematizar tal sociedade utilizando-se de um tom irônico, Warhol acreditava na reprodução em larga escala da imagem como potência para tornar alguém famoso, mesmo que a fama durasse apenas 15 minutos. Contra os preceitos e o estereótipo do artista romântico, Warhol dizia que era alguém meramente raso, superficial e dessa forma conseguiu criar um elo entre sua persona e o espectador, tornando sua própria vida e obra, ícones da cultura midiática e popular (Danto, 2012). No caso da Mona Lisa, a obra já era parte de um imaginário coletivo, pela sua fama alcançada graças às reproduções inimagináveis de sua imagem no decorrer do episódio de 1911, tirando proveito de tal condição, Andy se apropriou da faceta da Gioconda e fez com ela a sua própria releitura, seguindo as técnicas características de sua obra que o transformaram no ícone *Warholiano*. (Figura 4.). Com o seu trabalho artístico cheio de ironias, Warhol alerta para o modo mecânico e inconsciente de reprodução dos valores e comportamentos impostos pelo universo do consumo, midiático e espetacular.



Figura 5: Andy Warhol: *Brillo Box (Soap Pads)*, pintura com polímero sintético e serigrafia sobre caixa de madeira, 1964. MoMA - The Museum Of Modern Art - New York City. Imagem disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81384>

Qual é a diferença crucial entre um objeto qualquer e uma obra de arte? Como poderíamos diferenciar o objeto artístico daquele que está presente no varejo e supermercados? O próprio Andy Warhol, utilizando-se de conceitos dadaístas do início do século XX. Inspirado e extasiado com Marcel Duchamp e seus ready-mades, transformou em obra artística os conhecidos rótulos de Campbells Soup que estavam presentes no cotidiano urbano, em prateleiras de supermercados e dentro dos lares norte-americanos. Além destes, apropriou-se imagetivamente de outros objetos como as garrafas de Coca-Cola e as aclamadas Brillo Boxes (Figura 5).

Warhol não foi o primeiro a levantar a questão da arte de forma radical. Ele redefiniu a formulação da questão. A nova pergunta não era, “O que é arte?”, mas “Qual a diferença entre duas coisas, exatamente iguais, uma das quais é arte e a outra não?”. Nesses termos, a pergunta se tornou uma questão quase religiosa. Jesus é simultaneamente humano e divino. Nós sabemos o que é ser humano - é sangrar e sofrer, como Jesus, ou os consumidores a que se dirigem os anúncios. Assim, qual a diferença entre um homem que é Deus e um homem que não é? Como determinar a diferença entre eles? Que Jesus era humano é a mensagem natural da circuncisão de Cristo. É o primeiro sinal de sangue real escorrendo. Que ele é Deus é a

intenção da mensagem que o halo em volta de sua cabeça anuncia - um símbolo que é lido como uma inegável marca da divindade. (Danto, 2012, p.45)



(Figura 6): Vik Muniz. *After Warhol: Double Mona Lisa (Peanut Butter and Jelly)*, fotografia. 1999. Museu de Arte Contemporânea de Lima - Peru. Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/after-warhol-double-mona-lisa-peanut-butter-and-jelly/pAHUuqJgbma6Mg>

A obra de arte ganhou visibilidade em um nível publicitário quando o *mass media* começou a invadir e tocar nas estruturas da sociedade da época. O contexto pós-guerra em que a potência americana estava inserida foi propício para se iniciar um modo diferente de vida, incitando o capitalismo e a compra de objetos sem consciência alguma. A propagação do *American Way of Life* predominou e como uma praga, infestou milhões de lares americanos em questão de poucos anos. O signo imagético da Mona Lisa, sendo um dos trabalhos mais conhecidos de Leonardo da Vinci (Figura 1) continua ressoando na contemporaneidade por meio da produção artística de diferentes partes do mundo que se apropriam desta imagem icônica e re(transformam) em obras de arte. (Figura 6). Com a imagem de Guevara não foi diferente, a foto de Korda, foi tão banalizada

e utilizada em larga escala, que estampa diversos produtos comerciais e serve de inspiração para artistas, em diversas releituras (Figura 7)⁶.

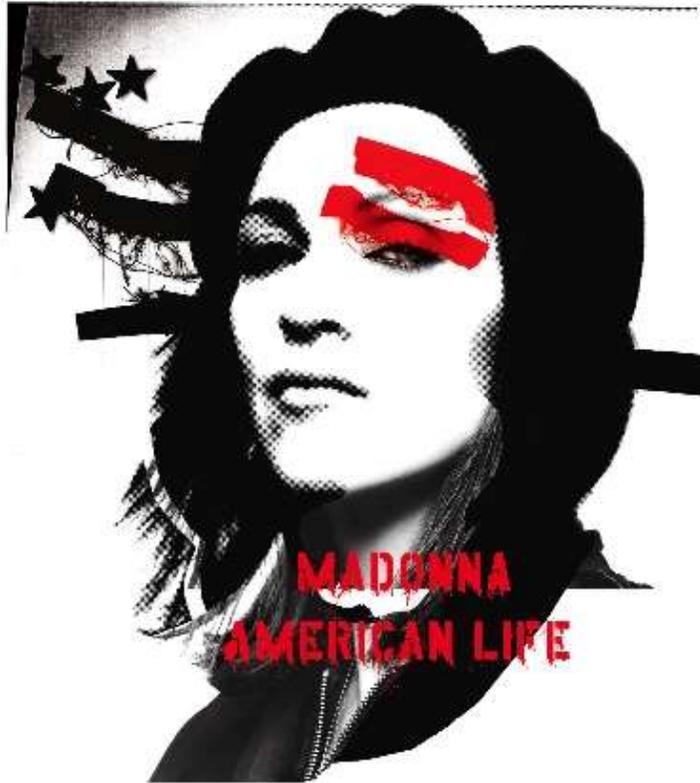


Figura 7: Craig McDean: “American Life”, fotografia, 2003. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:AmericanLife2003.png>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se antes multidões convergiam para ver de perto pinturas famosas, atualmente as mesmas convergem para ver determinados artistas a fim de testemunhar um vislumbre, uma fotografia, para poder dizer “eu estive aqui” ou simplesmente utilizam uma camiseta com a estampa de Che Guevara sem saber de sua história ou seus ideais.

⁶ A cantora norte-americana Madonna, referenciou a imagem ‘Guerrilheiro Heróico’ de Korda na capa do seu nono álbum de estúdio, intitulado “American Life”. A imagem foi produzida pelo fotógrafo Craig McDean em 2003. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/American_Life#Artwork_and_release

A produção obsessiva das imagens enevoa a nossa percepção daquilo que nos constitui como indivíduos, causa distração e gera intenções ocultas. A cultura de massa constantemente ressignifica as imagens de Mona Lisa e Che, bem como outros ícones midiáticos, superficializando cada vez mais a relação do indivíduo com a obra de arte pois quanto mais reduzimos a significação social da arte, maior fica a distância com o público. “É importante sublinhar, se quisermos pensar em estratégias de ensino em consonância com o momento atual, é que as mudanças técnicas implicam necessariamente mudanças de pensamento e de visualidade” (Fabris, 1998, p.3). As sociedades capitalistas transformam seus cidadãos em dependentes de imagens” (Sontag, 2004, p. 18). É importante problematizar as relações construídas entre indivíduo e obra de arte em uma “civilização da imagem” (Durand, 2000), pois nos coloca a refletir o valor que damos a certos ícones que imersos em uma sociedade espetacular acabam por não valer de nada além dos interesses daqueles que comandam a cultura de massa.

REFERENCIAL TEÓRICO

ANDERSON, J. L. **CHE GUEVARA: UMA BIOGRAFIA**. Tradução: M. H. C. Côrtez, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

BAUDRILLARD, J. **A SOCIEDADE DE CONSUMO**, Lisboa: Edições 70, 2008.

BENJAMIN, W. **MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA – ENSAIOS SOBRE LITERATURA E HISTÓRIA DA CULTURA**, São Paulo: Editora Brasiliense. 1994

Blog da Revista Espaço Acadêmico. Chevolution. Disponível em: <https://espacoacademico.wordpress.com/2013/11/07/chevolution/> Acessado em: 09/10/20

CUEVAS MARTÍN, J. **FOTOGRAFIA Y CONOCIMIENTO. LA FOTOGRAFÍA Y LA CIENCIA: DESDE LOS ORÍGENES HASTA 1927**, Madrid: Editorial Complutense. (2008)

DANTO, A. C. **ANDY WARHOL**, São Paulo: Cosac Naify. 2012

DARIAN, L. **O ROUBO DA MONALISA: O QUE A ARTE NOS IMPEDE DE VER**. São Paulo: SP Campus. 2005

DEBORD, Guy. **A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO**, Rio de Janeiro: Contraponto. 1997

DOMINGUES, J.M. **Che Guevara: A mídia como potencializadora do mito**. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós Graduação em Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Comunicação Social.

DURAND, G. **A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA**, Lisboa: Edições 70. 2000

FABRIS, A. **Redefindo o conceito de Imagem**. Revista Brasileira de História. vol. 18 (n. 35.) pp.217-224. 1998

LOPES, L; ZIFF, T. **CHEVOLUTION**. Documentário. Produção: Luiz Lopes, Trisha Ziff., 2008.

MOLES, A. **O CARTAZ**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2005

MORAES, E. (2013). **Mona Lisa: sentidos múltiplos de um sorriso enigmático**. São Paulo: D.E.L.T.A. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/delta/v29nspe/v29nspea05.pdf>

PIRATININGA, L. C. **PUBLICIDADE: ARTE OU ARTIFÍCIO?**, São Paulo: Editora T.A. Queiroz. 1994.

SONTAG, S. **SOBRE FOTOGRAFIA**, São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

IMAGENS DO COTIDIANO NA CIDADE DE PELOTAS/RS

Joanna Munhoz Sevaio

Universidade Federal de Pelotas, graduanda em Ciências Sociais, bolsista FAPERGS,
jmsevaio@gmail.com

Resumo

Este trabalho apresenta algumas reflexões sociológicas sobre as relações e vivências cotidianas, tendo por objeto as narrativas dos sujeitos sobre a cidade e sobre os espaços urbanos por eles ocupados. Para tanto, as imagens do cotidiano vivenciado pelos sujeitos auxiliam na construção das observações sobre a cidade de Pelotas/RS. O estudo está sendo desenvolvido no âmbito do Projeto de pesquisa “Sociologia e História em Henri Lefebvre” da Universidade Federal de Pelotas. A Praça Coronel Pedro Osório, que fica no centro da cidade, foi escolhida como local a ser observado e fotografado. Através de fotografias e observações participantes o intuito da pesquisa é analisar os sentidos das interações dos sujeitos com esse espaço. A investigação situa-se no terreno fértil da imaginação sociológica e do artesanato intelectual, tal como proposto por Mills (1969) e revigorado por Martins (2014). Além disso, outra preocupação é o debate acerca da situação da fotografia no processo de construção de conhecimento sociológico, se como mero recurso metodológico ou conhecimento *per si*.

INTRODUÇÃO

A cidade, e também as narrativas sobre ela, são uma construção. Além disso, é nos espaços da cidade onde acontece o cotidiano. Partindo disso, este breve estudo faz parte de um Projeto de pesquisa chamado “Sociologia e História em Henri Lefebvre”, cuja principal proposta é articular teoria sociológica com a observação da cidade de Pelotas. Mais especificamente, aqui o objetivo central é observar os sentidos das narrativas construídas pelos sujeitos sobre a cidade e sobre os espaços urbanos por eles ocupados. Para tanto, a Praça Coronel Pedro Osório foi escolhida como local de observação, uma vez que fica no centro da cidade e também por ser consagrada como espaço de encontros, desencontros, trivialidade, e portanto, de cotidiano.

A fim de estabelecer um fio condutor do trabalho, é preciso retomar os termos que compõem seu título. Imagens, primeiramente. Uma reflexão inicial consiste em tentar entender o significado da fotografia para o campo da sociologia, se como mero recurso metodológico ou como elemento do conhecimento sociológico *per si*. José de Souza Martins (2016) diz que entre a fotografia e a cotidianidade há ocultações e revelações. Considera-se, então, que as fotografias podem conter indícios de maneiras de ver o mundo e de caminhos para compreendê-lo. Como parte do processo de investigação do sociólogo, podem conter elementos fundamentais para a compreensão dos

fenômenos, revelando a presença do que parece ausente. Nas palavras de Martins, é possível identificar a noção de dinamicidade contida na fotografia quando atrelada à compreensão do real:

Portanto, a fotografia nutre a sua interpretação por uma contínua remessa ao real, que não se deixa congelar, que não interrompe o seu fluxo e que, por sua vez, agrega e redefine significações ao que só aparentemente é um “congelamento” de imagem, e nesse sentido, um “retrato” da sociedade em certo momento. (MARTINS, 2016, p. 37)

Sobre o cotidiano, portanto, as imagens têm muito a dizer. É preciso destacar, ainda sob influência da sociologia desenvolvida por Martins, que perspectiva adotada neste trabalho encontra no cotidiano – ou nas experiências triviais dos sujeitos – um campo para a reflexão sociológica por excelência. Cabe ao sociólogo, portanto, a tarefa de decifrar os sentidos atribuídos àquilo que a um olhar menos atento pode parecer insignificante ou banal. Assim, admite-se que “não ignorar a vida cotidiana é o ponto de partida para decifrar sociologicamente o possível” (MARTINS, 2017, p. 12).

Por fim, a cidade. Aqui se entende o sentido do espaço urbano a partir da obra fundamental de Henri Lefebvre *A produção do espaço* (2006), em que o autor destaca os aspectos da relação dos sujeitos enquanto “produto-produtor” de relações sociais que se engendram na cidade. Nessa perspectiva, quando falamos de cidade estamos falando de um espaço que é, sobretudo, espaço social. Por isso, entender a cidade passa pelo entendimento do que acontece no cotidiano dos sujeitos que a habitam. Assim, percebe-se que a História é escrita e reescrita a partir das narrativas dos sujeitos contidas no dia-a-dia, em que o palco é a cidade.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

As concepções metodológicas que fundamentaram o desenvolvimento desta investigação situam-se no campo do que é usualmente chamado de “artesanato intelectual”. De acordo com tal perspectiva, disseminada na obra de Wright Mills e revigorada por Martins (2014), o pesquisador deve ser um sujeito criativo diante de seu objeto de pesquisa, inventando e reinventando práticas cujo intuito seja cumprir seus objetivos de investigação, tendo em vista que, nesses casos, não é necessário o empenho de grandes recursos. Nesse sentido, é importante a obra *Sobre o Artesanato Intelectual e Outros Ensaios* (2009) de Mills, na qual o autor abre um campo de reflexão sobre o fazer sociológico que considera a conexão com o vivencial, opondo-se à sociologia de caráter positivista.

No caso específico deste estudo, a autora dispunha de poucas ferramentas: um celular e uma caderneta. Conforme o referencial metodológico já exposto, não é preciso mais do que isso para construir reflexões sociológicas acerca do cotidiano, da cidade e das imagens e narrativas produzidas a partir do cruzamento dessas categorias. Então, a observação participante surge como recurso metodológico. As observações aconteceram mais especificamente em dois dias, no mesmo horário: no domingo, às 16:00, e na segunda-feira seguinte. A interação da pesquisadora, nesse caso, deu-se mais com o espaço da cidade – e com o uso da câmera do celular – do que com interlocutores específicos. Com isso, pretendeu-se, mais uma vez, ressaltar os elementos criativos e inventivos do processo de produção de conhecimento sociológico, seguindo a perspectiva do que Mills (1969) chama de *imaginação sociológica*.

ALGUNS RESULTADOS

Em síntese, a pergunta norteadora deste estudo é: o que as vivências do cotidiano dizem a respeito da cidade? Para responder a tal questionamento, foram observados-fotografados três pontos específicos do perímetro da Praça: o chafariz, o gramado e a praça de recreação infantil. Primeiro, no domingo, depois, na segunda, as fotografias que seguem são o resultado deste exercício. Após, serão tecidas reflexões sobre como os sujeitos ocupam os espaços da cidade.

DOMINGO

Fotografia 1



Fonte: Foto da autora (2017)

Fotografia 2



Fonte: Foto da autora (2017)



Fotografia 3

Fonte: Foto da autora (2017)

SEGUNDA

Fotografia 4



Fonte: Foto da autora (2017)

Fotografia 5



Fonte: Foto da autora (2017)

Fotografia 6



Fonte: Foto da autora (2017)

A partir do conteúdo das fotografias e das vivências do espaço compartilhadas através da observação, é possível traçar dois modos distintos de usos cotidianos da Praça. No domingo, a transitoriedade quase desaparece, e as pessoas permanecem por longos períodos nos diversos espaços que constituem o espaço social da Praça Coronel Pedro Osório. Já na segunda-feira, ainda que no mesmo horário, as três áreas observadas apresentam basicamente o mesmo tipo de interação com o espaço que no domingo; no entanto, a questão temporal modifica-se completamente. Durante a semana, a Praça é local de interações passageiras, como que um passatempo ou lugar de passagem entre outras atividades que compõem a rotina do dia.

Mais uma vez recorrendo à Lefebvre, temos que o modo de produzir narrativas sobre a cidade é íntreco ao modo de produção, no caso contemporâneo, capitalista. Conforme o autor, “O modo de produção organiza – produz – ao mesmo tempo que certas relações sociais, seu espaço (e seu tempo)” (LEFEBVRE, 2006, p. 8). O cotidiano, assim, é entremeado na sua relação com o trabalho tipicamente capitalista. Dessa forma, as narrativas que os sujeitos constroem sobre como ocupam a cidade, diz respeito também à quantidade de tempo disponível. No caso da Praça, pode-se inferir que culturalmente ela constitui na cidade um espaço de interação social entre os habitantes da cidade de Pelotas, assim como é um ponto fundamental para os turistas que a visitam. Assim sendo, é um lugar, sobretudo, de cotidiano.

No caso das fotografias 1 e 4 – do chafariz – no domingo há pessoas sentadas, bicicletas e permanência, na segunda pode-se observar apenas pessoas caminhando em direção a outros lugares. Nas fotografias 2 e 5 – do gramado – notou-se que em ambos os dias há grupos de pessoas sentadas, porém comparativamente há uma mudança significativa no número de pessoas. O mesmo acontece quando analisados os usos que os frequentadores da Praça fazem da praça de recreação infantil. No domingo, as crianças precisam esperar para utilizar os brinquedos, na segunda-feira, as crianças que ali brincam podem circular livremente entre os brinquedos.

A cidade configura-se como “a projeção da sociedade sobre um local” (LEFEBVRE, 2001, p. 56). Sob tal ótica, os espaços da cidade fazem parte do mesmo processo. Nota-se, dessa forma, que na lógica capitalista de produzir cidade são colocados elementos restritivos do uso dos espaços urbanos de forma mais plena. Assim sendo, as experiências do cotidiano são travadas no sentido de superar tais restrições, impondo um ritmo de viver a cidade que seja marcado pela subjetividade dos sujeitos.

ALGUMAS CONCLUSÕES

As fotografias aqui apresentadas, descartando sua falta de qualidade técnica, embasam significativamente o olhar sociológico construído sobre a cidade, uma vez que trazem em si muitos elementos que uma simples observação “à olho nu” não conseguem captar.

À título de conclusão, observou-se que os sujeitos cujas experiências citadinas perpassam o espaço social da Praça Coronel Pedro Osório estão marcados pelas subjetividades que compõem os discursos sobre o local e sobre a cidade. Assim, as pessoas circulam, caminham, interagem e permanecem no local que adquire sentido no âmbito de suas vivências. No entanto, compreende-se que o espaço social da cidade é ocupado conforme admitido pela lógica capitalista de administração do tempo e da vida.

Por fim, é preciso frisar que as impressões sociológicas expostas são parte de um quadro parcial das investigações que se pretende ampliar. O objetivo, portanto, é estimular reflexões que deem relevo ao cotidiano, assim constituindo revelações sobre a cidade, sobre o todo, sobre a História.

REFERÊNCIAS

- LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: fev.2006. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf. Acesso em: 26 jul. 2017
- _____. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- MARTINS, J. S. *A Sociabilidade do Homem Simples*. 3º ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- _____. *Uma sociologia da Vida Cotidiana: ensaios na perspectiva de Florestan Fernandes, de Wright Mills e de Henri Lefebvre*. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo, Contexto, 2016.
- MILLS, C. W. *Sobre o Artesanato Intelectual e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. *A imaginação sociológica*. 2º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- VALLADARES, L. Os dez mandamentos da observação participante. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*: São Paulo, v. 22, nº 63, fev. 2007, p. 153-155.

SEGUNDA GUERRA MUNDIAL COMO INSPIRAÇÃO PARA A CRIAÇÃO DE UMA COLEÇÃO DE MODA

Laiana Pereira da Silveira

Instituto Federal Sul- Rio-Grandense Campus Pelotas Visconde da Graça; Graduanda em Design de Moda

Orientadora: Frantieska Huszar Schneid,

Universidade Federal de Pelotas; Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural

Resumo

O presente trabalho visa relatar o processo de pesquisa e desenvolvimento de uma coleção de moda inspirada no fato histórico: Segunda Guerra Mundial. A pesquisa deu-se a partir da temática principal, o conflito histórico e com base nesta proposta, procurou-se encontrar referências e detalhes suficientes para a criação de uma coleção de moda. A criação de algo novo está diretamente ligada à investigação e aprendizagem de algo do passado, envolvendo leitura, observação e registro de informações. Uma etapa importante da pesquisa histórica é explorar a indumentária, para pensar nas texturas, cores, detalhes e formas e depois interpretar para algo novo, atual e não como figurino ou réplica de roupas de época. Neste estudo escolheu-se ressaltar as mudanças na rotina da mulher e como foram às variações na roupa feminina durante a guerra, neste período a mulher que era considerada frágil, e viu-se obrigada a mudar seus hábitos e sair do lar para trabalhar.

O atual artigo possui como tema central o conflito histórico da Segunda Guerra Mundial, e partindo disto, procurou-se encontrar uma delimitação de tema com detalhes suficientes que pudessem enriquecer ainda mais uma pesquisa ligada à moda, escolheu-se então abordar a versatilidade da roupa feminina durante o período, sabendo que nesse momento a mulher que era considerada frágil e delicada, viu-se obrigada a mudar sua rotina, assumindo uma postura forte, saindo do lar para trabalhar em fábricas, passando de dona de casa à operária. O fim dos anos de 1930 foi marcado pelo início da Segunda da Guerra Mundial, conflito que durou entre os anos de 1939 a 1945, envolvendo inúmeras nações do mundo e que mudou rumos da história, deixando marcas até a atualidade. A moda começou a ganhar grande influência da vestimenta masculina pelos uniformes usados pelos soldados, como um presságio dos anos de guerra e por sua praticidade, o guarda-roupa feminino tornou-se mais sóbrio, rígido e prático, pois o essencial era ter somente o que fosse preciso para uma possível fuga.

Tema este, rico em informações históricas e culturais que traz a importância da mulher no período abordado, visto que a mesma mostrou ao mundo a força da sua independência, mulher

essa que foi fundamental para que as fábricas não parassem de funcionar. Sabemos que a Segunda Guerra mudou o formato das roupas, devido ao racionamento de tecidos e regulamentação do seu uso, portanto, a moda precisou se adaptar as circunstâncias precárias, as peças precisavam ser práticas e confortáveis para o seu uso e também caso precisassem realizar alguma fuga não prevista.

O atual artigo tem como um dos objetivos mostrar como um fenômeno político, a Segunda Guerra Mundial, influenciou na alteração da vestimenta feminina dessa mulher que foi obrigada a sair do seu lar, até então conhecido por ela como zona de conforto, e a finalidade da pesquisa é o desenvolvimento de uma coleção para o inverno 2017, a criação e confecção de uma saia conceitual e a produção de um editorial de moda.

A versatilidade da roupa feminina durante a Segunda Guerra Mundial

A década de 1940 inicia devastada pela guerra e a moda foi fortemente atingida. A silhueta de estilo militar imposta no final dos anos 1930 durou até o final do conflito. Para os autores Fiell e Dirix,

A década de 1940 pode ser dividida em duas metades iguais: a primeira testemunhou a Segunda Guerra Mundial, o conflito internacional mais brutal da história, com a maior perda de vidas de todas as guerras até então, e a segunda foi o momento de resgate da paz. Embora pouco mais da metade da década tenha sido marcada pelo conflito, sua influência foi sentida em todo o período, seja nos fatos do dia a dia ou em suas consequências (FIELL e DIRIX, 2014, p. 6).

Logo, a Segunda Guerra serviu como uma catástrofe mundial, que mudou o rumo da história de todas as nações envolvidas, na grande maioria com danos e perdas irreparáveis, as vidas que ali ficaram e as marcas nos sobreviventes jamais serão esquecidos.

Com relação a questão têxtil desse período, a autora Pollini diz que, “em 1941, entrou em voga o “Cartão de Vestuário”, que determinava a quantidade de roupas que os franceses podiam consumir” (POLLINI, 2007, p. 59), o governo extremamente controlador impôs as mulheres o uso do “Cartão do Vestuário”, que era por meio de cupons, onde cada vez que era comprado tecido, ia sendo abatida a quantidade dos mesmos, cada uma tinha direito a um valor exato para comprar anualmente. Esta solução criada e imposta pelo governo foi mal recebida pela população, porém era necessária diante das circunstâncias do período, e quanto mais se estendia a guerra, mais rigorosa era a fiscalização dos consumidores desses produtos. Pollini também conta que o governo:

Determinava a quantidade de roupas que os franceses podiam consumir, por meio de cupons. Depois, seguiu-se o regulamento do desenho das roupas, com o objetivo de economia da metragem de tecido. No vestuário feminino, o número de pregas e botões foi limitado; as saias iam até a altura do joelho e deveriam ser justas, nada de saias rodadas (POLLINI, 2007, p. 59).

Os consumidores estavam passando por inúmeras dificuldades, e os profissionais que trabalhavam com moda – costureiras, modistas, alfaiates -, estavam sofrendo com este período de escassez no mercado de vestuário. O racionamento de tecido, limitavam as criações e o setor de moda precisavam criar alternativas para não perder seus clientes e ao mesmo tempo estar dentro das normas estipuladas pelo governo no período de guerra. Tratando-se também da questão de necessidade de materiais e diminuição de custo, o autor Blackman destaca que “a lã custava menos cupons do que a roupa pronta; portanto, tricotar era econômico e útil” (BLACKMAN, 2011, p. 152), as mulheres viam-se obrigadas a comprar lã e confeccionar seus próprios pulôveres como forma de economia, sendo também, de certa forma, um jeito de diferenciação através da exclusividade da peça. A questão do sistema de racionamento das roupas, imposto pelo governo é trazida pelo autor Blackman. Blackman que afirma:

O sistema de racionamento de roupas foi introduzido na Grã-Bretanha em 1941 como esforço para garantir a distribuição justa das mercadorias disponíveis. No início, eram distribuídos 66 cupons por ano por pessoa, mas esse número diminuiu à medida que a guerra continuava (BLACKMAN, 2011, p. 168).

Foi através desta maneira que o governo da Grã-Bretanha encontrou uma forma de distribuição igualitária dos produtos que haviam disponíveis para a população. Devido à escassez, a roupa ficou marcada pela função utilitária e sem muitos detalhes, podendo assim observar a uniformização da mesma, com ares masculinizados, com o uso dos ombros acentuados com ombreiras e o corte reto. Braga, afirma que:

De 1939 a 1945, a palavra de ordem foi recessão. Obviamente que a moda não ficou fora desse contexto. As roupas femininas, de fato, masculinizaram-se e a grande moda foi o uso de duas peças, para qualquer momento, fosse do dia ou da noite. Saias bem mais justas e casacos compunham a toalete feminina em tecidos simples e que normalmente eram racionados. Havia inclusive regras para gastos de tecidos e também para a limitação de metragem de compra [...] Isso tudo provocou uma certa monotonia na moda, que foi resolvida com detalhes específicos como debrum colorido, bolsos e golas também de outra cor etc., como forma de aproveitamento de sobras de tecido (BRAGA, 2004, p. 69).

Nesse período, junto com a recessão, surgiu o reaproveitamento de tecidos e de peças que já não eram mais utilizadas, ou seja, a população viu-se obrigada a enxergar métodos de tornar útil todo e qualquer artigo de vestuário que já havia sido tirado de uso. Apesar da situação precária,

conseguiu-se tirar proveito do momento, pois devido a escassez de tecidos, houveram mais pesquisas sobre novas tecnologias na área têxtil, fazendo com que as mulheres adotassem materiais alternativos para o uso naquela época, reformando suas roupas com tecidos do tipo viscose e o raio, que substituíram a seda - usada pelos soldados no campo de batalha - e os sintéticos produzidos a partir do petróleo. De acordo com Stevenson:

Com a escassez da guerra, os comprimentos das saias subiram, e os shorts e saias-calças eram comuns para o ciclismo, cada vez mais praticado devido ao confisco dos carros e a escassez de combustível. Havia constante preocupação com a falta de meias de nylon e, quando não ganhavam nenhuma de soldados, as moças tinham de usar meias soquete ou pintar as pernas com uma mistura de sal e corante caramelo (STEVENSON, 2012, p. 126).

Nesse período, com o homem recrutado para os campos de guerra, longe do lar por tempo indeterminado, a mulher enxerga-se obrigada a ir trabalhar nas fábricas, na produção de armamentos, de munição, de roupas e também de alimentos.

Como era a moda na década de 40

A moda no final dos anos 30 e primeira metade da década de 40 chega sem cores e rígida, limitada pelo governo em diversos quesitos, tornando-a quase sem graça, porém, a indústria da moda adquiriu importância vital para manter a economia relativamente bem. Taylor assegura que:

Em contraste com as linhas sinuosas e sensuais da década anterior, a de 1940 trouxe formas quadradas severas, ombros largos, saias mais curtas, chapéus excêntricos e sapatos pesados. [...] As peças precisavam ser práticas e confortáveis, já que as mulheres assumiram o lugar dos homens no mercado de trabalho [...] Calças funcionais, saias pregueadas, vestidos clássicos acinturados com gola de camisa e botões, ou levemente estruturados, davam liberdade de movimento (TAYLOR, 2014, p. 58).

Importante notar que através do cenário da guerra e do novo estilo de vida da população perante o caos, adaptados aos novos tempos, a moda e a ação de vestir-se passaram a se firmar como ato social, enquadrando-se nas regras de economia, de consumo, de comunicação na sociedade e também como forma de diferenciação, e apesar de toda limitação imposta pela escassez de material, pela questão financeira e pelo próprio governo através das regulamentações de uso dos produtos disponíveis, a sociedade soube contornar a situação. A vestimenta estava caracterizada pela ausência de variação e o valor da peça estava na sua durabilidade. De acordo com os autores Fiell e Dirix:

O vestuário pode ter se tornado mais funcional, porém suas qualidades decorativas não estavam de modo algum perdidas, e, mesmo que estivesse tudo mais discreto e funcional, as roupas eram ainda intimamente ligadas à expressão de uma identidade pessoal e social (FIELL e DIRIX, 2014, p. 8).

A vestimenta mais funcional, sua mudança estagnada no mercado e a escassez na área têxtil permitiu a população a explorar melhor a criatividade, partindo da utilização de materiais que muitas vezes passam despercebidos, que podem receber uma nova função, como a decorativa, deixando a roupa ligada um pouco mais com quem a usava. Nada de grandes gastos em tecidos e aviamentos, a ordem da vez era economizar e inovar partindo de materiais que se tinha em casa. Segundo Mackenzie:

Em 1942, um manual de produção de vestuário civil foi aprovado para regulamentar critérios restritivos para a moda, limitando o uso de botões e bolsos, reduzindo costuras e bainhas e fixando até o número de pregas macho (duas) ou tombadas (quatro) para as saias. Todos os enfeites eram proibidos (MACKENZIE, 2010, p. 84).

Logo, os modelos de roupas ficaram cada vez mais simplistas devido ao pouco recurso que havia. A moda feminina agora era totalmente influenciada pela vestimenta masculina.

A necessidade que gera a criatividade

Embora houvesse uma grande precariedade nos materiais disponíveis durante a guerra, a população, principalmente as mulheres, usufruíram da criatividade para incrementar o visual. De acordo com Fiell e Dirix “a funcionalidade é uma qualidade raramente associada à moda, usada com maior frequência para descrever sua própria antítese: as roupas de trabalho” (FRIELL e DIRIX, 2014, p. 8). Nesse momento histórico houve a proibição do uso das meias feitas de seda, porém, devido a sua escassez e necessidade das mulheres em manter-se na moda, usufruindo da criatividade, segundo Pollini (2007), criou-se uma tintura de iodo para que as mesmas pintassem as pernas, a propaganda do produto deu-se com o seguinte slogan “Seda em suas pernas sem meia de seda”. Como afirma Pollini:

Podia ser encontradas nas cores “Carne”, “Carne Dourada” e “Carne Escura”. Tratava-se de uma tinta com a qual as mulheres pintavam a perna para criar a ilusão de que estavam usando meias. Até a linha da costura na parte de trás das pernas, era imitada (POLLINI, 2007, p. 58).

O mercado preocupou-se em explorar o que mais afligia seus consumidores, e no caso do público feminino, a questão da falta da meia calça foi muito bem explorada trazendo essa opção

de tinta com tonalidades diferentes para que essas mulheres pudessem adquirir um produto que solucionasse esse problema.

A necessidade fez também com que mulheres usassem das sobras de tecidos para a criação de turbantes, que usaram como acessório de cabeça, pois na época deviam manter os cabelos presos por precaução nas fábricas e também, preferiam mantê-los escondidos devido à falta de tempo de arrumá-los.

O efeito que a guerra teve sobre a moda

Entre os anos de 1940 e 1944, mudança repentina na política e economia propiciou algumas transformações significativas na indumentária no mundo todo, da abundância de material passando rapidamente para a sua escassez. Para os autores Fiell e Dirix:

As restrições, o racionamento e as medidas de austeridade tiveram forte impacto na composição da moda. Em termos práticos, isso se traduzia em uma quantidade muito mais limitada de tecido; a seda tornou-se indisponível, pois foi direcionada aos esforços de guerra, e a lã existia em quantidades bastante reduzidas. Corantes tinham uso restrito, e dizia-se que as roupas tornaram-se monótonas, embora isso não fosse um fato universal. Tons de cinza, azul, verde e marrom dominavam a paleta (FIELL e DIRIX, 2014, p. 40).

Diante da recessão que se afligia sobre o mundo, pode-se perceber que a moda foi diretamente atingida, e na falta de algo melhor no quesito de matéria-prima, a moda precisou ser adaptada a novos ideais, além das fibras artificiais, homens e mulheres buscavam no fundo do guarda-roupa artifícios que possam ser usados na confecção de acessórios para completar os trajes. Na época houve algumas barreiras, Veillon conta que “A moda também sofreu restrições, seja em função da falta de matérias-primas, seja por certas limitações na produção, mas, sempre imaginativa e independente, conseguiu driblar as dificuldades” (2004, p. 97).

Na Europa, criaram-se peças práticas e elegantes em grande escala, conhecido como ready-to-wear (pronto para usar) com preços mais acessíveis, as peças podiam ser compradas de casa, através de um catálogo que era entregue nas residências, nesse período que a moda para o mercado em massa foi criada e firmada até hoje.

Devido ao racionamento de petróleo no período da guerra, os carros eram usados cada vez menos, abrindo espaço para outros meios de transportes como a bicicleta, muitas mulheres precisaram adaptar-se a essa nova realidade. Blackman diz:

Com a crescente popularidade do ciclismo por causa do racionamento do petróleo, produtores e criadores de moda procuram criar trajes adequados à atividade. A Aquascutum, de Londres, produziu um conjunto de três peças com o tecido sintético “Scutum”, a prova d’água e resistente ao vento. O conjunto compõe-se de casaco, saia com três pregas invertidas na frente e calça com zíperes laterais. Desse modo, a mulher pode ir de bicicleta para o trabalho, ou qualquer outro lugar, vestindo a calça para depois vestir a saia (BLACKMAN, 2011, p. 162).

Uma grande vantagem para as mulheres que precisavam trabalhar, o conjunto de três peças produzido pela Aquascutum veio num momento propício, funcional para aquelas que utilizavam da bicicleta como meio de locomoção e ao chegarem ao seu destino final não perdiam sua feminilidade.

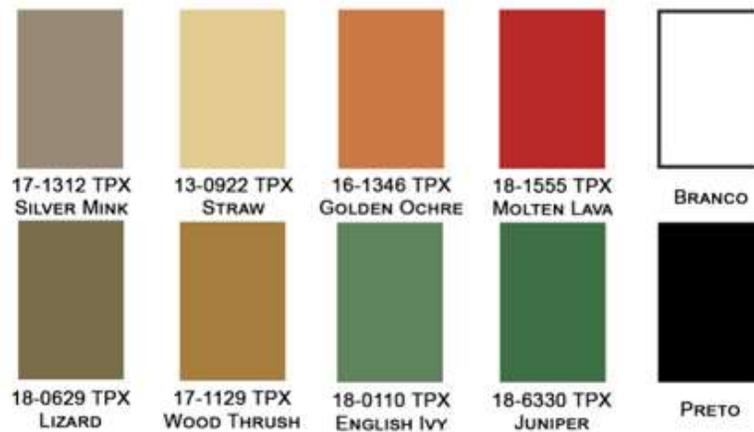
Segundo Taylor “Filmes informativos do Ministério do Comércio britânico mostravam como converter um terno para a noite em um atraente conjunto para o dia, pijamas em vestidos ou velhas cartolas em chapéus chiques decorados com fitas” (2014, p. 63), existiam diversas intervenções do governo estimulando a criatividade da população e incentivando a reutilização de suas peças. De acordo com Simili (2011):

Os novos tempos também teriam sido sinalizados pela multiplicação das mulheres fardadas, vestindo “tailleur preto, camisa branca e gravata preta e pela transformação do guarda-roupa em sóbrio, marcado pelo fim dos vestidos vistosos, dos bonezinhos excêntricos, das jóias extravagantes e das unhas cor de sangue”, restringindo-se ao tailleur, quando muito, acompanhado por um casaquinho de crepe, um chapeuzinho de feltro e por uma bolsa grande (SIMILI, 2011, p. 7).

Com o fim da guerra decretado em 1945, a população livre das desgraças e começando a se recompor, principalmente na Europa, já na América, a moda ganhou espaço no cenário do pós-guerra, bem estabelecida na indústria, nesse período a moda começou a ter como sentido primordial a praticidade e a funcionalidade. A moda mostra sinais de sobrevivência à guerra exibindo looks que abusam de matéria-prima, pois, a moda da segunda metade do século apresenta-se fortemente acinturada para as mulheres e para os homens – depois de tanto tempo sem acrescentar novidade alguma – começaram a usar o linho, ternos brancos, bege, tons pastel.

Processo de criação e desenvolvimento de coleção

Finalizando as pesquisas históricas relacionadas ao tema, deu-se início a etapa criativa para o desenvolvimento da coleção. Pensando no período escolheu-se uma cartela de Cores com tons sóbrios, terrosos e que lembrassem o militarismo, abaixo pode-se na Figura 1 a cartela de cores da coleção, composta por 10 cores.



Quanto à escolha dos tecidos para a criação, pensou-se em texturas pesadas como veludo, sarja, couro sintético, moletom e viscose. A coleção de moda desenvolvida foi intitulada de “A mulher da guerra” e é composta por 10 looks, sendo divididos em 9 comerciais e um 1 look conceitual, o qual a saia foi confeccionada. Observando a Figura 2, nota-se as tonalidades da cartela de cores elaborada, a máscara de gás no rosto foi um padrão criado relacionado a um objeto que foi de grande importância durante o período. Nesta coleção foram usadas algumas fortes tendências de moda para a estação, como a assimetria, o mix de texturas, a sarja *destroyed*, peças com dupla funcionalidade que podem ser utilizadas tanto como casaco ou como um vestido, aplicação de textura como flores de couro sintético.



Referente ao editorial produzido com a saia conceitual confeccionada, escolheu-se uma locação externa com um ambiente industrial que remetesse ao novo ambiente que a mulher teve de se inserir, o local de trabalho, como fábricas. O editorial possui o mesmo nome da coleção, foi

elaborado com uma modelo feminina, as locações utilizadas foram: a parte interna do Mercado Central e a parte interna do prédio da Secretaria de Cultura, o principais elementos para compor a cena, foram o cenário com tons acinzentados, a máscara de gás, e o carrinho de obra para transporte. Para a composição do look do editorial, devido à confecção ser apenas da saia, para a parte superior utilizou-se de ataduras tingidas num tom com aspecto de sujeira, referindo ao período conturbado em que houveram muitos feridos e as ataduras foram de grande importância nas alas médicas.



Considerações finais

A partir das informações trazidas neste artigo, pode-se concluir que o período da Segunda Guerra Mundial foi de grande experiência para a população pelos fatos vivenciados, e principalmente para as mulheres que se viram donas de si da noite para o dia, precisando trabalhar para sustentar suas famílias, mulheres que apesar de um dia exaustivo de trabalho – muitas vezes braçal – não deixavam de lado os cuidados estéticos.

Através das descobertas realizadas por meio da pesquisa bibliográfica, procurou-se valorizar as superações das mulheres diante das circunstâncias e reconhecer que apesar da restrição vivida no período, contornou-se a situação usando da criatividade, e com isso criar uma coleção de moda que fosse utilitária, com aspectos do período como as cores e os tecidos pesados, e para a produção do editorial, trazer o ambiente industrial na locação, a máscara como um elemento fundamental para a composição da cena e a atadura na complementação do look.

Ao longo deste período e de suas rigorosas fiscalizações, a moda conseguiu ter grandes mudanças, através da criatividade usada por todos perante uma situação atual de escassez no setor têxtil e um regime estritamente controlador.

Ressalta-se também, a importância deste período na história da moda, pois com a guerra surge uma nova maneira de fazer moda, o ready-to-wear na América e o prêt-à-porter na Europa configuram o processo de concepção e construção das roupas que conhecemos até hoje. Antes deste período todas as roupas eram feitas sob-encomenda e sob-medida para as pessoas, inexistindo o processo de produção em série.

Referências

- BLACKMAN, C. **100 anos de moda**. São Paulo: Publifolha, 2011.
- BRAGA, J. **História da moda**. 4. Ed. São Paulo. Editora Anhembi Morumbi, 2004.
- DIRIX, E; FIELL, C. **A moda da década – 1940**. São Paulo: Publifolha, 2014.
- MACKENZIE, M. **Ismos: para entender a moda**. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- POLLINI, D. **Breve história da moda**. São Paulo: Editora Claridade, 2007.
- SIMILI, I. **Moda e gênero na Segunda Guerra Mundial: fragmentos da feminilidade “patriótica” nas aparências da primeira-dama Darcy Vargas**. 7º Colóquio de Moda, Maringá, 2011.
- STEVENSON, NJ. **Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen** / NJ Stevenson. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.
- TAYLOR, K. **Moda Vintage e alta-costura: um panorama de estilistas do século XX, de Paul Poiret a Alexander McQueen**. São Paulo: Publifolha, 2014.
- VEILLON, D. **Moda & Guerra: um retrato da França ocupada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

A IMAGEM DOS HOTÉIS NO SÉCULO XX SEGUNDO OS ANÚNCIOS

Larissa Teixeira

Universidade Federal de Pelotas;

lalaplamer@hotmail.com

Dalila Müller

Universidade Federal de Pelotas;

Doutora; dalilam2011@gmail.com

Resumo

No início do século XX, Pelotas estava em seu auge econômico, cultural e social, e isso possibilitou o desenvolvimento dos estabelecimentos hoteleiros da cidade. O objetivo principal deste artigo é analisar os anúncios dos hotéis nas décadas de 1910 a 1950. Este trabalho se insere no projeto de pesquisa “A História da Hotelaria em Pelotas na Primeira Metade do Século XX”. A metodologia utilizada foi uma pesquisa bibliográfica, sendo a principal fonte de pesquisa os almanaques, revistas e álbuns que circulavam em Pelotas. No período analisado, as revistas eram impressas e estruturadas de maneira a proporcionar uma melhor “visão” ao leitor. Possuíam muitos anúncios, poucas páginas com texto, crônicas, tirinhas de humor, dicas de saúde, receita, entre outros. Os hotéis identificados nos anúncios foram: Hotel Grindler, Aliança, Brasil e Gotuzzo. As características que mais apareciam nestes anúncios, eram fotos do hotel, nome do proprietário, localização e data de fundação do estabelecimento. A imagem passada pelos anúncios se torna de extrema importância, pois, através do mesmo, podemos identificar características arquitetônicas, como também proprietário, endereço e alguns serviços disponibilizados. É relevante ressaltar que os anúncios dos hotéis foram um grande meio de divulgação e corroborou para o desenvolvimento desses estabelecimentos, como também para a pesquisa histórica da hotelaria em Pelotas no início do século XX.

Palavras-Chaves: HOTELARIA; PELOTAS; ANÚNCIO.

Introdução

Este artigo tem como objetivo principal analisar os anúncios dos hotéis nas décadas de 1910 a 1950, em Pelotas. Identificando, assim, as principais características que eram destacadas pelos anúncios sobre estes estabelecimentos e a sua importância para a história da hotelaria no município. O início do século XX foi um período em que Pelotas estava passando por uma reestruturação econômica, o que possibilitou um desenvolvimento dos hotéis, fazendo com que os mesmos se destacassem e fossem considerados os mais renomados da região.

A metodologia utilizada foi uma pesquisa bibliográfica, sendo a principal fonte os almanaques e revistas pelotenses que estavam em circulação no período abordado. Foram identificados anúncios em três periódicos da cidade de Pelotas, sendo eles: Álbum de Pelotas,

Almanaque de Pelotas e Revista Princesa do Sul. Foram pesquisadas edições das primeiras cinco décadas do século XX, porém nem todas apresentavam conteúdo referente à hotelaria. Os anos de incidência dos anúncios abordados são: 1913, 1916, 1917, 1919, 1922, 1925, 1927, 1935, 1951 e 1955.

Cabe ressaltar que este artigo é um recorte do projeto de pesquisa “A História da Hotelaria em Pelotas na Primeira Metade do Século XX”, que tem como objetivo resgatar elementos da hotelaria pelotense, relacionando os hotéis em funcionamento na cidade com o desenvolvimento econômico de Pelotas, o turismo e a hospitalidade, já que estes estabelecimentos também se caracterizavam como locais de sociabilidade urbana no município.

Além dos almanaques foram utilizadas outras bibliografias para caracterizar a cidade de Pelotas e a hotelaria na região no período estudado, como também analisar a importância dos almanaques e revistas e ver como eram estruturados estes periódicos. Utilizou-se também reportagens e informações recolhidas de jornais do século XIX e XX, para assim trazer uma parte da trajetória destes estabelecimentos, relacionado as informações de cada fonte pesquisada.

Pelotas e a Hotelaria – Século XX

Desde a sua fundação, a cidade de Pelotas, localizada a sudoeste da região sul, cerca de 250 Km da capital Porto Alegre, se destacou pela produção do charque, e assim firmou toda a sua economia através da indústria saladeiril. O século XIX no município foi marcado pela fartura e riqueza, Pelotas era considerada uma cidade próspera e moderna, sendo um polo para a região sul do Estado. Porém, no início do século XX, era visível a grande crise econômica que atingia a cidade, no qual a prática saladeiril começou a entrar em decadência, se extinguindo praticamente por completo em meados de 1930 (MÜLLER, 2004).

A partir da década de 1920 o município começou a investir em novas atividades econômicas com o objetivo de se reerguer economicamente. Entre as principais temos: indústrias têxteis, pecuária, agricultura, fábricas de velas, fábricas de sabão e o comércio, sendo esta última a mais influente até os dias de hoje. Desse modo, com Pelotas novamente se destacando economicamente, muitas pessoas foram atraídas para a cidade, o que gerou uma movimentação muito grande de visitantes.

Além disso, Pelotas contava com uma riqueza no âmbito cultural, com muitos casarões, teatros, cinemas, praças, clubes, sociedades, espetáculos e atrações. O município era conhecido

pela sua sociedade que prezava pelo tempo de lazer, e assim recebia turistas o ano inteiro, pessoas de diversos lugares do país, para conhecer a tão fãlada “alta sociedade pelotense” e a destacada “Princesa do Sul”. Com isso, o hotelaria no município se destacou e se desenvolveu demasiadamente neste período. Echart (2015), evidencia que:

A atividade hoteleira em Pelotas passou a desenvolver-se entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, pois foi neste período que a cidade atingiu seu apogeu econômico, social e cultural, sendo considerada a “Princesa do Sul”. (Echart, 2015, p. 18).

A hotelaria em Pelotas começou a “aparecer” na segunda metade do século XIX, quando se tem registros do primeiro hotel em funcionamento, datando de 1845. Mas foi no final deste período e início do novo século que os estabelecimento hoteleiros se destacaram na região. Müller (2005, p. 3) afirma que “a safra das charqueadas atraía pessoas para a cidade, entre eles peões, tropeiros e estancieiros. Estas pessoas vinham com o objetivo de trazer e negociar o gado e permaneciam na cidade, utilizando os hotéis para hospedagem e entretenimentos”.

A partir dos estudos de Müller (2004), de 1843 a 1928 tem-se o registro de 129 estabelecimentos hoteleiros que estiveram em funcionamento por algum período na cidade. Já nas décadas de 1930 e 1940 identificou-se 22 hotéis que estavam em atividade. Nota-se que o município sempre contou com uma diversificada rede hoteleira, tendo muitos hotéis em funcionamento e, apesar da crise econômica e da diminuição destes locais, em 1930 já se tem a abertura de novos hotéis e uma retomada da atividade hoteleira na região.

Por fim, ressalta-se que a maioria destes estabelecimentos se localizava em zona central, entre as principais ruas, perto de bancos, praças, teatros e lugares de lazer do povo pelotense. Também tinham hotéis que ficavam nas zonas de entrada da cidade, próximos a estação férrea e pontos de acesso das principais estradas. Assim, evidencia-se que as charqueadas colaboraram grandemente para o crescimento destes estabelecimentos, e apesar da crise e falência da indústria, a hotelaria pelotense sempre se destacou entre as demais do estado.

A Publicidade e as Revistas Ilustradas

No período analisado, as revistas eram impressas e estruturadas de maneira a proporcionar uma melhor “visão” ao leitor. Possuíam muitos anúncios, poucas páginas com texto, crônicas, tirinhas de humor, dicas de saúde, receitas, entre outros. Segundo Chortaszko (2013):

A publicidade, por exemplo, se articula às demandas da sociedade da vida urbana no início do século XX. Não podemos esquecer que esse meio é uma estratégia de venda, direcionado sempre a um público-alvo. O anúncio publicitário trilha caminhos e estratégias de acordo com as demandas da sociedade, utilizando-se de recursos linguísticos e/ou visuais para seduzir sua clientela. Impondo valores, ideias, criando expectativas, desejos e realidades, tornando-se um método discursivo. (CHORTASZKO, 2013, p. 3).

O consumo está diretamente ligado a uma emergência econômica, social e cultural de uma sociedade, assim os anúncios se deram como um recurso indispensável para firmar essa sociedade consumista. A publicidade, estampada em revistas e jornais se evidencia de maneira influenciável, culturalmente ligada ao desejo de adquirir determinado produto e/ou serviço. Rocha, Pereira e Aucar (2013) abordam que:

A publicidade é uma narrativa que dá forma e concretiza diversas linguagens, valores e imagens, elaborando representações coletivas e identidades, papéis sociais e estilos de vida, desejos e subjetividades, através de um incansável universo simbólico que sustenta nossa cultura material transformada em bens de consumo. (ROCHA, PEREIRA E AUCAR, 2013, p. 23).

Assim, nota-se que os anúncios publicitários estão diretamente ligados a diversos fatores que determinam o momento de sua propagação entre os meios de comunicação. Dar-se a incidência da produção de massa e o fato de que “qualquer coisa pode ser vendida”, desse modo, em meio a esta sociedade capitalista, a publicidade se difundiu entre os anos, desenvolvendo-se a partir do final do século XIX.

No início do século XX, novos meios de impressão “revolucionaram” a imprensa, e fizeram com que os anúncios se destacassem cada vez mais. Os mesmos apareciam com maior incidência, mais imagens, fotografias e em tamanhos maiores, diversificando a maneira de “vender” certo produto. Uma diminuição no preço das revistas e jornais possibilitou um maior alcance em número de leitores, e isso fez com que a indústria de propaganda investisse largamente na publicidade (CHORTASZKO, 2013). Sant’Anna (1997) nos diz que:

Os jornais do final do século XIX já apresentavam páginas repletas de anúncios dos mais variados produtos, entre os quais, aliás, os remédios possuíam uma importância capital. Pois nesta época, os anunciantes mais importantes eram os comerciantes, os donos de hotéis e os fabricantes de remédio. (SANT’ANNA, 1997, p. 92).

Os jornais foram o marco da imprensa no século XIX, e a partir do século XX, as revistas ilustradas revolucionaram o meio publicitário. De acordo com Rocha, Pereira e Aucar (2013, p. 27) o jargão utilizado por estes meios era de que “uma imagem vale mais do que mil palavras”. Nota-se que os jornais evidenciavam as notícias políticas, combates e lutas sociais, eram um meio

informativo e opinativo de “disseminar” as notícias. Já as revistas e almanaques se associavam a uma leitura “informal”, com crônicas, pouco texto, muitas tirinhas e anúncios, trazendo uma nova aura à imprensa do país.

As revistas ilustradas que circulavam no período analisado, eram estruturadas de uma maneira “programada”, tiveram grande destaque e ficaram conhecidas pela influência que possuíam na sociedade. Traziam diversos acontecimentos sociais que ocorreriam na região de sua circulação, como festas, eventos particulares, bailes de carnaval e nos clubes, eventos religiosos, reuniões, concertos e exposições, retratando assim, a vida daquela sociedade.

A Revista “Princesa do Sul”, uma das fontes dessa pesquisa, se encaixa neste contexto, pois a mesma abordava sobre a vida da sociedade pelotense, evidenciando todos os acontecimentos que ocorriam na cidade, eventos, festas, crônicas e história de vida de personagens importantes para o município. Como também era repleta de imagens da cidade, com ilustrações das praças, cinemas, teatros, casarões, ruas e locais de sociabilidade. Possuía diversos anúncios, entre eles dos hotéis, foco deste trabalho. A Revista conta com exemplares do ano de 1944 a 1952, que estão disponíveis para pesquisa.

Os almanaques eram periódicos de publicação anual, e inicialmente continham conteúdos referentes ao tempo, previsões climáticas, astrologia, conteúdos da natureza, festas religiosas e calendário de eventos (DUTRA, 2005). O Almanaque de Pelotas começou a circular no ano de 1913, e conta com exemplares disponíveis na Biblioteca Pública de Pelotas, até o ano de 1935. Circulava pelos pelotenses com muita facilidade, pois era uma importante fonte de informações, contando com agenda e calendário, notas para pecuaristas e agricultores, informações sobre tarifas e horários de trens, telégrafo e correios. Continha imagens da cidade, textos sobre personalidades da época e era repleto de anúncios, dos mais variados produtos e empreendimentos pelotenses.

O Álbum de Pelotas, do ano de 1922, utilizado nesta pesquisa, era muito parecido com as revistas ilustradas. Continha muitas imagens da cidade e de pessoas consideradas “famosas” à época. Abordava textos, contando sobre a história de determinados locais e pessoas. Continha muitas fotografias da cidade, de ruas, casarões, praças e hotéis. Como também trazia fotos de políticos, militares, artistas, entre outras personalidades pelotenses. Apesar de ser um material mais “lúdico” e literário, apresentava alguns anúncios de determinados empreendimentos.

Nota-se, em certo momento desta pesquisa, que estas revistas possuíam um público alvo na cidade, eram mais voltados para a “alta sociedade”, devido ao seu conteúdo. Michelin (2003, p.

3) cita que “Tal como o Almanach de Pelotas, tratava-se a revista de um veículo no qual a cidade se dava a ver, evidentemente a cidade de alguns, que para alguns interessava: a cidade culta, próspera e moderna”. Assim, percebemos a publicidade deste período, que se dava voltada pra as classes mais altas, com anúncios de produtos, locais e serviços, focados em atender apenas parte da população, tendo em vista, a publicidade das revistas e almanaques.

Os Hotéis Pelotenses Retratos nos Anúncios

A partir das pesquisas identificou-se quatro estabelecimentos hoteleiros que possuíam anúncios e/ou foram retratados nas revistas. São eles: Hotel Grindler, Hotel Aliança, Hotel Brasil e Hotel Gotuzzo. Percebe-se que estes hotéis eram considerados alguns dos melhores da cidade, que apenas pessoas de “classe média/alta” tinham condições de se hospedar. Hotéis renomados e conhecidos tanto pela sociedade pelotense, quanto por viajantes. Estabelecimentos que sediavam eventos e se mantinham como locais de sociabilidade urbana, em constante renovação e modernização, para assim disponibilizar os melhores serviços.

As características mais evidentes nestes anúncios eram fotos do hotel, nome do proprietário, localização e data de fundação do estabelecimento, como também alguns dos serviços disponibilizados e infraestrutura do local. A imagem passada pelos anúncios se torna de extrema importância, pois através do mesmo podemos identificar características arquitetônicas e visualizar como que eram estes prédios.

O Hotel Aliança foi um dos primeiros estabelecimentos hoteleiros a se instalar na cidade de Pelotas. Com base em registros, o local inaugurou como “Cafê Aliança” (O Rio-Grandense, 02.11.1847, p. 4) em 1843 (Diário de Pelotas, 18.01.1885, p. 4) e logo depois se transformou em hotel. Se localizava na Rua XV de Novembro, Nº 666, em ponto central da cidade, o que facilitou o seu crescimento e o levou ao auge econômico nas primeiras décadas do século XX.

Nos anúncios identificados do hotel nota-se uma ênfase em citar o ano de fundação do estabelecimento, como também aparecia a frase: “O mais antigo do Brasil”. Além disso, todos os anúncios de 1913 a 1930 trazem fotos do hotel, da fachada e de seu pátio (Figura 1), que contava com mesinhas e era um ponto de encontro do povo pelotense, como também onde se realizavam alguns eventos (Correio Mercantil, 26.03.1889, p. 1). Nos anúncios identificamos alguns serviços que o hotel disponibilizava, como luz elétrica em todos os quartos, um grande diferencial, pois o estabelecimento foi o primeiro em Pelotas a realizar essa instalação (Diário Popular, 02.07.1912,

p. 1). Além disso, contava com aparelho telefônico em todos os quartos, como mostram os anúncios.

O Aliança passou por vários proprietários durante seus anos de funcionamento, sendo o fundador e primeiro dono do hotel Adolph Hermann Schreiber. No ano de 1853 o mesmo vendeu o estabelecimento para Santyago Prati e Thomaz Gotuzzo (O Pelotense, 03.05.1853, p. 4). No início do século XX Caetano Gotuzzo ficou com o hotel (Correio Mercantil, 07.12.1901, p. 4). Em meados de 1920, Jeronimo Del Grande seguiu como proprietário do mesmo, por quase 20 anos. Em 1943 tem-se registros, em uma nota do Diário Popular, da venda do estabelecimento para a família Zabaleta (DIÁRIO POULAR, 15.01.43, p. 2). Porém, no final da década de 1940, Altair Dantas Lahm arrenda o Hotel Aliança, ficando assim, até o ano de 1968. Os anúncios do hotel aparecem todos com o proprietário sendo Caetano Gotuzzo, o mais influente e todos, porém em 1951 têm-se o registro de uma imagem, já com Altair como dono (Figura 2).



Figura 1: Hotel Aliança
Fonte: Almanaque de Pelotas, 1913.



Figura 2: Anúncio do Hotel Aliança
Fonte: Revista Princesa do Sul, 1951.

O Hotel Gotuzzo inaugurou em 1926 e se tem registros de seu funcionamento até 1928. Era de propriedade de Haroldo Gotuzzo, sobrinho de Caetano Gotuzzo, proprietário do Hotel Aliança. O estabelecimento se localizava na Rua Andrade Neves, N° 717. Nos anúncios vê-se que o Haroldo enfatizava os serviços do hotel e retratava o estabelecimento como um dos melhores da cidade, trazendo elementos textuais como: “O mais confortável, luxuoso e hygienico d’esta cidade, situado em ponto mais central. Excellentes acomodações.” Como também apareciam citações falando

sobre a culinária e os banheiros. No fim vinha explícito a frase: “Encarrega-se de banquetes” (Almanaque de Pelotas, 1927).

O Hotel Grindler se localizava a rua Andrade Neves, Nº 653. De propriedade de Carlos Grindler, era um dos estabelecimentos mais conhecidos da cidade (Correio Mercantil, 23.07.1887, p. 3). O local sediou muitos eventos, prezou sempre pelo melhor serviço e era conhecido por ter uma excelente culinária (Diário Popular, 03.01.1899, p. 2). O hotel se manteve em funcionamento por muitos anos e na década de 1940 mudou o nome para “Paris Hotel”, quando foi vendido (Diário Popular, 20.06.1942, p. 6). Na época dos anúncios o estabelecimento era de propriedade dos irmãos Konrady e Raupp, que adquiriram o mesmo no início do século XX. Os irmãos eram sobrinhos de Carlos e herdaram o hotel com o falecimento do mesmo.

Os anúncios do hotel eram bem “simples”, todos seguiam o mesmo padrão, com uma foto da fachada do hotel, a localização, nome dos proprietários, telefone, a data de fundação e o dizer “Casa de 1º ordem”, para demonstrar que o hotel era um dos principais da cidade, mais conceituados e procurados. Os anúncios do Hotel Grindler foram uns dos que mais apareceram, com incidência em praticamente todas as edições do Almanaque e no Álbum de Pelotas. Vejamos um exemplo na Figura 3.

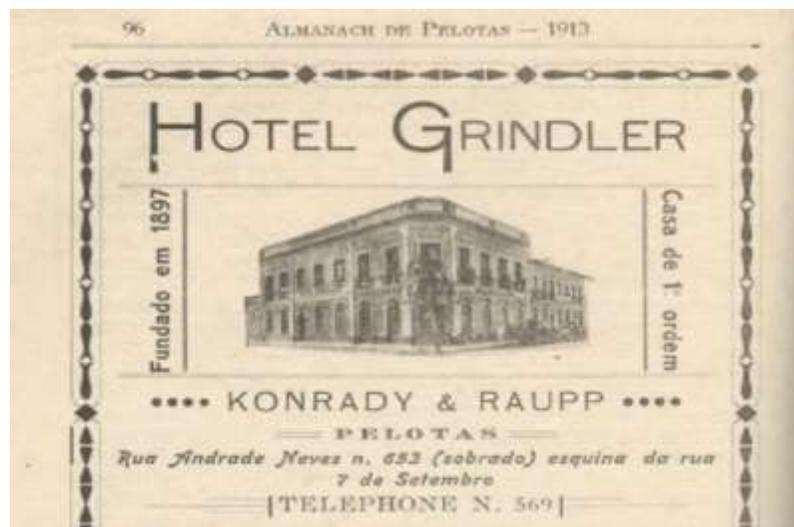


Figura 3: Anúncio do Hotel Grindler
Fonte: Almanaque de Pelotas, 1913.

O último hotel que encontrou-se registros foi o Hotel Brasil, que se localizava na Praça Coronel Pedro Osório, em ponto central, o que facilitou muito o seu crescimento e destaque entre os outros tantos hotéis da cidade (Correio Mercantil, 31.03.1878, p. 2). Os primeiros registros que

se tem do local datam de 1878, falando sobre sua possível inauguração. O estabelecimento era o segundo maior da cidade, perdendo apenas para o Aliança, isto até meados de 1920, antes da inauguração do Grande Hotel.

O Hotel Brasil passou por muitos proprietários durante o século XIX, tanto relacionado à venda quanto a arrendamento, porém pertenceu a família Del Grande durante todo o século XX, até o seu fechamento. Durante estes anos, o hotel passou pelo seu auge, pois José Del Grande, italiano, e já proprietário de outros hotéis, investiu grandemente para assim tornar o Brasil um dos melhores hotéis da cidade.

Durante a pesquisa encontrou-se apenas um anúncio do estabelecimento, em 1922, no Álbum de Pelotas. O anúncio continha uma foto da fachada do prédio, localização, proprietário e alguns dizeres relacionados ao serviço. Identificamos algumas características como luz elétrica, esgoto, banhos quentes e frios a toda hora eram alguns dos serviços que o hotel oferecia. Além disso, está explícito a frase “Junto ao Theatro Sete de Abril”, para assim dar mais ênfase a localização do hotel. Percebe-se também a frase “O mais antigo e melhor localizado nesta cidade”, que evidencia uma “contradição”, pois o Aliança foi o primeiro a ser fundado em Pelotas. Vejamos o anúncio abaixo na Figura 4.



Figura 4: Anúncio do Hotel Brasil
Fonte: Álbum de Pelotas, 1922.

Considerações Finais

A partir das pesquisas afirma-se que os anúncios são de grande importância para a história da hotelaria na cidade de Pelotas. Evidenciamos características únicas dos hotéis, como data de fundação, proprietários e o período que o mesmo ficou à frente de determinado estabelecimento, a localização e muitos dos serviços que os hotéis ofereciam, podendo assim comparar, classificar e diferenciar a categoria de cada hotel a partir disto.

Vemos que os anúncios partem de um pressuposto muito parecido, todos apresentam as mesmas características, e as palavras como “moderno”, “mais antigo”, “melhores serviços” e “higiene” se destacam, para assim cada um evidenciar o que possui de melhor, querendo sempre estar à frente dos outros.

Uma parte importante de se analisar estas revistas e almanaques são as imagens e fotografias que aparecem dos hotéis. Seja de maneira explícita dentro dos anúncios, ou “juntamente” com alguma outra foto, como no caso do Hotel Brasil, que apareceu ao lado de uma fotografia do Teatro 7 de Abril, podendo assim, ser identificado. Os anúncios do Hotel Aliança e Grindler são os de maior incidência, do Hotel Gotuzzo e Hotel Brasil aparecem apenas uma única vez, e todos os mesmos, com exceção do Gotuzzo, apresentam fotografias dos prédios. Por fim, afirma-se que esta fonte é de grande importância para a pesquisa, e cada elemento se torna único para trazer a trajetória da hotelaria em Pelotas na primeira metade do século XX.

Referências

- CHORTASZKO, Diane Saggiorato, MOREIRA, Rosemeri. **Mulher e família nos anos dourados: os anúncios publicitários da Revista Grande Hotel (1958 – 1961)**. 9º Encontro Nacional de História da Mídia. UFOP – Ouro Preto – Minas Gerais, 2013.
- DUTRA, Eliana Regina de Freitas. **Rebeldes literários da República: história e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)**. Editora UFMG, 2005.
- ECHART, L. F. **Um perfil para o hóspede do Grande Hotel de Pelotas (1980-1990)**. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015
- MOURA, Jenifer de Oliveira Salgueiro de et al. **Elas modernas: a modernidade nas fotos impressas da revista ilustração pelotense (1919-1925)**. Salão de iniciação Científica (15.: 2003: Porto Alegre, RS). Livro de resumos. Porto Alegre: UFRGS, 2003., 2003.
- MÜLLER, Dalila. **Hotelaria em Pelotas: O Desenvolvimento da Cidade como Fator Condicionante da Hotelaria**. III Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul. Caxias do Sul, 2005.
- MÜLLER, Dalila. **A Hotelaria em Pelotas e sua relação com o Desenvolvimento da Região: 1843 a 1928**. 2004. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Turismo) –Programa de Pós-Graduação em Turismo, Universidade de Caxias do Sul.
- ROCHA, Everardo; PEREIRA, Cláudia; AUCAR, Bruna. **Os anúncios nas revistas ilustradas: imaginário e valores brasileiros no início do século XX. Cultura e imaginação publicitária**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Mauad, p. 41-68, 2013.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Propaganda e história: antigos problemas, novas questões**. Projeto história, v. 14, n. 89, 1997.

Fontes Primárias

- Álbum de Pelotas, 1922.
- Almanaque de Pelotas, 1913 e 1927.
- Correio Mercantil, 07.12.1901, p. 4; 23.07.1887, p. 3 26.03.1889, p. 1; 31.03.1878, p. 2.
- Diário de Pelotas, 18.01.1885, p. 4.
- Diário Popular, 02.07.1912, p. 1; 03.01.1899, p. 2; 15.01.43, p. 2; 20.06.1942, p. 6.
- O Pelotense, 03.05.1853, p. 4.
- O Rio-Grandense, 02.11.1847, p. 4.
- Revista Princesa do Sul, 1951.

A PAISAGEM É TRANSITÓRIA: GRAFITE E PIXAÇÃO EM PELOTAS

Mariana Braoio¹

Elisabete da Costa Lea²

¹Universidade Federal de Pelotas; Graduanda em História;
maaricavalcanti@hotmail.com

²Universidade Federal de Pelotas; Doutora em História; elisabeteleal@ymail.com

Resumo

A presente comunicação tem como base as pesquisas que estão sendo realizadas para um trabalho de conclusão de curso em História pela Universidade Federal de Pelotas. Esta dissertação pretende analisar o grafite e a pixação na contemporaneidade em Pelotas, cidade situada no Rio Grande do Sul. Através da metodologia da história oral, iremos coletar informações pertinentes para construir a trajetória histórica do grafite e da pixação na cidade. Por entender ser de extrema importância essas práticas urbanas e culturais, vinculadas ou não a demais práticas sociais, como um símbolo de resistências das urbes e de constantes choques com a noção de propriedade. O meio e a paisagem são mutáveis, investigaremos como se dá essas modificações no seio de uma cidade que segrega como Pelotas, para compreender a experiência pelo meio de indivíduos atuantes.

Palavras Chaves: GRAFITE, PIXAÇÃO, PELOTAS.

“Imagine uma cidade em que o grafite não é ilegal, uma cidade em que qualquer um pode desenhar onde quiser. Onde cada rua seja inundada de milhões de cores e frases curtas. Onde esperar no ponto de ônibus não seja uma coisa chata. Uma cidade que pareça uma festa para qual todos foram convidados, não apenas as autoridades e os figurões dos grandes empreendimentos. Imagine uma cidade como essa e não encoste na parede - a tinta está fresca.” Banksy

INTRODUÇÃO

Esta comunicação tem como objetivo reunir as informações coletadas, até o presente momento, em detrimento de uma possível contribuição no corpo do Trabalho de Conclusão de Curso na área de História centrado nas práticas urbanas de Pelotas. Importante levantar os motivos e os conflitos que transpassamos ao escolher o grafite e a pixação como tema relevante a ser estudado como TCC. Primeiramente, os motivos que acompanharam a graduanda para essas escolhas foram longilíneos, antes mesmo de sua formação acadêmica em História, e portanto, pessoais e significativos para o conjunto de potencialidades de carácter ideológico, por entender que não há neutralidades históricas no cerne das pesquisas. Já os conflitos foram inúmeros. Para

acompanhar as suas causalidades de serem fenômenos amplamente difundidos no âmbito da urbe mas, incompreendidos nos âmbitos acadêmicos pois, presenciamos poucos trabalhos relacionados a tais práticas na atualidade. Logo, notificamos a urgência em enobrecer tais fenômenos priorizando o campo da História, por visualizarmos uma defasagem ainda maior. Porém, iremos englobar qualquer área que tenha evidenciado tais inscrições para compor a multidisciplinariedade do objeto e possivelmente contextualizá-la aos tempos contemporâneos e revelarem assim os atuantes de Pelotas, dando-os vozes, numa espécie de semelhança com a conduta da tinta que colore os muros. Entendemos que para obter sucesso entre esses ideais de pesquisas, precisamos adentrar tais rumos e grupos de maneira complexa, obtemos que os próprios praticantes pudessem dividir suas histórias e vivências conosco, por meio da metodologia de história oral híbrida, que detém os relatos de pessoas atuantes e posteriori os colabora com os textos “consagrados.” (PORTELLI, 1997) No decorrer das arrecadações de informações pertinentes para pesquisa, um tema se tornou recorrente nos quesitos “pensar” o grafite e a pixação, caímos nos pressupostos do que são as imagens e qual o papel delas no aprendizado da História? Elegemos os campos visuais, mais precisamente, os quesitos da Cultura Visual (KNAUSS, 2006) intercalando com as informações trazidas pelo autor Burke em seu texto “O Testemunho das Imagens” para aprofundarmos nos temas envoltos da visualidade, por entender que os grafites e as pixações são imagéticos como nossa sociedade. E por fim, iremos nos esforçar para condensamos tais informações para demonstrar as pesquisas que foram resgatadas até o presente momento e confrontá-las com os demais debates de quebra da noção de propriedade que o grafite e a pixação propõem.

METODOLOGIA

A metodologia empregada na pesquisa foram alguns dos métodos propostos através de uma disciplina da História, a História Oral, por entender, que o grafite e a pixação são plurais e diversificados. Portanto, acompanham necessariamente uma visão multifacetadas tanto das práticas no campo da urbe quanto no imaginário dos conviventes diários das inscrições mesmo que de forma ingênua, despercebida. A respeito da importância de se trabalhar com História Oral foram levantados inúmeros trabalhos pertinentes para explicar as escolhas relacionadas a metodologia pretendida, como por exemplo, a visão do Portelli que aponta os perigos envoltos na noção da “criação de uma história coletiva” a seguir:

Embora estejamos trabalhando com o intuito de registrar lembranças que possam ser coletivamente compartilhadas e aproveitadas, devemos ser cautelosos em situá-la fora do indivíduo. (PORTELLI, 1997)

Nesse trecho Portelli (1997), evidencia uns dos problemas tocados na História Oral, dentre as maioria das vezes as práticas dos quais serão entrevistas na oralidade, são efetuadas de maneira coletiva, como no caso do grafite e da pixação. Por mais, que muitos dos atuantes escrevam suas imagens através de “caminhadas” solitárias, a presença de uma TAG ou inscrição que notifique o grupo do qual, participa está majoritariamente presente nas inscrições em Pelotas e no mundo, divulgando uma presença de um ser coletivo. Quando introduzido no método de entrevistas, o entrevistador, pode se ver envolvido a tal ponto nessa pesquisa, que erroneamente acredite que descobriu a “história” por exemplo, do grafite de Pelotas. Mas não. O entrevistador estará reunindo informações de uma parcela de um grande grupo atuante numa cidade urbana com diferentes posicionamentos e colocações sobre determinados assuntos, portanto recolhem memórias individuais, isso não pode ser deixado de lado em uma pesquisa de qualquer instância.

Após levantar tais informações, caímos no pressuposto de se refletir tanto a memória quanto a identidade, tema que continuamente acompanha o grafite e a pixação no decorrer das pesquisas, para isso utilizaremos os conceitos apresentados pelo o Pollak (1992).

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade á qual a pessoa se sente pertencer. (...) Além desses acontecimentos, a memória é constituída por pessoas, personagens. (...) Além dos acontecimentos e das personagens, podemos finalmente arrolar os lugares. (POLLACK, 1992)

Quando essa comunicação se iniciou determinamos algumas escolhas das quais deveriam ser essenciais para a formação sincera e intensa da reunião de informações sobre o tema, grafite e pixação, para futuramente adentrarem em uma pesquisa “fiel” das práticas em Pelotas. Essa preocupação se deteve pela precarização do tema tanto no campo acadêmico quanto no campo da sociedade que julga, ademais acoplados com os posicionamentos já levantados neste capítulo, por isso, priorizou-se os relatos dos próprios atuantes das práticas para o detrimento da pesquisa de uma maneira mais fechada na tentativa de obter visão individual, vinculada com visão coletiva das crews e dos grupos de grafite e pixo.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

As imagens produzem metáforas ademais são representações, portanto evocações das imagens reais. Essa afirmação nos detém alguns questionamentos acerca da imagem, como ela é produzida? Por que as pessoas as produzem? E qual o significado dela na sociedade? (CAMARGO, 2011) Trazemos estas reflexões que tentaremos sanar no decorrer desse trecho pois, entendemos que os grafite e as pixações são imagens pictográficas, advindas das eras pré-históricas com descendência nos hieróglifos egípcios.

A imagem acompanha uma função única, a simbólica. Mas os significados são multifacetados como por exemplo, o significado testemunhal (vista como documento), o de registro, o estilo ornamental poético (identidade de valor/qualidade), o significado pedagógico e por último, o significado midiático. Estas configurações visuais de qualidades sensíveis nos tornam capazes de produzir significação a imagem. Dividimos os valores imagéticos em três fatores: O signo determinando a função significante (o próprio objeto). O significante que tornar-nos acessível o conceito de imagem, está nitidamente associada ao conceito de cultura. (Vale reforçar que as imagens são criações culturais.) E os significados que seriam o que os significantes produzem enquanto essência. (CAMARGO, 2011)

Salientado tais informações, iremos elencar as imagens de grafites e das pixações obtidas nas ruas de Pelotas, notificando os conceitos da sociedade imagética e evidenciando os diferentes estilos, logo as ornamentações, que estas inscrições urbanas acompanham.

Figura1: Grafite estilo Throw Up, localizado na rua Gonçalves Chaves em Pelotas.

Podemos observar nesta Figura1 diferentes fatores que colaboram para que esta inscrição adentre o mundo das imagens pictográficas: Por si só, percebemos de antemão a presença de textos unidos com as construções imagéticas. São eles, o texto principal (TREZE) que denomina o atuante da obra, no caso o grafiteiro em questão. O segundo texto a esquerda inferior (treze) novamente reforçando o atuante da obra, só que com que uma forma caligráfica mais “nítida” demonstrando a preocupação de se atingir pessoas que não adentrem no mundo do grafite. Terceiro texto a direita inferior (veys) que consiste na CREW, os grupos organizados por grafiteiros, demonstrando um ser coletivo e uma necessidade de evidenciar tal crew. E por fim, o quarto texto a direito superior (Back to my roots!) traduzido para o português significa “De volta às minhas

raízes” demonstrando que o grafiteiro teria se afastado da prática do grafite e retornou na intenção de se firmar ainda como pertencente ao grupo. Ademais, notamos uma preocupação estilística enquanto cores escolhidas de maneira antecedente tanto no corpo do grafite quanto no suporte, no caso o portão colorido, demonstrando estudos sobre cores anterior a criação.

Figura 2: Grafite estilo grapixo, localizado na rua Três de Maio, em Pelotas.

Nota-se na Figura 2, algumas convergências e algumas divergências com a Figura 1. Respectivamente, apesar de se tratar de um estilo diferente de grafite: a presença do estudo de cores tanto no corpo do grafite quanto no suporte novamente é colocada como pauta estilística e ornamental interessante nas obras. Outra semelhança é a presença de fundo e cores em ambas. A presença de texto colaborando com a produção da imagem também aparecem. A importância de evidenciar-se os grupos inseridos surgem nos dois, como por exemplo, o escrito no centro inferior (GSK CSL.) demonstrando a crew do qual este grafiteiro pertence. Com um diferencial interessante, neste grafite notamos a presença da data, localizada na direita inferior, demonstrando a função de uma produção imagética de registro, diferente da produzida na Figura 1, neste caso o grafiteiro atuante se viu interessado em demarcar o ano de produção de sua obra. Isso geralmente acontece com grafiteiros que estão iniciando para demonstrar as evoluções no processo criativo das obras, sejam nos anos ou nos meses, além de se autoafirmarem para com os grafiteiros mais antigos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo demonstrar as pesquisas que estão sendo realizadas para o Trabalho de Conclusão de Curso em História, de maneira simplória trouxemos algumas das elucidações que foram levantadas até o presente momento. Primeiramente, apoiando-se em autores como Portelli (1997) e Pollack (1992) notificando qual metodologia será utilizada e o porquê; A História Oral e os seus benefícios para uma pesquisa através dos próprios atuantes e os envoltos das problematizações enquanto história “única”.

A seguir, levantamos também as questões pertinentes no campo das imagens, baseados em autores como Burke (2004), Camargo (2011) e Knauss (2006), por entendermos uma defasagem

no campo histórico em relação às produções pertinentes para tais pesquisas. Divulgamos os campos que estão sendo estudados da sociedade imagética e como ela se detém no mundo contemporâneo, para isso elencamos as imagens pictográficas com os grafites de Pelotas.

Futuramente, pretendemos seguir com os levantamentos para construção do TCC, que consiste em realizar as entrevistas com os atuantes do grafite e da pixação pelotenses, além dar continuidade para as pesquisas nos quesitos das imagens e continuar participando de espaços que evoquem as questões das inscrições urbanas sejam em Pelotas ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KNAUSS, P. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual.** ArtCultura, Uberlândia, v.8, n. 12, p. 97-115, jan-jun. 2006

PORTELLI, A. **Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral.** Proj. História, São Paulo, (15). abr 1997.

BANKSY, B. **Wall and Piece.** Germany: Century, 2005

MARINHO, F. e HONORATO, G. **Grafite: Da marginalidade às galerias de arte.** Paraná: Faculdade de Artes do Paraná Programa de Desenvolvimento Educacional, 2008-2009.

BROWN, W. **Critical Hip-Hop Graffiti Pedagogy in a Primary School.** Los Angeles: Loyola Marymount University, 2015.

BURKE, P. **Testemunha Ocular: História e Imagem.** Bauru, SP, EDUSC, 2004.

CAMARGO, I. Imagem representação significação. In: GAWRYSZEWSKI, A. (org) **Imagem em Debate.** Londrina, Eduel, 2011. p.205-218.

AUBERIVE, A. **Graffiti Stories.** França: Musée International des Arts Modestes, 2007.

RONCOLATO, M. Pixadores, grafiteiros e diretor do documentário ‘Cidade cinza’ opinam sobre a relação entre manifestações de arte urbana, sociedade e poder público. In: RONCOLATO, M. **Grafite, pixo e arte: tintas de cultura e subversão na cidade.** 3 ed. São paulo: Nexo, jan, 2017

BOLETA, B. (org). **TTSS...A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil.** São paulo: Editora do Bispo, 2011

SANTOS, P. **Escritas urbanas: um estudo sobre pixação e o graffiti na cidade de João Pessoa – PB.** João Pessoa: Dissertação Mestrado em Sociologia,. Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2012.

EGGER, W. **Color Revolution! Street art and ProtestKultur.** Alemanha: Rahmenprogramm Augsburger Hohes Friedensfest, 2013.

A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NA INICIAÇÃO À DOCÊNCIA E O CONTATO NA PRÁTICA

Maycon Dougllas Vieira dos Santos

Universidade Federal do Tocantins; Graduando em História;

mdougllas0@gmail.com

Rafael Machado Santana

Universidade Federal do Tocantins; Graduando em História;

rafaelmachadosants@gmail.com

Resumo:

A educação patrimonial consiste no conhecimento, apropriação e valorização da cultura local e regional. Valorização que se dará a partir da consciência da preservação dos bens materiais e imateriais que remetem a essa cultura. O presente trabalho tem por finalidade relatar as experiências do PIBID (*Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência*) em relação a duas visitas realizadas com alunos do Colégio Pedro Ludovico Teixeira, situado na cidade de Porto Nacional- TO. A primeira feita ao Centro Histórico e a segunda ao Núcleo Tocantinense de Arqueologia (NUTA) localizado, ambos, na mesma cidade. As visitas foram fundamentadas nas diretrizes do *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*, com o intuito de levar os alunos ao contato prático com a cultura material e imaterial da localidade - e região- as quais estão inseridos. Os resultados podem ser identificados através da participação ativa dos alunos em questionarem sobre o que foi proposto como atividade.

Palavras-Chaves: VALORIZAÇÃO; CULTURA; EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

INTRODUÇÃO

Acreditamos ser de grande relevância conceituar o que é o patrimônio cultural, enfatizando apenas dois dos tipos principais: material e imaterial. Existem outros tipos, porém daremos enfoque nesses, pois é a partir da materialidade/imaterialidade do patrimônio cultural que norteamos nossas atividades.

O Artigo 216 da Constituição conceitua patrimônio cultural como sendo os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.” Vale ressaltar que houve uma mudança de concepção da Constituição de 1937 e a de 1988. Antes, era considerado “patrimônio cultural” apenas os bens materiais cuja conservação era de interesse

público. Já em 1988, amplia-se o conceito e a imaterialidade começa a ser considerada como parte do patrimônio cultural brasileiro.

O Iphan zela pelo cumprimento dos marcos legais, efetivando a gestão do Patrimônio Cultural Brasileiro e dos bens reconhecidos pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como Patrimônio da Humanidade. Pioneiro na preservação do patrimônio na América Latina, o Instituto possui um vasto conhecimento acumulado ao longo de décadas e tornou-se referência para instituições assemelhadas de países de passado colonial, mantendo ativa cooperação internacional. (PORTAL DO IPHAN, 2014).

Patrimônio material são bens culturais produzidos pela humanidade que possuem natureza tangível, concreta, visível. Os bens que são protegidos pelo Iphan de ordem material podem ser classificados como imóveis (centros históricos, sítios arqueológicos) ou como móveis (acervos documentais, fotografias). O Centro Histórico de Porto Nacional é um exemplo de patrimônio material tombado pelo Iphan na cidade onde moramos.

Já o Patrimônio imaterial diz respeito às práticas e os domínios de vida social que se manifestam nos saber fazer, no conhecimento passado de uma geração para outra, etc. Relembrando que a questão da imaterialidade só começou entrar em pauta na preservação de patrimônio cultural do Brasil após a constituição de 1988. O Modo de Fazer as Bonecas Karajá é um exemplo de patrimônio imaterial registrado pelo Iphan no estado do Tocantins.

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

“Educação patrimonial é o processo permanente e sistemático de trabalho educativo, que tem como ponto de partida e centro o Patrimônio Cultural com todas as suas manifestações.” (Grunberg, 2007, p.5) Se o ponto de partida para se trabalhar a educação patrimonial é o patrimônio cultural, logo, deve-se primeiramente, levar o aluno a compreendê-lo como tal.

A educação patrimonial contribui para a desmistificação do senso comum que há sobre a questão do patrimônio, que sempre está relacionado com o belo, o grandioso, o heroico. Deve-se levar em consideração o corriqueiro, o cotidiano, o simples. No caso de Porto Nacional, nós professores de História não podemos dizer aos nossos alunos que participam do PIBID que somente a Catedral de Nossa Senhora das Mercês é o único bem cultural que deve ser valorizado, mas também os terreiros de candomblé que há na cidade merecem a devida atenção e preservação.

O ponto mais importante para o processo de educação patrimonial é fazer com que os estudantes percebam que o patrimônio cultural não está distante de sua realidade. A sua casa, sua escola também é o seu patrimônio, também fala a respeito dele mesmo e da sociedade que ele está inserido. A partir dessa percepção, se torna possível elencar os patrimônios culturais de sua cidade, região e país.

Portanto, deve-se pensar o conceito de patrimônio cultural de forma ampla, e com isso, levar para o âmbito da educação.

Acreditamos que, para a efetivação da Educação Patrimonial no contexto escolar, obrigatoriamente precisamos partir da realidade dos estudantes, isto é, possibilitar a sua atuação na significação dos bens culturais e a participação nas soluções dos problemas. (Teixeira, 2002, p.202)

Atuação do aluno e fazer com que esse conhecimento seja significativo para o mesmo é de imprescindível importância.

PIBID

O **Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid)** é uma iniciativa do Ministério da Educação, executado pela Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior (Capes) cuja a finalidade é fomentar a iniciação à docência contribuindo assim para o desenvolvimento eficiente da formação superior docente, bem como para a melhoria da qualidade da educação básica pública brasileira.

A Universidade Federal do Tocantins (UFT) participa do Pibid desde o edital da CAPES de 2007. Atualmente, conta com 22 subprojetos espalhados nos sete campi. Vale ressaltar que todas as ações propostas NO Pibid/UFT tem como princípio o fomento à socialização dos impactos e dos resultados obtidos através das atividades dos subprojetos. Resultados esses que são registrados em publicações de artigos e TCC's.

Segundo o que está escrito no site da CAPES, os principais objetivos do Pibid são:

- I – incentivar a formação de professores em nível superior para a educação básica;
- II – contribuir para a valorização do magistério;
- III – elevar a qualidade da formação inicial de professores nos cursos de licenciatura da UFT, promovendo a integração entre educação superior e educação básica;
- IV – inserir os licenciandos no cotidiano de escolas da rede pública de educação, proporcionando-lhes oportunidades de criação e participação em experiências metodológicas, tecnológicas e práticas docentes de caráter inovador e interdisciplinar que busquem a superação de problemas

identificados no processo de ensino-aprendizagem;
V – incentivar escolas públicas de educação básica, mobilizando seus professores como co-formadores dos futuros docentes e tornando-as protagonistas nos processos de formação inicial para o magistério;
VI – contribuir para a articulação entre teoria e prática, elevando a qualidade das ações acadêmicas nos cursos de licenciaturas;
VII – promover a aproximação entre ensino e pesquisa, compreendendo a prática da educação como campo de pesquisa educacional e geração de conhecimento.

Alinhando os objetivos citados acima com as ações do subprojeto do curso de História no campus de Porto Nacional, realizamos então nossos planejamentos e atividades.

SUBPROJETO DE HISTÓRIA

O subprojeto de História realiza suas ações no Colégio Estadual Dr. Pedro Ludovico Teixeira, localizado na cidade de Porto Nacional - TO. Nossa prioridade era atender somente as turmas do Ensino Fundamental, contudo tivemos a inserção – os quais manifestaram interesse – de alunos do Ensino Médio. São oito bolsistas de iniciação à docência, uma supervisora e uma coordenadora de área. Todas as nossas ações estão voltadas ao tema “Patrimônio”. Os subtemas são: História de vida – contadores de História; Patrimônio cultural; Memória Escolar; História em ação – produção de documentários; Novas linguagens no ensino de História;

Todas as ações, oficinas e intervenções estão ligadas ao tema principal “Patrimônio Cultural”, cujo principal objetivo é levar o aluno ao reconhecimento do patrimônio cultural em suas diversas vertentes, seja material ou imaterial, privilegiando a cultura local e regional. Como também, mostrar a importância da memória social e escolar, fazendo com que os alunos se sintam parte da história local (Trecho extraído do blog “Somos Pibid, somos História”).

RELATO DE EXPERIÊNCIA

VISITA AO CENTRO HISTÓRICO DE PORTO NACIONAL – TO

Nos tópicos anteriores foram percorridas as diretrizes do programa ao qual fazemos parte e sobre o patrimônio cultural que é a base central do nosso subprojeto. Agora, abordaremos neste tópico todo o processo de planejamento e execução das atividades propostas para os alunos.

No início do primeiro semestre de 2017, as reuniões eram pautadas na escolha das ações que iriam vir a ser realizadas ao longo do semestre. Depois de inúmeras discussões, chegamos ao consenso de que deveríamos trabalhar com a construção de materiais pedagógicos para o ensino de História. Logo após, vieram às reflexões de como seria trabalhado essa ação: se nos embasaríamos pelos livros didáticos adotados pela escola ou se continuaríamos com a questão do patrimônio cultural.

Demorou pra entendermos que tudo sempre se volta pra questão do patrimônio. O material que os alunos produzirem pode se tornar o seu patrimônio, algo que eles possam aprender cuidar e preservar. Todo o saber que os alunos adquirem em nossas oficinas se torna um conhecimento único, que também pode ser considerado patrimônio. É claro que essa consideração é bastante específica. Porém, se queremos que eles tenham consciência de preservar o patrimônio de sua cidade, de seu estado, de seu país, se faz necessário que tenham como ponto de partida o patrimônio da sua casa, da sua escola, do seu bairro.

E foi esse um dos apontamentos que levantamos em nossas reuniões: nós que somos licenciandos em História, temos um pouco de conhecimento voltado para a importância que há em se preservar o patrimônio histórico e cultural. Porém, de nada adianta termos essa consciência se não fazemos com que esse conhecimento seja transmitido aos nossos alunos. Se acreditamos ser significativo, que seja também significativo para os alunos!

Logo após serem decididas as diretrizes para ser trabalhado no semestre, traçamos um roteiro de atividades, e que neste relato daremos ênfase apenas a duas que foi a visita ao Centro Histórico e a do NUTA. Falaremos agora um pouco da visita da primeira visita.

A visita ao Centro Histórico de Porto Nacional –TO foi realizada no dia 07/04/2017 e teve início por volta das 14 horas. Um dos bolsistas do programa possuía experiência em visita guiada ao Centro, logo, o mesmo guiou os alunos voluntários durante o percurso. Em cada lugar que parávamos, o bolsista se dirigia aos alunos e explicava um pouco sobre os monumentos, os nomes das ruas, as famílias importantes que viveram na cidade, sobre os materiais utilizados para a construção da Catedral Nossa Senhora das Mercês.

É interessante assinalar o entusiasmo vindo dos alunos em estar conhecendo mais sobre a história da sua própria cidade. Foi perceptível através dos comentários e perguntas que fizeram para o guia. Outro ponto importante que gostaríamos de destacar é que a maioria dos alunos (era cerca de 30 alunos que foram para o passeio) nunca tinha ido ao Centro Histórico e nem sequer

entrado na Catedral. Ou seja, muitos que nasceram na cidade, nunca tinham conhecido e muito menos sabiam que toda aquela localidade estava tombada pelo IPHAN. Foi nesse momento que percebemos o quão se fez importante essa visita.

Ao final, fizemos um jogo de perguntas para os alunos onde eles responderam o que fariam para preservar aquele local, quais medidas tomariam para que aquele lugar fosse valorizado e preservado pela sociedade. E pelas respostas, torna-se possível dizer que essa visita foi bastante proveitosa. Os olhares arregalados perante aos 7 metros de altura da Catedral, aos arcos que sustentam o telhado do seminário São José.

Como a nossa principal ação era a construção de material didático, não nos limitamos somente ao passeio. O intuito era levar os alunos a conhecerem o patrimônio de sua cidade para que os mesmos pudessem construir materiais pedagógicos que remetessem principalmente à questão de preservar aquele local. Sempre levando em consideração que, se para o aluno ter a consciência que se deve ajudar a conservar o Centro Histórico de sua cidade, se faz necessário primeiro que o mesmo entenda que a sua casa, as suas fotografias, a sua escola, também é o seu patrimônio e logo deve ser zelado.

VISITA AO NUTA

A visita ao Núcleo Tocantinense de Arqueologia localizado em Porto Nacional ocorreu no dia 26/05/2017. Antes de relatar sobre a visita, é importante salientar o contexto de atividades que estávamos realizando. A temática que pensamos em trabalhar com os alunos foi a indígena. Só que essa temática é bastante abrangente. Portanto, decidimos ficar apenas com as etnias indígenas do estado do Tocantins.

Logo, essa visita possuía duas finalidades: a primeira era levar os alunos para o museu (assim como muitos nunca tinham ido ao Centro Histórico, a mesma coisa houve com a questão do Nuta), e a segunda era introduzir a temática indígena tocantinense. O Nuta possui um grande acervo sobre as bonecas Karajás (cujo modo de fazer se tornou um patrimônio imaterial cultural brasileiro). Vimos nessa visita, uma grande oportunidade de entrelaçar vários objetivos em um único momento.

Torna-se muito mais significativo e interessante para o aluno aprender sobre determinado tema quando ele está em contato direto com o mesmo. Poderíamos ter pesquisado sobre as bonecas

karajás e sobre as etnias indígenas e escrever no quadro para os alunos copiarem. Porém, existe um diferencial quando o professor fala de seu objeto de estudo com os alunos vislumbrando-o.

Houve inicialmente uma palestra sobre os Karajás, e logo depois, os alunos foram conhecer o acervo museológico e arqueológico que havia No NUTA. Mais uma vez, os olhares arregalados nos fizeram perceber o quão estava sendo interessante para eles estarem ali. Prestaram atenção em cada palavra que o professor estava dizendo. Por fim, os comentários e perguntas que os alunos fizeram durante toda a visita fez com que sentíssemos como se o “nosso dever tivesse sido cumprido”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que a educação patrimonial que parte da prática, da construção, da imaginação e da criatividade do aluno se torna mais eficiente para o processo almejado. E que ao partir desse ponto, temos em mente que essa educação auxiliará para a conscientização do aluno em querer preservar e zelar pelo patrimônio cultural que o cerca. O patrimônio cultural diz muito sobre a história e a cultura de um local, e conhece-lo se faz importante para a perpetuação e transformação do mesmo e da sociedade que esse patrimônio está inserido.

Outro ponto que acreditamos ser bastante considerável é a questão de compreendermos a realidade do aluno no que tange ao seu patrimônio pessoal e local. O professor só pode exigir do aluno que ele tenha ciência de que há um patrimônio em sua cidade que precisa ser preservado se ele não o ensina a cuidar do banheiro de sua escola. É sempre partir do que está mais próximo do aluno para depois ir ampliando. Só assim que a educação patrimonial terá significado para o mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TEIXEIRA, Cláudia Adriana Rocha. **A educação patrimonial no ensino de História**. Biblos, 2008, p. 199-211.

GRUNBERG, Evelina. **Manual de atividades práticas de educação patrimonial**. Brasília: IPHAN, 2007.

PORTAL DO IPHAN. Disponível em: www.iphan.gov.br. Acessado em: 20/08/2017.

SOMOS PIBID SOMOS HISTÓRIA. Disponível em: www.somospibidsomoshistoria.blogspot.com.br/?m=1. Acessado em: 20/08/2017.

FILHOS BASTARDOS DAS ÁGUAS INTERNACIONAIS: OS PIRATAS DA SOMÁLIA NA (DES)ORDEM GEOPOLÍTICA

Pedro Hiago V. Dias.

Unipampa, Campus-Jaguarão; Graduação em História Licenciatura
pedrohiagus@gmail.com

Resumo

A presente pesquisa analisa como a geopolítica pós-colonialista influenciou - desde as décadas de 60 a 90 - na desestabilização político-econômica da Somália, causando, a partir dos anos 90 e 2000, o fenômeno da pirataria marítima nesta nação. Este trabalho têm por hipótese que a pirataria marítima não é uma antiquíssima tradição econômico-social autóctone dos somalis, mas sim uma estratégia de vida reativa a ordem mundial que, há recentes décadas, busca, ora pelo lado dos piratas mais pobres um contorno a pobreza, e ora pelo lado dos chefes facciosos obter um meio de sustentação de um poder material capaz de fazê-los se alçarem ao comando de um quase inexistente aparato estatal. A relevância acadêmica de tal objeto analisado dá-se enquanto possibilidade de se estudar tal fenômeno criminal vinculado a posição de seu país sede na ordem política e econômica mundial, podendo-se então compreender melhor as contradições humano-sociais do capitalismo global e da práxis geopolítica que ele dá forma.

Palavras-chave: SOMÁLIA; PIRATARIA; GEOPOLÍTICA.

Introdução

Escrevendo por volta de 1965, o antropólogo Clifford Geertz colocava os Estados africanos (ao lado dos outros da Ásia e América Latina) como lugares a onde o fermento ideológico estaria mais proeminentemente fadado a surgir. Dizia ele que eram nesses estados, comunistas ou não, que estavam sendo dados os passos iniciais de afastamento em relação a uma política tradicional de religiosidade e proverbialidade a contragosto de governos inexperientes que se erguiam no meio de uma ordem internacional precária que até os seus participantes mais antigos não compreendiam muito bem. Tudo isso foi responsável por um sentido difuso de desorientação em face da qual as imagens recebidas de autoridade, responsabilidade e propósito cívico pareciam radicalmente inadequadas. (Geertz, 2011, p. 126).

Por uma causa geográfica, encontraremos neste bojo de fermentação ideológica a Somália, nação que há décadas vêm sofrendo com instabilidades político-militares, violações a sua soberania marítima e que tem assistido a uma sucessão de programas de organização político-econômica com matizes das mais diversas, transitando de tentativas socialistas até neoliberalistas. Essas experiências do passado somali pós-independência sucumbiram frente a certas realidades locais (como a miséria mais imediata do povo e os conflitos étnicos de certas lideranças e grupos).

Entretanto, o que vêm chamando a atenção na Somália nos últimos 20 anos é um outro fenômeno: a pirataria marítima costeira. É este o objeto de interesse deste trabalho, e a pergunta principal que se faz aqui é: Como o surgimento da prática de pirataria marítima na Somália se relaciona com a ordem geopolítica vigente desde a segunda metade do século XX?

Por hipótese, tratando-se que a pirataria é uma prática de cunho materialista (o que identifica-se pelas ações de sequestro e roubos de navios e suas tribulações em troca de dinheiro ou bens), não se poderá negligenciar o enfoque sobre a vida econômica da nação somali, e levando-se em consideração que tal nação se encontra já desde o imperialismo europeu do século XIX incluída no circuito mercantil internacional, não se poderá negligenciar a influência político-econômica externa como um possível caminho causal a ser observado com atenção. Claro que existem os interesses econômicos e mediações político-militares realizados independentemente pelos somalis. No entanto, dentro da pirataria não podemos deixar de ver essas mediações e estratégias iniciais como *reativos e consequentes* a um estado de coisas, imposições e posições que estavam para além das possibilidades de escolha de qualquer chefia local.

Quem garante que o *leitmotiv* existencial, que surge antes da necessidade por drogas, armas ou butins capturados no Oceano Índico, não esteja nos centros político-nacionais que aparentam ser muito mais avançados culturalmente do que as populações favelais do Chifre Africano? Isso nos remete a pensar mais numa questão de ingerência, de um estilo de governança internacional intrínseco às velhas metrópoles coloniais.

A Somália e o Chifre Africano no Tabuleiro Internacional: um breve histórico

Segundo Demétrio Magnoli (2006, p. 167), o chamado “Chifre Africano” (região que além da Somália engloba a Etiópia e a Eritreia), é uma das áreas mais pobres da África, tendo periodicamente crises de fome e há décadas tem enfrentado crises financeiras oriundas da queda nos preços das *commodities* (cuja exportação era sua maior fonte de renda e os preços eram, como ainda hoje, regulados pelos mercados sediados nos países desenvolvidos). Seguidamente essas vendas externas não traziam lucros que pudessem acompanhar a necessidade de importação de alimentos (Magnoli, 2006, p. 166-167). Nisso resultava a constante precisão de auxílio alimentício de organizações como ONGs ou a própria ONU.

Além desta região não ter obtido, como até atualmente, uma boa inclusão no circuito econômico internacional de mercadorias, as suas aparelhagens de Estado “[...] não passam de uns

frágeis instrumentos de poder de uma diminuta elite étnica”, que o usou como uma mera fonte de renda beneficiadora do clã governante (Magnoli, 2006, p. 167). E na maioria das vezes esse Estado deficitário não conseguiu contornar o impacto de um desregulado crescimento demográfico; das secas prolongadas; das inundações; bem como da violência política interna que ensejou conflitos constantes e sem prazo de finalização.

Na situação específica da Somália, houve uma ditadura que durou da década de 60 até 1991, quando o governo em Mogadíscio entrou em colapso e, a partir deste momento, a sociedade se viu mergulhada em mais de um quarto de século de guerra civil e práticas terroristas (Somalia..., 2017). Aproveitando-se desta instabilidade interna, barcos dos países vizinhos e alguns navios de pesca industrial de estrangeiros (sobretudo japoneses e outros asiáticos⁷) começaram a pescar ilegalmente em águas somalis, tirando o sustento dos pescadores locais. Em outros momentos, a pesca de larga escala foi autorizada pelo próprio Estado somali (principalmente na região de Puntland). O pescador Mohamed Ismail, em entrevista da agência Reuters transmitida pela Al-Jazeera, relatou que "Como os peixes são escorridos por estrangeiros, meus colegas planejam entrar no oceano para sequestrar outros navios. Não temos governo para falar em nosso favor", reclamou um ex-funcionário somali em outro relato (Somalia..., 2017).

Além do problema da pesca industrial estrangeira, as águas marítimas somalis receberam, de alguns povos europeus, despejos de lixo tóxico que mataram a fauna marítima e contaminaram gerações inteiras de somalis quando os tonéis chegaram às praias empurrados pelas ondas criadas pelo tsunami de 2005 (Clayton, 2005; Tsunami..., 2005).

Foi neste ambiente de desamparo político e econômico que emergiram ao cenário internacional os primeiros piratas. Eles eram simplesmente pescadores indignados com este fato de rompimento da soberania de suas águas nacionais que embarcavam nesses navios estrangeiros e exigiam uma "taxa". Mas, como a pesca ilegal persistiu, alguns destes piratas iniciais se uniram na denominação “Guarda Costeira” e alegaram que estavam apenas cuidando da integridade marítima da Somália, e que o governo poderia retirar-se para trás, a fim de cuidar do interior.

Essa questão da falta de civilidade política e de um Estado democrático de direito, nós faz inquirir sobre o que a ordem internacional fez sobre estes défices de sociabilidade. E o que a prática

⁷ Para citar um exemplo, navios tailandeses pagaram ao governo somali mais de US \$ 672 mil por licenças de pesca, segundo consta no contrato do governo. “O movimento enfureceu os moradores locais que sentiram que não veriam peixe, nem dinheiro” (Somalia..., 2017).

geopolítica mostrou é que medidas eficientes não aconteceram porque a Somália sofreu (e tem sofrido) de uma tendência global: o arrependimento das autoridades das potências ocidentais de atuar como uma “força policial global”, especialmente os norte-americanos após seu desastre militar em Mogadíscio em 1993 (que vitimou quase uma centena de soldados, a maior derrota técnica desde o Vietnã).

Assim, a ordem do dia passou a ser a de deixar às autoridades nativas a responsabilidade de cuidar dos conflitos com vizinhos e grupos rebeldes internos.

Já em fins da década de 90 Zigmunt Bauman identificou uma solução que vinha sendo pensada pelos governantes para a área geopolítica e que deveria ser caracteristicamente “descongestionada, descentralizada e rebaixada na hierarquia global com ou sem atenção aos direitos humanos” (Bauman, 2001, p. 215). Dessa forma, com os pobres globais acuados, tinha-se um incentivo mais adequada para a privatização da atividade de punição e vigilância, e, ainda de quebra, abastecia-se com armas sofisticadas os chefes de regiões distantes, o que retornava como lucro dobrado, e neutralizava o potencial de protestos daqueles pobres.

Para Bauman, as infundáveis guerras civis pós-modernas, cada vez mais devastadoras e cada vez menos ideologicamente motivadas tornaram-se, do ponto de vista dos países ricos, formas inteiramente eficazes, baratas e com frequência lucrativas de policiar e “pacificar” estes pobres (Bauman, 1998, p. 79), e a fragmentação territorial dos poderes legislativo, executivo e de polícia tornou-se um obstáculo de vulto a um controle nacional das forças (sobretudo econômicas) de carácter global e extraterritorial.

Aliás, parece que houve no caso somali uma afinidade íntima entre a globalização e “territorialização”. A era do “capitalismo leve” pós anos 80 trouxe uma situação em que as finanças, o comércio e as mídias globais dependiam, para sua independência de movimento, da fragmentação política do cenário mundial. Isto explicaria o porquê de os países ricos terem aumentado o investimento de capital nos chamados “estados fracos” (Bauman, 1998, p. 84). Estes Estados podiam ser facilmente reduzidos ao (útil) papel de distritos policiais da região, assegurando o pouco de ordem e lei exigidas para a condução dos negócios e para a liberdade das companhias globais.

O tempo geopolítico que surgiu com a queda da URSS, ocorrida justamente no mesmo ano em que terminara a longa ditadura somali, não trouxe um cenário melhor para a África. No geral esta fase foi de desastre, humilhação e pobreza nas mãos das elites econômicas financistas

ocidentais, surgidas a partir do modelo acordado em Bretton Woods, que trouxe para a África, em geral, a situação de experimentos econômico-sociais neoliberais, embora tais tentativas já vinham sendo testadas desde a década de 80, quando a crise da dívida forçou os países a "privatizar ou morrer" – como disse um executivo do FMI. Tornando-se quase inviáveis por causa da hiperinflação, e muito endividados para recusar as exigências que vinham atreladas aos empréstimos exteriores, os governos aceitaram o "tratamento de choque" oferecido junto com a promessa de que aquilo iria salvá-los de um desastre ainda maior (Klein, 2007, p. 20).

A superação de tamanhas arbitrariedades (ou ingerências) econômicas e políticas poderia ter se dado se o povo somali tivesse contado com institucionalidades internacionais que detivessem um poder jurídico e policial autônomo para blindar a soberania marítima de seu país e neutralizar os conflitos étnico-políticos no seu interior. Nesse momento poderíamos pensar na ONU, no entanto, o presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, que foi o idealizador maior desta organização, sempre soube que tal entidade não nasceu para ser uma democrática “liga da paz kantiana”, mas sim, um meio através do qual as potências centrais poderiam impor a “paz” pela força (Magnoli, 2006, p. 30).

Embora tal proposição possa parecer destoante numa sociedade internacional que parece – à nível de ideias – buscar o equilíbrio pacificante nas suas relações geopolíticas, parece que a substituição de “estados fracos” territoriais por certas espécies de poderes legislativos e policiais globais seria prejudicial aos interesses das companhias multinacionais que sustentam os gabinetes conservadores euro-americanos e os de alguns tigres asiáticos. Com isso, a “tribalização” política e a globalização econômica conspiram, de maneira mutuamente complementar, contra as possibilidades de que as responsabilidades (sociais e morais) se intensifiquem, se estendam e, subsequentemente, se tornem a atenção de uma justiça mundial, resultando numa política guiada por princípios éticos (Bauman, 1998, p. 84-85).

Aparecimento Efetivo da Pirataria

Parece ser claro – ao menos do ponto de vista dos membros mais pobres – que a pirataria somali objetivou ser, num momento mais imediato, uma escolha feita em resposta a miséria estrutural somali. O que de mais comum havia entre os piratas somalis depois da sua cor era o fato de todos eles serem homens de origem pobre. De resto eles não formavam um grupo único, mas

uma diversidade de bandos que seguiam cada qual a um determinado chefe. Às vezes certos chefes chegaram a formar uma espécie de “**Irmadade da Costa**”. Nela, eles acordavam sobre preços de resgates e os métodos de abordagem, bem como o que seria abordado. Alguns destes piratas-chefes também tiveram ligações com generais do alto escalão somali que se beneficiavam do butim capturado pelos bandos daqueles (Mais sofisticada..., 2013).

E realmente os “butins” não foram de pouca monta⁸. O valor médio deles podia chegar a US \$ 2,7 milhões. Conforme o *The Economist* (de Novembro de 2013), piratas comuns costumavam receber de US\$ 30,000-75,000 cada, com um bônus de até US\$ 10.000 para o homem que trouxesse sua própria arma ou escada a bordo. Já os piratas-chefes podiam ganhar até US\$ 2 milhões por ano⁹ (Axe, 2009).

Não obstante, as somas não devem fazer-nos crer que a maioria dos participantes desta prática conseguiu se alienar da miséria. Parte do dinheiro do resgate tendia a fluir para as comunidades locais que prestavam serviços aos piratas (e às milícias que controlavam as portas marítimas). O resto deslizava para fora do país com os chefes, pois muitos compraram propriedades na praia de Mombasa, no Quênia.

Era de se esperar que a ordem internacional fosse reagir à existência de uma prática criminosa capaz de comportar tantos grupos armados (ligados direta ou indiretamente com terroristas e membros governamentais e militares locais¹⁰) e feita numa das regiões marítimo-comerciais mais movimentadas do mundo¹¹. E a forma de reação se deu através de resoluções jurídicas assimétricas antecedidas por um militarismo resolutivo a imediatismos, focado no cuidado com a superfície do problema.

Quando fala-se “resoluções jurídicas assimétricas”, é referente a questão de tratamento judicial que foi dado aos piratas, já começando pela territorialidade dos tribunais. Por exemplo, em

⁸ Autores de uma pesquisa feita pela ONU e pelo Banco Mundial, que entrevistaram piratas atuais e antigos, seus financiadores, funcionários do governo somali, intermediários e outros, estimam que entre US\$ 339 e US\$ 413 milhões foram pagos em resgates ao largo da costa da Somália, entre 2005 e 2012.

⁹ Não obstante, existem deduções que podem diminuir este montante, e temos a situação de que alguns piratas têm dificuldade para se aposentar devido a acabarem em dívida no final de um sequestro.

¹⁰ Um terço dos financiadores piratas investem os lucros na criação de milícias para ganhar influência política. Alguns também financiavam extremistas religiosos, como Ciise Yulux, um dos líderes dos piratas mais ativos, que desde 2012 vinha entregando dinheiro e equipamentos para combatentes ligados ao Shabab e a Al-Qaeda. (Mais sofisticada..., 2013)

¹¹ Devido ao Canal de Suez, aquela região entre o Índico e o Mar Vermelho recebe centenas de milhares de embarcações em suas águas. Navios que vêm da Ásia para Europa e vice-versa.

novembro de 2008 o Reino Unido assinou um acordo para tentar capturar e julgar piratas pela Marinha Real no Quênia. Outros países seguiram o exemplo da Grã-Bretanha de assinar acordos semelhantes, incluindo os Estados Unidos, Singapura e Turquia. Mas o Quênia, apesar de ter a democracia menos instável da África Oriental, não pareceu, aos olhos europeus, ter um sistema judicial eficaz. Então os julgamentos continuaram a serem feitos na Europa.

Por tal tivemos uma situação onde normalmente a natureza, ou a duração das penas impostas aos piratas, variavam conforme a jurisprudência que cada país tinha sobre o assunto, e o tipo de delito feito. Assim, enquanto a Espanha levava para Madri um pirata capturado e o julgava e condenava a prisão nesta cidade, a Rússia chegava a autorizar seus marinheiros a executarem sumariamente os piratas em alto-mar. E segundo Rémi Carayol do jornal *Le Mound*, assim como Moscou, Londres, Madri e Paris igualmente chegaram a empregar os métodos mais estritos para “pacificar” o Oceano Índico, normalmente ignorando os direitos humanos. O Exército da França, por exemplo, prendia e trazia homens acusados de pirataria a seu país, os desenraizando precipitadamente, sem uma investigação prévia, a fim de julgá-los (Carayol, 2012).

Para o advogado dos piratas Loyseau de Grandmaison, “Não estamos mais no domínio da justiça, mas sim dentro de uma gestão política desse assunto” (Carayol, 2012). Outros advogados de defesa – todos advogados públicos – denunciaram “um procedimento muito incomum” durante o qual “pouca atenção foi dada para a situação política e social da Somália, em resumo, um processo político” (Carayol, 2012).

Quanto a dimensão acima enunciada como “*resoluta a imediatismos, ao cuidado com a superfície do problema*”, refere-se às intervenções militares que não cuidaram das causas do fenômeno. A melhora da segurança nos navios e patrulhas navais ocidentais fez os ataques de piratas na costa da Somália, a partir de 2013, serem no nível mais baixo desde 2006 (Porque a pirataria..., 2017). Mas tal fato não atacou a raiz da questão somali – a melhoria nas condições socioeconômicas e de vida. As potências centrais seguiram tratando a pirataria somali como uma questão de contenção local pela força, e não como uma questão a ser resolvida de vez pela mudança no tratamento que a política internacional dá as nações da África.

Considerações Finais

Em termos dos seus integrantes mais pobres, a pirataria na Somália se tornou uma alternativa de sobrevivência consequente de um ambiente social que detém uma má distribuição

de renda, quase ausência de serviços públicos e bandos criminais que – via pirataria – forneceram um contínuo espólio de dinheiro e mercadorias para corruptos gerais locais, ajudando com isso na instabilidade governativa advinda da luta pelo Estado. Isso gerou guerras civis que trouxeram anarquia e a ausência contínua da presença de um eficaz governo central somali, sem o qual as grandes ações de infraestrutura, educação, saúde, urbanismo e representação global não são possíveis.

Na perspectiva deste trabalho, inferiu-se que, excetuando os tradicionais conflitos étnicos, todas essas anomalias sociais somalis tem como causa primeva as várias décadas de negligentes ingerências (econômicas, militares, ambientais, tecnológicas e jurídico representativa) das potências europeias (notadamente Reino Unido, França, Espanha e Rússia), dos EUA, e também de potências secundárias como Japão e China¹². Nações estas regedoras de uma ordem político-econômica mundial que segregou de melhor representatividade e políticas desenvolvimentistas autônomas as nações ditas “subdesenvolvidas” (incluindo aí a Somália, relegada a ser uma espécie de “lixão” de alguns dos países ricos que se negaram a reconhecer-lhe certos graus de soberania, especialmente sobre suas águas). Esse sistema político global produziu uma ordenação que para muitas nações materialmente fracas se traduziu numa infernal desordem interna das suas relações sociais e institucionais.

Sem dúvidas as maiores vítimas deste sistema global foram os somalis pobres. Quase 4 milhões de pessoas a um pequeno tempo atrás dependiam de doações alimentares para sobreviver. Mas os ataques a navios de alimentos têm tornado difícil para as Nações Unidas manter o envio de provisões, pois implantações navais defensivas são caras e navios de guerra não podem estar disponíveis para sempre. Talvez a ONU precise pensar uma estratégia de reestruturação nacional de longo prazo para a Somália e uma nova reestruturação da própria ordem geopolítica, já que a atual tem sido a matriz desta hidra de problemas sociopolíticos.

Infelizmente enquanto isso não acontece, como alternativa a sua “bastardia” de representação e soberania, a única paternidade que tem se apresentando ao povo somali é a de *Tanathus*, e isso se comprova pela constante presença das características essenciais do seu DNA em território da Somália: destruição, vacuidade, desesperança e morte.

¹² Tornou-se notório que a China vende ilegalmente armas para a Somália e outras nações africanas, desrespeitando convenções da ONU e alimentando os embates locais (China..., 2012).

Referências:

AXE, David. 10 Things You Didn't Know About Somali Pirates. **Wall Street Journal**, Washington, DC. Abr. de 2009. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/SB124060718735454125>> Acesso em: 12/Jun/2015.

BAUMAN, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CARAYOL, Rémi. Um pescador somali em Paris. *Le Monde-Brasil*, Seção *Crônica da Modernidade*, São Paulo, 6 de Fev. de 2012. Disponível em. <http://diplomatie.org.br/um-pescador-somali-em-paris/> Acesso em: 01/Jun/2015.

CLAYTON, Jonathan. **Somalia's secret dumps of toxic waste washed ashore by tsunami**. *The Times*. **Joanesburgo**, 4 de mar. de 2005. Disponível em: <<https://www.thetimes.co.uk/article/somalias-secret-dumps-of-toxic-waste-washed-ashore-by-tsunami-hk36dwtnp8j>> Acesso em 11/Jun/2015.

“China supplying Africa guns”. **Globalpost**. Johannesburg, 03 de Dez. 2012. Seção *Stories*. Disponível em: < <https://www.pri.org/stories/2012-12-03/china-supplying-africa-guns>> Acesso em 14/Jun/2015.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: CTL, 2011.

KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque: A ascensão do capitalismo de desastre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGNOLI, Demétrio. **O Grande Jogo: política, cultura e ideias em tempo de barbárie**. São Paulo: Ediouro, 2006.

Mais sofisticada do que você pensou: um novo estudo revela como a pirataria da Somália é financiada. **The Economist**, Nova York, 31 de out. de 2013. Seção *Oriente Médio e África*. Disponível em: <<https://www.economist.com/news/middle-east-and-africa/21588942-new-study-reveals-how-somali-piracy-financed-more-sophisticated-you>> Acesso em: 10/Jun/ 2015.

Porque a pirataria somali está encenando um retorno: Após um hiato de cinco anos, os sequestradores levaram cinco navios no último mês. **The Economist**, Nova York, Abr. de 2017. Disponível em. <<https://www.economist.com/blogs/economistexplains/2017/04/economist-explains-16>> Acesso em 21/Set/2017.

Somalia pirates anger fuels return ship attack. **Al Jazeera**. Amã, 15 de mar. de 2017.

Disponível em: <http://www.aljazeera.com/news/2017/03/somalia-pirates-anger-fuels-return-ship-attacks-170315191915900.html> Acesso em 18/Set/2017.

Tsunami pode ter desenterrado material radioativo. **BBC Brasil**. Brasília, 02 de mar. De 2005. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2005/03/050302_tsunamidtl.shtml> Acesso em 04/Jun/ 201

A PRODUÇÃO DAS ARTISTAS MULHERES NO INÍCIO DO SÉCULO XX NO RS: HILDA GOTZ E AMÉLIA MARISTANY

Rafaela Inácio Jaques

Universidade Federal de Pelotas; Graduanda em Artes Visuais Bacharelado;
rafaelainaciojaques@hotmail.com

Ursula Rosa da Silva

Universidade Federal de Pelotas; ursularsilva@gmail.com

Resumo

O presente trabalho faz parte da pesquisa realizada do grupo Caixa de Pandora - artistas mulheres e filósofas do século XX, voltado a pesquisas de gênero, tratando de uma história da arte através da perspectiva da falta de visibilidade para artistas e os cerceamentos que dificultaram o ingresso nas instituições de ensino e seu tardio reconhecimento dentro do campo da arte. Através das pesquisa de referencial teórico voltado ao campo da história, antropologia e artes visuais é possível construir e salientar os aspectos referentes às mulheres e as construções sociais acerca de seu papel culturalmente estabelecido na sociedade. Trazendo para o contexto do RS, trata-se do crítico Ângelo Guido e suas críticas no Jornal Diário de Notícias, salientando os aspectos importantes de uma crítica que visa apresentar artistas e validar a produção poética de mulheres no início do século XX. A partir disso, se cria um panorama, com os referências teóricas gerais e os específicos, afim de analisar o tratamento dado para as artistas gauchas e as distinções presentes nesse tratamento em relação aos artistas homens. Com isso, é possível catalogar e trazer visibilidade para artistas mulheres e sua produção, negligenciado ao longo da história.

Palavras-chave: GÊNERO. CRÍTICA DE ARTE. ARTISTAS MULHERES. ANGELO GUIDO. HISTÓRIA DAS MULHERES.

O presente texto tem como objetivo abordar os aspectos referentes à produção de arte das mulheres, tendo como ponto de partida o contato com diversos campos do conhecimento, como sociologia, história e artes visuais. O uso desse diverso apanhado de questões, tratadas sob um viés de gênero, possibilita a criação de diversas elaborações de causas para explicar o modo como a mulher, antes da nomeação “artista”, foi negligenciada ao longo da história, do relato dos acontecimentos na esfera pública, da produção direta e identificada da criação de arte, tendo a esfera doméstica e o resguardo da mesma como seu ambiente de atuação social.

Em *Minha História das Mulheres* (2008), a historiadora francesa Michelle Perrot apresenta alguns elementos importantes presentes na história das mulheres. Segundo a autora, a história das mulheres começa a ser contada na segunda metade do século XX, período em que se estabeleceu como foco de análise o indivíduo, a mulher em sua unicidade, partindo progressivamente até a história das mulheres em esfera pública. É possível compreender a fragilidade dos registros

históricos referentes a mulheres, uma vez que a “história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir da sociedade” e completa “mas também é o relato que se faz de tudo isso.” (Perrot, 2008, p. 16)

Um dos pontos citados pela autora como decisivos para a falta de mulheres nessa história, uma construção que se debruça sobre pontos de vista, é a falta da presença das mulheres no espaço público, restritas ao ambiente doméstico, aprendizado voltado às especificidades da casa e dos filhos. Agravado pelo silêncio das fontes; ocasionado pela escassa quantidade de material produzido, tanto pelo acesso aos meios de produção do mesmo, quanto pela aceitação de uma incapacidade por parte das mulheres, subjugadas a outros afazeres. Então, o que se falou de mulheres foi o que permeou o imaginário masculino, uma vez que não se falava sobre mulheres, mas de mulheres. Uma história contada por homens resulta em uma história de imaginação e representação.

Em contrapartida à falta de fontes e registros, que apagaram as mulheres, há milhares de representações visuais, plásticas e literárias, feitas por homens. O que se tem de registro são olhares masculinos que tão pouco estabelecem contato direto com a realidade cotidiana das mulheres representadas. “Discursos e imagens cobrem as mulheres como uma vasta e espessa capa. Como alcançá-las, como quebrar o silêncio e os estereótipos que as recobrem?” (Perrot, 2008, p. 25)

Para se contar a história dos acontecimentos, era preciso voltar atenções para o ambiente público, existindo uma distinção antagônica entre os termos “doméstico”, entendido como as atividades referentes à esfera privada, ao lar, aos filhos, as atividades femininas etc, em oposição ao “público”, referente aos grandes acontecimentos que trouxeram a evolução das sociedades e que tinham como agentes principais, o homem.

A necessidade da construção de uma história das mulheres se dá, então, por diversos fatores: fatores científicos, que se referem à crise dos sistemas de pensamento, que tornou sexuada a questão do comportamento; fatores sociológicos, considerando a presença da mulher nas universidades, como professora e aluna; e fatores políticos, pois, a partir de 1970, com o movimento de liberação da mulher, temos como consequência a crítica de um saber institucionalizado e masculino.

Sobre educação, Michelle Perrot fala sobre o pensamento que existiu em boa parte do século XIX, em que se acreditava que o saber e a feminilidade se excluíam, pois tal aspecto não possuía relação com seu papel na sociedade, uma vez que “a leitura abre as portas perigosas do imaginário,

uma mulher culta não é uma mulher”, (Perrot, 2008, p. 93) que estando restrita ao ambiente doméstico o que lhe deve ser ensinado são seus respectivos afazeres: o lugar da boa mãe, a esposa e a dona de casa, e ainda os valores morais que preconizam o pudor, a obediência e o sacrifício. O acesso das mulheres ao ensino secundário irá acontecer no início do século XX, e o ingresso à universidade se dá no período entre guerras e em maior quantidade em 1950, devido à necessidade de instrução para o trabalho no setor terciário. Para obter o conhecimento, foram necessários meios alternativos em um esforço autodidata.

A questão do ensino da arte ainda tinha como constituição um olhar de superioridade às mulheres, que se deparavam com um ensino modificado e com conteúdo abrandado. Perrot cita Rousseau, dizendo que “toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens”, sendo dever das mulheres “amparar os homens, cuidá-los e tornar suas vidas agradáveis” (2008, p. 92). Muita dessa restrição imposta, na questão do ensino, foi mais uma vez, um pensamento sobre a incapacidade feminina, onde foram atribuídos aspectos biológicos distintivos para justificar construções culturais. Se criou a relação polarizada entre o sopro abstrato masculino e criativo e atributos femininos como sensibilidade e intuição, não existindo criação às “imitadoras”.

No campo da arte, assim como em outros campos que exigiam faculdades mentais ligadas à criação e à abstração, as mulheres foram afastadas: como elas poderiam fazer arte, a arte como criação de algo? Elas copiam, traduzem e interpretam. No texto *Mujer, Arte y Sociedad* (1992), Whitney Chadwick inicia o texto falando sobre o caso da Royal Academy: Mary Moser e Angelica Kauffmann, que fizeram parte do grupo de fundadores da instituição inglesa, mas se tornaram apenas representações e não representantes. Um dos registros das aulas na academia é a pintura *Os membros da academia real* (1771-1772), de Johann Zoffany, na cena figura uma aula de modelo nu, mas as alunas não estão presentes na aula, elas foram reduzidas à representação dentro da representação no canto superior da imagem, em que aparece os seus retratos pintados. Perrot afirma:

No Salon, os júris inteiramente masculinos, esperavam das mulheres que se conformassem com os cânones da feminilidade, pelos temas de naturezas-mortas, retratos, cenas de interior e buquês de flores, que formavam uma seção inteira, e pelo estilo. Nem nu, nem pintura de história. (Perrot, 2008, p.102)

Adentrando os apontamentos sobre campo da arte, há um consenso, entre as teóricas feministas que buscam trazer à tona uma história das mulheres, que a história da arte é um relato

de acontecimentos organizados de maneira cronológica de homens sobre homens, dos historiadores sobre “grandes mestres”.

De que se constituiu a problemática das artistas mulheres na prática? Dos aspectos culturalmente estabelecidos abordados anteriormente: a cadeia produtora de um comportamento passivo e submisso, da redução de seu espaço de atuação ao âmbito doméstico, da distinção entre público *versus* privado, em que público se refere ao masculino e privado limita o espaço feminino, a ideia de que as mulheres eram imitadoras, sem capacidade criativa, seus fatores biológicos, constituição física, a moral, os bons costumes, a sociedade, a visão própria de inferioridade.

Sobre os cerceamentos impostos no quesito acesso ao ensino da arte, Ana Simioni no texto *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX* (2007), realiza importantes apontamentos. A situação em relação ao ensino da arte disponível para as mulheres ao longo dos séculos XVIII e XIX, considerados acadêmicos, possui diversas distinções para artistas homens e mulheres. Partindo do ponto já citado anteriormente usando como base as ideias de Michelle Perrot e Whitney Chadwick, de que existe mais por trás da negligência e falta de mulheres artistas do que a real inexistência delas ou da falta de capacidade delas, é coerente salientar alguns dos fatores que tornaram árduo o caminho das artistas ao sistema das artes.

Na base do cerceamento institucional estava a questão do estudo a partir do modelo vivo, considerado indecentemente para o “sexo frágil”, salientando que o acesso ao ensino artístico, a base da representação do período, lhes foi negada através dos fatores sociais em perspectiva de gênero e a atribuição de uma conduta moral à mulher. O acesso à informação era inicialmente vetado nas academias. Não suficiente, as artistas que tivesse interesse em ter o conhecimento sobre o cânone tinham como saída buscarem ateliês privados. Simioni comenta, sobre a Academie Julian- instituição francesa fundada em 1867, que mesmo com o destaque pela abertura de turmas mistas tinha como agravante a questão financeira, de tal modo que “o único senão ali é que deveriam pagar caro por tantos privilégios”, que constituíam no estudo do modelo vivo por até 8 horas, e onde “as mensalidades para as mulheres custavam, geralmente o dobro das masculinas.” (Simioni, 2002, p. 92)

Indo por outro caminho seriam classificadas como artistas de artes menores, que não necessitavam do conhecimento da representação do corpo, como a pintura de paisagem e a natureza-morta. Além disso, a maneira como a crítica às classificava era decisivo, pois ao serem clarificadas como “amadoras”, em comparação ao chamado “trabalho sério” dos artistas homens,

elas eram facilmente excluídas da história da arte. A dificuldade da profissionalização das mulheres artistas se deu ainda pela construção de um conceito de “arte feminina”, com temas “menores”, em contraste com a arte masculina, histórica e com temática pública. Além dos ateliês privados, Simioni diz que as artistas recorriam a “uma série de caminhos alternativos, onde a artista pode aprender o corpo humano e descobrir quais as melhores maneiras de representá-lo” (Simioni, 2002, p. 86). Sendo excluídas desse conhecimento pelo meio acadêmico, lhes restava ainda recorrer a esboços de seus próprios corpos ou de amigas íntimas.

Mesmo com a possibilidade de entrada das artistas na academia desde 1770, o acesso era distinto do masculino e seria necessário contar com uma indicação real, que atribuísse a elas o título de excepcionalidade. Em 1896, as artistas conseguiram a liberação para frequentar as aulas de anatomia e história da arte, mas necessitavam de diversos requisitos para que fossem aceitas: a comprovação de que tinham entre 15 e 30 anos, uma requisição por escrito e uma carta de indicação de um professor ou artista renomado. Apenas em 1990 foi destinado às artistas um ateliê exclusivo. As reações acaloradas por parte dos alunos têm como justificativa, como se refere Simioni, o “medo da feminilização da profissão e sua correlata desvalorização social” (Simioni, 2002, p.94).

Apesar do caso brasileiro ser mais favorável para as artistas, já que aqui puderam ingressar na academia legalmente desde 1892, a instituição possuía as mais diversas carências, havendo um baixo nível de institucionalização. Havia um caráter de autoridade e dominação ocasionados por relações pessoais, pois se uma mulher desafiava a autoridade masculina “estava fadada ao pior dos castigos: a exclusão absoluta do campo da arte e da memória coletiva, ou seja, uma dupla morte.” (Simioni, 2008, p.5)

A partir dos diversos apontamentos feitos aqui sobre a situação cultural atribuída à mulher e sua esfera de atuação enquanto ser social, alguns dos aspectos de dificuldade de acesso às instituições destinadas ao ensino da arte, se segue uma abordagem sobre outro aspecto importante na inclusão ou apagamento de artistas mulheres na história da arte: a crítica.

Crítica de Arte no Rio Grande do Sul e as mulheres

A crítica de arte rio-grandense apareceu nos jornais no século XIX, muito vinculada à crítica literária. Os críticos utilizavam os mesmos critérios e termos para avaliar tanto as obras literárias quanto a produção artística. As análises, no caso das artes plásticas, não se aprofundavam, eram vagas descrições sobre o tema e, em geral, relacionavam este tema à literatura, fazendo uma

apresentação poética da obra, ou à filosofia, trazendo longas citações, normalmente, em francês. Quando não tinha o formato poético ou filosófico, a crítica aparecia com um conteúdo meramente informativo, com comentários a respeito da vida, das produções e premiações do artista. Apesar disso, a crítica sempre foi responsável pela formação da opinião pública e pela divulgação dos artistas. Prova disso são as aquisições de obras feitas por instituições públicas ou colecionadores, todas divulgadas na imprensa e, em geral, alguns dias após a publicação de notas elogiosas a respeito de uma exposição ou frutos de comentários críticos.

Assim, a crítica, com uma linguagem mais voltada para as artes plásticas, só começou a ser exercida no RS após o surgimento da Escola de Artes, em 1910, e, mais especificamente, com a chegada de Angelo Guido¹³ (1893-1969). Ele foi um crítico que publicou, regularmente, num dos periódicos de maior circulação no Estado do RS (jornal *Diário de Notícias*), no período de 1928 aos anos 1960; com um conteúdo específico em seus textos, voltados para a arte, e trabalhava nestes dois âmbitos: a teoria, fundamento com o qual concebe a arte, e a prática, tanto crítica quanto pictórica.

Angelo Guido fazia análise de exposições coletivas e individuais, assim como fez críticas a respeito de trabalhos de artistas homens e mulheres. De certa forma, ele foi responsável por influenciar na legitimação de artistas da época.

Através da leitura e análise dos textos publicados no jornal por Guido, fizemos algumas comparações entre textos referentes a pintoras e pintores. Inicialmente é notado por Guido a ascensão das mulheres em áreas da arte, como a dança e a música.

Uma das artistas que se dá destaque nos textos realizados entre 1940-45 por Angelo Guido é a pintora e ceramista Hilda Goltz. Nascida em 1908, em Cachoeira do Sul -RS. Desde muito cedo, entrou em contato com o molde em barro vermelho, logo na primeira infância. Já jovem, Hilda tem interesse pela fotografia, e na segunda metade da década de 20, abre em sua cidade natal, um estúdio de fotografia, onde realiza diversos retratos de famílias importantes da região. De 1932-36, leciona desenho na Escola Complementar de Cachoeira do Sul. Em 1940, muda-se para Porto Alegre, onde estuda pintura e escultura no Instituto de Belas Artes. Em 1949, vai para o Rio de Janeiro, onde se torna a introdutora da cadeira de cerâmica na Escola Nacional de Belas Artes. Já na década de 1950, é premiada no Salão Nacional de Belas Artes, participando nessa

¹³ Angelo Guido Gnocchi foi professor no Instituto de Belas Artes da UFRGS de 1936 a 1963, foi pintor e crítico de arte contratado pelo jornal *Diário de Notícias* de Porto Alegre desde 1928.

década de algumas edições do Salão Nacional de Arte Moderna. Em 1953, participa da II Bienal de São Paulo. Sua produção irá contar com peças de cerâmica e pinturas de flores e paisagens.

Em texto chamado Exposição Hilda Goltz, publicado no Diário de Notícias em 1942, Guido fala sobre a exposição na Casa das Molduras (Porto Alegre, RS), onde fala sobre a sensibilidade, personalidade e senso de arte, dizendo que a artista "revela um novo valor da pintura rio-grandense" (14.04.1942, p. 9), complementando a percepção de um estilo independente onde "percebe-se que Hilda Goltz não deixou que permanecesse em sua pintura a influência da maneira e do estilo de seus professores." (14.04.1942, p. 9)

Sobre os quadros Pinheiros, Vista da colônia de férias falk, Estrada federal e Bela Vista, o crítico fala sobre uma tentativa constante de afirmação, dizendo que "parece-me, uma certa preocupação de gritar bravura", "em outros trabalhos, menos afoita em exibir virtuosidade...", "procurou realizar com simplicidade, sem pretensões e fez arte...". (14.04.1942, p. 9) Ressalta qualidades específicas da linguagem da pintura, mas também fala sobre certas "coisas falsas, puros efeitos de superfície que podem agradar porque revelam audácia, e são como frases gritadas muito alto..." (14.04.1942, p. 9)

É interessante analisar a construção dessas frases pensando no contexto em que elas estavam inseridas. Partindo de diversos pontos onde a arte se constitui em sua maioria por artistas e agentes artísticos masculinos, são necessários cada vez mais análises dos materiais obtidos para trazer mais do que um nome em uma cronologia histórica, mas uma gama de aspectos que tornaram necessária essa empreitada. Foram analisados textos em um período de 30 anos (1930-1960), onde são citadas em textos exclusivos de exposições, menos de 20 mulheres. Dessas artistas, podemos levantar diversos nomes, tratados mais detalhadamente em outros textos: Amélia Maristany, pintora de grande qualidade que é diretamente ligada por Angelo Guido na crítica ao marido, o também artista Luiz Maristany, e nesse caso é possível perceber a clara distinção realizada pelo crítico na produção feminina e masculina;

Na crítica realizada por Guido, a exposição de Hilda Goltz na Casa das Molduras, em 1942, se vê uma análise de um artista falando sobre outro, mas que claramente há uma hierarquia, onde o crítico se refere a ela como jovem artista em diversos momentos. Ele ressalta diversas vezes a audácia da artista em planos pictóricos e a vontade de ir além. Fala também sobre uma falta de comunicação pictórica proveniente de uma vontade de exibir virtuosidade. Percebe-se no texto, sempre um destaque a palavra "grito", que em alguma análise pode parecer um ponto negativo,

mas nesse caso, se analisarmos contexto, um homem artista que comenta o trabalho de uma jovem artista dizendo que esse é constituído por gritos, pode tomar uma leitura positiva.

Como conclusão, sempre é possível chegar no ponto de pensar sobre qual material e quem são os autores que lidamos dentro do campo da pesquisa na academia. É necessário buscar cada vez mais referências femininas sob uma perspectiva de gênero enquanto uma construção cultural, e materiais que apontem essas construções e de que maneira elas foram decisivas para a expectativa de uma postura submissa das mulheres. A arte, se faz, através de muita luta diária e olhares para o passado daquelas que vieram antes, um campo de produção de saber, mas sobretudo um campo de troca de conhecimento e vivências experienciadas, onde são necessários mais do que textos completos e publicações.

Quem são os referenciais teóricos dentro da academia? De que se constitui o pensamento de que é possível dizer algo que inferiorize mulheres, mas como dado cultural, ainda se faz passível de utilização teórica. É necessário salientar dentro do próprio campo, que cada vez mais, tanto no campo teórico quanto no campo prático, há uma voz que se faz até então pouco ouvida, mas que ecoa dentro de uma produção do conhecimento contemporâneo, conhecimento esse que critica, e que se preciso, grita.

Referências

- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Vol.1 Fatos e Mitos e Vol.2 A experiência vivida. 3º ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- CHADWICK, Whitney. **Mujer, Arte y Sociedad**. 2ª ed. Barcelona: Destino. 1992.
- GUIDO, Angelo. **A Exposição Hilda Goltz**, Diário de Notícias, 1942, p.9.
- _____. Diário de Notícias, 1944, p.7.
- _____. **Amélia Pasto Maristany – Notável Pintora Porto Alegrense**, Diário de Notícias, 17.08.1938, p.7.
- _____. **Amélia Pasto Maristany – Notável Pintora de flores**, Diário de Notícias, 27.11.1938, p.4.
- _____. **Exposição Luiz Maristany**, Diário de Notícias, 08.06.1930, p. 12.
- LOPONTE, Luciana Grupelli. **Docência Artística: Arte, Estética de Si e Subjetividades Femininas**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.
- PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2. jul./dez. 1995.
- SILVA, Ursula Rosa. **A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Ângelo Guido: A crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias**. Tese. Curso de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2001. Acesso em: 12.09.2017.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008. Acesso em: 19.08.2017.
- _____. **O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX**, In: Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, jan.-jun. 2007, p. 83-97. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450/1297>. Acesso em: 19.08.2017.
- VARGAS, Rosane. **Excluídas da Memória: Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul**. Monografia. Curso de Bacharelado em História da Arte. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013. Acesso em: 19.08.2017.

POR UMA CARTOGRAFIA DO COTIDIANO: ESPAÇO, TEMPO E AÇÕES

Talles Lopes de Oliveira¹

Lucas Felício Costa²

¹Universidade Estadual de Goiás, graduação– talleslopes.go@gmail.com

² Universidade Federal de Goiás, mestre– lucascosta.arq@gmail.com

Resumo:

Este artigo tem como objetivo estabelecer uma série de investigações sobre a produção cartográfica como base experimental para a reflexão sobre temas que envolvem a relação entre espaço, tempo e ações a partir da tríade: cidade, territórios e sujeitos. Será apresentada uma série de trabalhos artísticos que envolvem cartografia como base contextual e relatado a experiência de três oficinas realizadas em contextos diversos que tiveram como proposta a promover percursos e vivências de cidades pelos participantes, instigando o registrado em veículos gráficos e audiovisuais diversos. Neste sentido, propõe-se interpretação da cartografia como um suporte à narração de temas relativos à reforma urbana, imaginário da cidade, representação gráfica e ações políticas na arquitetura e urbanismo.

Palavras-Chaves: URBANISMO; CARTOGRAFIAS; COTIDIANO

Arte/Representação – Cartografia e subjetividade dos mapas

A arte e a cartografia compartilham margens e estabelecem interlocuções, a intersecção muito se dá por ambas serem fortemente permeadas pelo recurso da imagem. O mapa estabelece um distanciamento entre imagem e realidade, enquanto a arte propõe um mapear baseado na experiência no espaço e não na sua representação, outrora ela faz provocações a respeito desta distancia nos permitindo visualizar a complexidade da questão da imagem na representação:

A imagem é um elemento recorrente na geografia. Ela não é exatamente a realidade do espaço, é apenas uma manifestação deste, uma representação efêmera e aberta. Sua complexidade nos obriga a tecer cruzamentos com outras áreas do conhecimento tais como as artes literárias, as artes plásticas, a filosofia da percepção e a fisiologia do olhar e do compreender. (...) Toda imagem é discurso, pois é o mundo praticado, a práxis do sujeito no mundo. As imagens são sempre pontos de vista, fragmentos de um todo que não existe independente de nós. (MARQUEZ, 2006, p. 11–12)

Ao realçar a presença do discurso na imagem Marquez (2006) faz emergir um sujeito, o autor, sua existência traz o mapa enquanto uma subjetiva fresta para a realidade, “*Começamos a entender como os mapas, assim como a arte, longe de serem “uma abertura transparente para o*

mundo,” são, no entanto “*uma maneira particular do homem.... olhar o mundo.*” (HARLEY, 1989, p.03 apud. GIRARDI, 2008, p. 59). Em “Desconstruindo o Mapa”, Harley já aponta a cartografia enquanto uma importante ferramenta de construção de discurso, evidenciando que o suporte transgride sua primeira impressão de apreensão espacial, se colocando sutilmente como discurso de seu emissor, o mapa enquanto texto, como atenuado por Girardi (2008) a respeito do trabalho de Harley (1989):

Neste sentido, o mapa é visto como um texto a partir da compreensão de que “o que constitui um texto não é a presença de elementos de lingüística, mas o ato de construção”, sendo assim os mapas, como ‘construções que empregam um sistema de signos convencional’, tornam-se texto”.(GIRARDI, 2008: p. 58-59)

Percebe-se assim o discurso por trás da representação cartográfica e logo a sua ausência de imparcialidade ou ingenuidade, fazendo-nos indagar sobre a condição de entidade inquestionável em que esse suporte ocupou principalmente com a fetichização do tecnicismo pós século XIX e ao longo do século XX.

Em entrevista coletiva concedida à imprensa em 1938, com o título de Problemas e Realizações do Estado Novo, Vargas assim apresenta:

A grande tarefa no momento, no nosso país é a mobilização dos capitais nacionais, para que tomem caráter na conquista econômica das regiões retardadas [...] O imperialismo brasileiro consiste, portanto, na expansão demográfica e econômica, dentro do próprio território, fazendo a conquista de si mesmo e a integração do Estado, tornando-o de dimensões tão vastas quanto o país (VARGAS, 1938 apud. RICARDO, 1970).

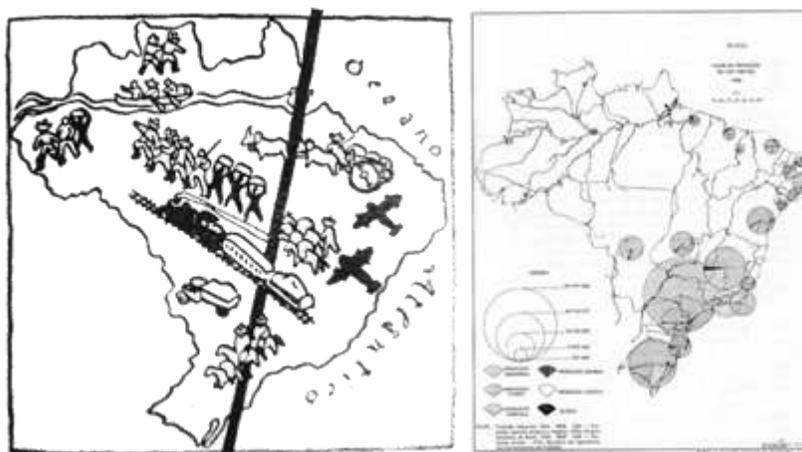


FIGURA 1 – Marcha para o Oeste. RICARDO, 1970.
FIGURA 2 – Valor de produção em Cr\$ em 1955, IBGE.

No mapa brasileiro se insere um conjunto de graficações de aviões e uma linha férrea rumo ao oeste, relações de trabalho escravo no extremo oeste, na imagem uma narrativa é apresentada pelo DNP subsidiando o pensamento colonialista, em que o leste personifica o desenvolvimento e o oeste as “regiões retardadas” passíveis de colonização. Essa caricatura na (Figura 1) revela um discurso que é sutil em outros mapas imbuídos de referências técnicas, como na (Figura 2) que traz as referências estatísticas do Brasil e que se destaca o Estado de São Paulo por uma variação de escala conforme os dados indicativos, ou mesmo na famigerada condição eurocêntrica no mapa mundi.



FIGURA 3 - Fora do Grid da dupla Poro (Brigida Campbell e Marcelo Terça-Nada), 2012.

Um espaço homogêneo possível somente sobre o mapa é colocado em questão em “Fora do Grid” (Figura 3), a contraposição entre recortes do mapa de Brasília e fotos de trajetos informais da cidade trazem a incompatibilidade entre paisagem urbana e representação, simultaneamente citações de livros de Design Gráfico apontam como a invisibilidade do mundo informal pode ser articulada nas normas de desenho técnico. A indução do olhar disfarçada pelo tecnicismo fez o suporte conveniente à manutenção de certos discursos de poder, a visão aérea das cidades traduzida em linhas, hachuras e símbolos não resistiu ao “esforço de homogeneização, regularização e massificação dominante” (MARQUEZ, 2011), o desenho faz tudo muito parecido. Num espaço marcado pela diferença a uniformização das distinções se faz muito útil para alguns grupos, se o mapa é sempre o discurso de alguém, resta saber de quem, pra quem e pra qual fim se apresenta tal discurso.



FIGURA 4 -Daylight map, de OlafurEliasson. 2005. Foto: Marc Woods

A autoria desvela a contradição da insuficiência que faz do mapa o que é, sua limitação se transforma também na sua potência, na arte e na política, quando abordado não pelo seu distanciamento, mas pela particularidade de cada mapa que essa condição induz. A ambivalência em permear o poder político e a exploração da linguagem emerge em “DaylightMap” (Figura 4), tubos de néon assumem a forma dos meridianos dos fusos horários internacionais, as luzes acendem e apagam correspondendo ao dia ou noite nessas zonas. O uso da luz elétrica e a apresentação das formas irregulares dos fusos abordam como critérios produtivistas podem deformar noções de espaço tempo, havendo pontos num mesmo meridiano amanhecendo em horários totalmente distintos.

No antigo mundo os mapas eram um limítrofe entre a arte e a geografia, sobre eles surgiam espaços possíveis somente num imaginário, onde relatos de exploradores e o ato criativo se fundiam desenhos fictícios próprios do pouco conhecimento sobre o mundo. Num processo de posituação as narrativas fantásticas foram gradativamente substituídas por gráficos, quantificações e estatísticas, assim “vive-se a herança de uma cartografia abissal como elemento constitutivo do conhecimento e das práticas coloniais” (MARQUEZ, 2014, p. 41-64) na medida em que os meios se modernizam mas o poder se mantém, sendo os números uma nova meio de lançar discurso sobre o outro. Quando na arte assimila-se esse vocabulário tecnicista contrapõe-se o senso comum de neutralidade do mapa ao emergir o lugar autoral, além de possibilitar narrativas ausentes na cartografia hegemônica. Em “Sem Título” (Figura 5) e “Modelos e Circuitos” (Figura 6) alegorias dividem espaço com estatísticas, aludindo ao quão arcaico pode se tornar o avanço da técnica, arquitetar estruturas para fins absurdos remete a paisagem contemporânea caótica

resultante de um planejamento baseado em não planejar, correspondendo ao mapa que naturaliza sua representação quando se faz simulacro do real ocultando a imagem enquanto construção.

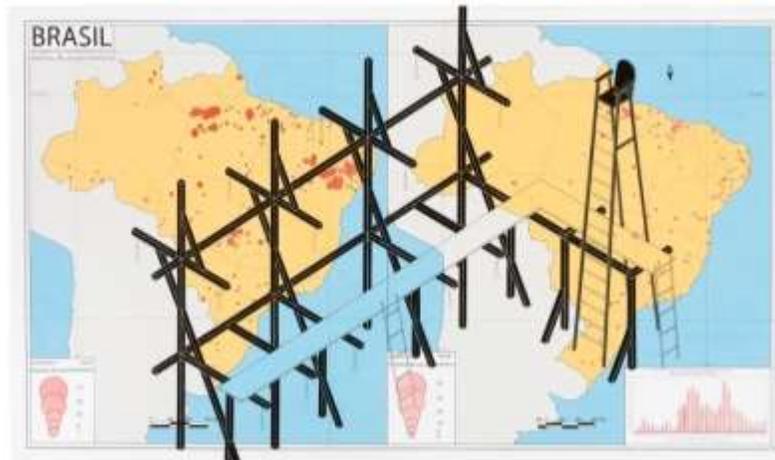


FIGURA 5 –Sem Título, de Talles Lopes. 2016. Foto: Paulo Rezende

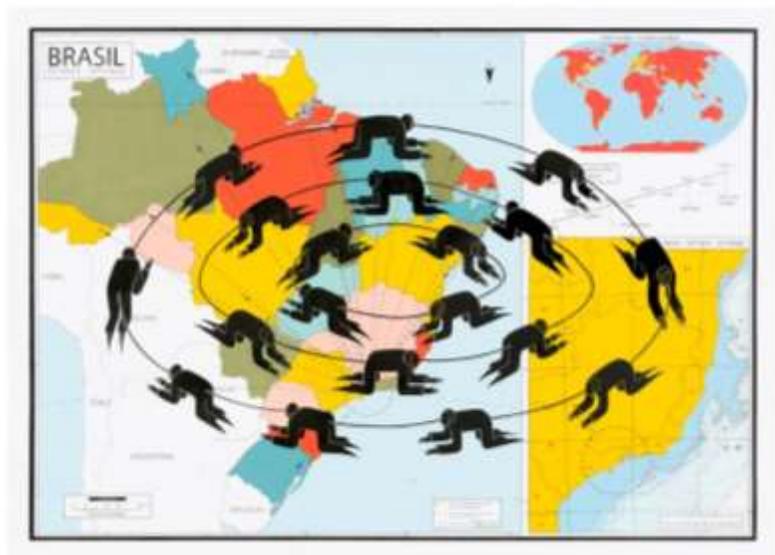


FIGURA 6 –Modelos e Circuitos, de Talles Lopes. 2016. Foto: Paulo Rezende

RELATO: OFICINAS CARTOGRÁFICAS

Como proposta de interlocução entre arte e cartografia aplicadas à compreensão do espaço urbano serão apresentadas a relatoria de três oficinas realizadas no ano de 2016-2017 em duas cidades do interior de Goiás, Anápolis/GO e Cidade de Goiás/GO. A primeira oficina que aconteceu durante um seminário de extensão universitária (PROSA) realizado Universidade Estadual de Goiás teve como principal objetivo propor aos participantes estabelecer leituras subjetivas de cidades diversas e grafar em mapas as interpretações obtidas. A segunda oficina foi

realizada durante o 19º Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) e teve como principal objetivo incitar os participantes a percorrer a Cidade de Goiás em deriva, despertando o olhar para as sutilezas da cidade, presente nas texturas das edificações, nos detalhes construtivos, nas ruas de pedra, na diversidade da população vilaboense. E a oficina, Cartografia Inventivas, que integrou a programação do Seminário Nacional de Escritórios Modelos de Arquitetura e Urbanismo (SeNEMAU).

OFICINA1: PROSA – II Seminário De Extensão Universitária Em Arquitetura E Urbanismo

Em novembro de 2016 surgiu à primeira oportunidade de se trabalhar uma oficina que viesse a discutir a cartografia e suas possíveis apropriações e ressignificações na atualidade, isso se deu no contexto do PROSA – II Seminário de Extensão Universitária em Arquitetura e Urbanismo (Figura 7) – com o tema Assessoria Técnica como Direito. Realizada no Campus Henrique Santillo da Universidade Estadual de Goiás em Anápolis, a atividade contou com suporte do Escritório Modelo PRISMA, recebendo alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da instituição.

O trabalho desenvolvido nesse contexto foi o embrião dos métodos trabalhados nas oficinas posteriores, apresentando suas particularidades essenciais a sua condição de primeira experimentação metodológica. Diferentemente dos momentos futuros essa atividade não abordou o recurso da deriva urbana, experiência espacial que ora complementou ora foi transposto para o suporte cartográfico nas outras experiências.

Iniciou-se o processo com uma apresentação seguida de uma introdução em slides, expondo cronologicamente um breve recorte histórico da cartografia e suas diferentes abordagens ao longo do tempo. Na sequência foi exposta uma série de situações onde artistas, intelectuais, designers, arquitetos e outros mais exploraram a amplitude do mapa enquanto elemento sociocultural, transgredindo seu aspecto tecnocrático, produzindo mapeamentos afetivos, objetos de arte e catalogações espaciais marginais. Sendo esse conjunto de trabalhos uma primeira aproximação de abordagem do tema para os participantes.

A oficina contou com participantes de cidades do Estado de Goiás, Distrito Federal e Mato Grosso, entre elas Anápolis, Goiânia, Cidade de Goiás, Cuiabá e Brasília. Como ação provocativa foi utilizado como base cartográfica os mapas de Goiânia, Anápolis e Brasília, incitando os participantes a lerem às avessas estas representações.



FIGURA 7 –Oficina PROSA. 2016. Foto: Lucas Felício

FIGURA 8 –Bragonópolis. 2016. Foto: Lucas Felício

Foi proposto enquanto dinâmica a produção de cartografias experimentais tendo como princípio explorar a dimensão narrativa de mapas, sugerindo aos participantes tecer relações particulares subsidiadas pela manipulação de diversos recursos gráficos, por exemplo, o uso de colagens, desenhos, recortes, sobreposições/subtrações, entre outros. Neste sentido a proposição deflagra nos participantes a condição de autores que imprimem situações espaciais específicas e especulares a partir de uma leitura sensível própria de cada participante.

De mapas em trama, como uma colcha de retalhos, vários recortes de mapas davam uma unidade espacial imprevisível e com possibilidades subjetivas de leituras. Outro participante propôs uma construção de mapa a partir de nome de ruas iguais, surge então a cidade de “Bragonópolis” (Figura 8), junção toponímia de Brasília, Goiânia e Anápolis. Algumas peças publicitárias eram inseridas meio à trama cartográfica, adesivos, desenhos, colagens todos sobrepostos em uma construção técnica mapas urbanos.

A atividade finalizou com uma narrativa experimental sobre quais possíveis mapas foram produzidos e como estas leituras subjetivas podem sugerir análises sócio-espaciais de territórios existentes.

OFICINA 2: FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental – Cidade de Goiás (GO)

Em comemoração aos 15 anos do título de Patrimônio Histórico Mundial concedido pela UNESCO em 2001 para a Cidade de Goiás, tema do 19º Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) (Figura 9), a oficina “Cartografias Inventivas: Narrativas experimentais da Cidade de Goiás” teve como principal objetivo incitar os participantes do evento a percorrer a

Cidade de Goiás em deriva. A própria ação remeteu à prática de experimentação do espaço urbano e suas diversas leituras, possível em um tempo lento característico do caminhar em deriva. Os percursos temáticos cartografados pelos participantes foram registrados em veículos gráficos e audiovisuais, propondo a *posteriori* intervenções efêmeras durante a realização do FICA 2017.

A Cidade de Goiás está inserida num circuito de interesse mundial pela sua relevância histórica, como cidade integrante do ciclo da mineração no Brasil no século XVIII. A construção da oficina partiu da intenção de investigar narrativas sobre a Cidade de Goiás, em um contexto histórico (alegórico/fantasmagórico), mas também espacial (ruínas/resíduos), tencionando interlocuções possíveis entre o passado e o presente em uma perspectiva crítica especulativa dos desdobramentos entre a construção de uma trajetória histórica e a estratificação das relações sócio-espaciais na Cidade de Goiás.

A primeira atividade proposta foi um momento de apresentação da metodologia do trabalho, com a apresentação de algumas referências de pesquisadores e artistas que desenvolvem trabalhos no campo da cartografia, alguns citados na introdução deste artigo. O segundo momento foi a prática experimental da cidade, foi proposto enquanto metodologia uma série de instruções de percursos que deveria ser aplicado por todos em diferentes locais da cidade. As instruções, sem referencial de localização, tinham como proposta fazer os participantes a percorrerem a cidade saindo dos trajetos usuais. O terceiro momento foi proposto uma síntese destes trabalhos. Vários materiais foram disponibilizados aos participantes para que registrassem as percepções do espaço em uma produção autoral e inventiva, desconstruindo os métodos clássicos de representação da cartografia.

A produção das peças gráficas aconteceu na Praça do Chafariz, local central da cidade e próximo à outras realizações promovidas pelo festival de cinema. A movimentação da oficina atraiu novos participantes, que propuseram estabelecer a confecção de mapas mentais de locais de moradia. Alguns grupos indígenas (Figura 10) participaram das ação assim como crianças, adultos, transeuntes.



FIGURA 9 –Oficina FICA. 2017. Foto: Ana Flávia Marú

FIGURA 10 – Criança indígena cartografando aldeia. 2017. Foto: Ana Flávia Marú

Cartografar a Cidade de Goiás constituiu enquanto um desafio por sua multiplicidade física e as reverberações no campo social, embora seja uma cidade de pequeno porte, cerca de 25.000 habitantes, coexiste na cidade territórios distintos, uma cidade cenário (Patrimônio Histórico da Humanidade, título concedido pela UNESCO em 2001) e a cidade dos bastidores, do cotidiano mantenedor, o que evidencia assim a heterogeneidade da cidade histórica/contemporânea.

Foi sugerido, portanto, enquanto metodologia da oficina realizar o mapeamento territorialis na Cidade de Goiás a partir da sobreposição de tempo/ações, espaços/usuários. Na perspectiva bejaminiana (2007), parte de uma ação de cartografar os farrapos e resíduos, não enquanto dados quantitativos, mas utilizá-los como elementos deflagradores que permitem uma leitura à contrapelo da historiografia.

OFICINA 3: SENEMAU - Seminário Nacional de Escritórios Modelos de Arquitetura e Urbanismo

A terceira Oficina foi idealizada como uma atividade integrante do Seminário Nacional de Escritórios Modelos de Arquitetura e Urbanismo (SeNEMAU) (Figura 11). A proposta da oficina partia da intenção de registrar as ações e vivências realizadas durante o SENEMAU. O evento aconteceu em julho de 2017 na cidade de Anápolis. Como forma de agrupar e consolidar os aprendizados objetivos durante as vivências, foi colocado em prática, por meio da oficina as discussões e debates provenientes das diversas atividades propostas pelo seminário.

Quatro vivências foram realizadas durante o evento, percorrendo bairros e pontos específicos da cidade de Anápolis, propondo uma análise sobre o tecido urbano da cidade. A 1ª vivência

ocorreu no Setor Industrial do Distrito Agro-Industrial de Anápolis, a 2ª vivência ocorreu em bairros de habitações de interesse social de Anápolis, Bairros Vila Esperança e Jardim São Paulo, a 3ª vivência foi no Bairro Novo Paraíso, local onde possui infraestrutura desativada de uma linha férrea, para a 4ª e última vivência foi proposto um percurso por museus históricos da cidade, em destaque ao museu da estação ferroviária de Anápolis.

Posterior às vivências, os participantes, provenientes de diversos cursos de arquitetura e urbanismo, se reuniram para discutir a experiência de percorrer a cidade de Anápolis. A oficina foi proposta como um suporte gráfico ao debate. Bases cartográficas foram distribuídas aos grupos assim como materiais diversos para a confecção e intervenção nos mapas, propondo enquanto metodologia de trabalho, construir uma narrativa experimental, isto é, a cartografia funcionaria como suporte às discussões e análises. Vários temas relevantes e que permeiam o campo da arquitetura e urbanismo foram levantados pelos participantes, como por exemplo, a configuração espacial da cidade condicionada à histórica linha férrea que cruza a cidade de norte à sul, a segregação espacial dos bairros provenientes dos programas de habitação de interesse social, a própria ato metodológico de percorrer e reconhecer o espaço urbano das vivências propostas.



FIGURA 11 – Oficina SENEMAU. 2017. Foto: Talles Lopes

Considerações Finais

A cartografia constitui como um suporte à uma narração a partir da construção de um discurso que desvela de dados técnicos e estatísticos à relações subjetivas. Constitui-se, portanto, como alvo de manipulação pelas forças políticas hegemônicas. Na construção deste artigo foi possível estabelecer uma série de relações e possibilidades de se registrar movimentos e ações enquanto um enfrentamento às narrativas alegóricas, às cartografias hegemônicas. Deflagra a possibilidade de registrar os espaços, tempos e ações do cotidiano por meio dos sujeitos praticantes da cidade, por meio da interlocução entre arte e cartografia.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*, Petrópolis: Editora Vozes, 1994

GIRARDI, Eduardo Paulon. **Proposição teórico-metodológica de uma Cartografia geográfica crítica e sua Aplicação no desenvolvimento do Atlas da questão agrária brasileira** / 2008 / p-347, Tese de doutorado – Faculdade de Ciências e Tecnologia / Geografia / Universidade Estadual Paulista. Presidente Prudente.

HARLEY, J. B. Deconstructing the map. **Cartographica**.v.26, n.2. Toronto: University of Toronto Press, 1989. p.1-20.

MARQUEZ, Renata. **Atlas Ambulante**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2011.

_____. O Mapa como relato. **Revista RA'E GA**. Curitiba: Abril/2014. v.30, p.41-64.

_____. Arte e Geografia. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca e COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Imagens Marginais**. Natal: EdUFRN, 2006, p.11-22.