

Ano VIII, n.º 2, Dezembro de 2013

CADERNOS DE HISTÓRIA

ISSN: 1980 - 0339

*Publicação do corpo discente
do Departamento de História
da Universidade Federal de Ouro Preto*

IMAGEM, ARTE E CULTURA VISUAL

CADERNOS DE HISTÓRIA

ISSN: 1980 - 0339

Contatos

Revista Eletrônica Cadernos de História
www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria
cadernosdehistoria.ichs@gmail.com
Rua do Seminário, s./n.o - Mariana - Minas Gerais
cep: 35420-000

Conselho Editorial

Fabício Luiz Pereira
João Luís Cardoso
Lucas Melo de Andrade
Rodrigo Machado da Silva
Michele Rosado de Lima Castro
Vinícius Paulo Gelape

Organizadora Convidada

Cristina Meneguello (UNICAMP)

Conselho Consultivo

Álvaro Antunes, UFOP
Andréa Lisly Gonçalves, UFOP
Ângelo Alves Carrara, UFJF
António Manuel Hespanha, Universidade Nova de Lisboa
Cláudia Maria das Graças Chaves, UFOP
Christian Edward Cyril Lynch, IESP-UERJ
Cristina Meneguello, UNICAMP
Fábio Duarte Joly, UFOP
Fábio Faversani, UFOP
Fernando Felizardo Nicolazzi, UFRGS
Helena Miranda Mollo, UFOP
Íris Kantor, USP
Jonas Marçal de Queiroz, UFV
João César de Castro Rocha, UERJ
João Fábio Bertonha, UEM
João Paulo Garrido Pimenta, USP
José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima, UFOP
Marco Antônio Silveira, UFOP
Moema Vergara, MAST
Pedro Spinola Pereira Caldas, UNIRIO
Renato Pinto Venâncio, UFMG
Ronaldo Pereira de Jesus, UFOP
Sérgio Ricardo da Mata, UFOP
Sidney Chalhoub, UNICAMP
Valdei Lopes de Araujo, UFOP
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque, UFOP
Wlamir José da Silva, UFSJ

Sumário

Apresentação

- 8 *Cultura Visual: um campo estabelecido*
Cristina Meneguello

Dossiê Temático

Imagem, Arte e Cultura Visual

Artigos

- 20 *O negro na arte do século XIX: o caráter de excepcionalidade no Retrato do Intrépido Marinheiro Simão de José Correia de Lima*
Nara Petean Marino
- 41 *Imagem da Mater Dolorosa na Crucificação, de Giotto: uma reflexão sobre as imagens religiosas medievais e o culto mariano*
André Luiz Marcondes Pelegrinelli
Angelita Marques Visalli
- 54 *Quadrinhos e Sexualidade: Um Diálogo Possível Dentro do Ambiente Escolar*
Mario Marcello Neto
Anderson da Cruz Nunes
- 68 *O Grito do Povo: a mulher revolucionária sob a ótica dos quadrinhos*
Natania Aparecida da Silva Nogueira
- 86 *Cola, tesoura e fotocopiadora: fanzines brasileiros da década de 1980*
Marco Antonio Milani

- 100** *O olhar educado nos (des)caminhos da cultura visual*
Alex Medrado Araújo
- 113** *Por uma história social do Nuevo Cine Latinoamericano - Uma análise da recepção do filme *La Hora de los Hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968)*
Vinícius Santos Medeiros
- 125** *Refazer o corpo e recontar a história: a imagem do outro em Bombadeira*
Cíntia Guedes
- 145** *Fotografia e imprensa ilustrada no Brasil em meados do século XIX: a Semana Illustrada (1860-1876)*
Bruna Oliveira Santiago
- 160** *Oswaldo Leite e a ideia de progresso na cidade de Londrina nos anos 1950*
Fernanda Cequalini Frozoni
- 180** *Una elipsis migratoria. Imágenes de la colonización italiana en Brasil, siglo XIX y XX*
Marcela Martinez
- 198** *A fotografia abstrata em José Oiticica Filho (1906-1964) e em Geraldo de Barros (1923-1998): um estudo de caso*
Carolina Martins Etcheverry

Seção Livre

Artigos Livres

- 211** *Estamos Condenados ao Moderno: Arte Neoclássica e Arte Moderna nos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte*
Rodrigo Vivas
Gisele Guedes

Resenhas

231

Cultura visual medieval e espaços liminares: imagens, palavras, gênero, identidade e performance

Flávia Galli Tatsch

Seção Especial Prof. José Arnaldo Coelho

237

Homenagem ao saudoso professor José Arnaldo, “O Zé”

Celso Taveira

241

Resenha - As Novenas em Mariana

LIMA, José Arnaldo Coêlho de Aguiar. As Novenas em Mariana. Edição do autor: Mariana, 2011. 63p.

Hudson Lucas Marques Martins

APRESENTAÇÃO.....

Cultura Visual: um campo estabelecido

Autora convidada
19/02/2014

Cristina Meneguello

Professora Adjunta
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
cmeneguello@gmail.com

“Vivemos a imagem na época da imaginação dilacerada”
Didi-Hubermann, *Imagens apesar de tudo*

8

Já se tornou ponto pacífico, nos últimos anos, reconhecer que a dimensão das imagens ocupa de forma definitiva a experiência contemporânea, sobrepondo-se e diferenciando-se da linguagem escrita. Reconhecer a predominância das imagens é, entretanto, mais simples do que analisá-la e, assim, o campo do estudo das imagens realizou um percurso lento e errático até chegar ao conceito de cultura visual.

A cultura visual está além do que se convencionou chamar de história das imagens ou da história baseada em fontes imagéticas. A cultura visual reconhece a centralidade do olhar no pensamento ocidental e a centralidade das imagens na produção, na mediação e na apropriação dos sentidos. Deste modo, a cultura visual implica um conjunto de práticas e discursos ativos que produzem o social e que promovem a mediação que possibilita compreender a sociedade.

Nossa relação com o mundo é negociada por meio da cultura visual. Isso se dá independente de onde vivemos ou se somos ou não diariamente bombardeados por anúncios e mídias digitais, pois as tecnologias de comunicação que propiciam a circulação global de ideias e informações se realizam, cada vez mais, por meio das imagens. Se a cultura é considerada como um conjunto de práticas e processos por meio dos quais os indivíduos e as coletividades dão sentido ao mundo que os envolve, a cultura visual se realiza por meio da troca de significados entre as

pessoas e as imagens por elas criadas, numa dinâmica interativa e nunca estática: também as imagens e as tecnologias que as produzem possuem sua própria agência e seguem seus próprios regimes.

Embora o termo “cultura visual” tenha aparecido num título de livro sobre a televisão pela primeira vez no ano de 1969 (Gategno), convencionou-se reputar à série televisiva criada para a BBC por John Berger, em 1972, a reflexão sobre o mundo das imagens e seus sentidos ideológicos revelados, por exemplo, na publicidade. *Ways of Seeing* [Modos de Ver] foi levada ao ar em quatro episódios de 30 minutos e depois transformada em livro, traduzido em várias línguas. As formas pelas quais a interpretação das imagens é definida pelo contexto social e histórico, a conceito da reprodutibilidade técnica de Benjamin e a ideia de dominação masculina por meio das publicidades voltadas às mulheres foram alguns dos tópicos que Berger trouxe à tona; os temas não eram novos, mas pela primeira vez se endereçavam a um público muito mais amplo. Ainda, Berger estabelecia a primazia da imagem sobre as nossas outras formas de interpretação do mundo. É o olhar que estabelece nosso lugar dentro do mundo: o mundo pode ser explicado por palavras, mas estas não retiram o poder das imagens que nos envolvem; as palavras são uma redução do que vemos, que sempre escapará às tentativas de descrição e captura pela linguagem.

Os anos 1970 coincidiam também com o impacto da televisão, do cinema trazido para dentro das casas pelo videocassete, pela democratização da fotografia, pela expansão da publicidade e por práticas artísticas híbridas (videoinstalações, performances), assim como pelo nascimento das novas mídias. Simultaneamente, os estudos visuais traziam renovação para dentro do campo das ciências sociais, mesclando os estudos pós-estruturalistas e pós-coloniais com a análise das artes visuais e dos meios de comunicação de massa (MONTEIRO, 2013).

Em 1983, a historiadora da arte Svetlana Alpers utilizou o termo “cultura visual” em seu livro *A arte de descrever* sobre a pintura holandesa, mobilizando as noções de visão, dispositivos e habilidades visuais. Alpers fora buscar o conceito em outro historiador da arte, Michael Baxandall (*O olhar Renascente - Pintura e Experiência Social da Itália da Renascença*, lançado em 1972) e afirmou: “*O que me proponho a estudar, portanto, não é a história da arte holandesa, mas a cultura visual holandesa – para usar um termo que devo a Michael Baxandall*”. (ALPERS, 1999: 39.) Ao procurar relacionar arte e história social de modo original, Baxandall introduzira a noção de *period eye* – “o olhar da época” – que estabelece hábitos visuais e modos de percepção. Conforme observa Knauss

(2008), Baxandall sugere que os quadros são pintados a partir de uma experiência geral que sustenta modelos e padrões visuais historicamente construídos e que caracterizam a capacidade de entendimento de imagens como uma habilidade historicamente definida. Do mesmo modo que o pintor se assevera da resposta de seu público, também o espectador se vale de uma competência visual socialmente estabelecida. Logo, dentro do campo da história da arte, a cultura visual passava a distanciar-se da ideia de que a imagem “representa” algo, como se fosse, em si, uma etapa intermediária. David Freedberg em *The Power of Images* (1990) defendeu a necessidade de deixar de tratar as imagens como representações, sendo que a elas deveria ser dado seu peso como realidade. O quadro é a realidade, não a sua representação. O respeitado crítico de arte Ernst Gombrich, ao comentar acidamente esse livro de Freedberg, afirmou que ele agia como se não tivesse predecessores e fosse o primeiro a compreender o poder que as imagens exercem também sobre os historiadores da arte (1990). Verdadeiramente incomodado pela união de imagens clássicas e imagens televisivas, Gombrich foi apenas um entre os historiadores da arte que, diferente de Baxandall e Alpers, revelaram genuíno mal estar com a ideia de “cultura visual” como um campo que viria estabelecer novas formas de se lidar com a imagem.

10

Em 2002, J.T. Mitchell perguntava-se em que consistia a cultura visual, distinguindo-a dos estudos visuais. Seria ela um momento passageiro de interdisciplinariedade, um subcampo da história da arte ou dos estudos de mídia, ou um novo campo de estudos com limites fixos e claros? (“Showing seeing: a critique of visual culture”). Neste intrigante artigo, Mitchell apresenta e desconstrói alguns mitos sobre a cultura visual, dentre os quais o de que este campo veio para substituir e tornar obsoleta a história da arte, de que nasceu por vivermos num mundo dominado social e politicamente pelas imagens, de que estuda exclusivamente as imagens produzidas pelos *mass-media* ou de que somente as imagens possam ser instrumentos de tirania visual e exercer poder e dominação. Sugere que “*não vemos como vemos apenas por sermos animais sociais, mas também nossos arranjos sociais tomam a forma que tem porque somos animais que veem*” (MITCHELL, 2002: 171). Se “ver” não é determinado simplesmente pela natureza, mas sim uma construção cultural que se aprende e se cultiva (como na alfabetização visiva), por consequência deve ter uma história determinada pela história das artes, das mídias e das tecnologias, assim como pelas práticas sociais de exposição e exibição e pela relação com os espectadores. Mais além, “ver” está profundamente ligado às sociedades humanas, com sua ética e suas

formas políticas, com sua estética e epistemologia, na dinâmica de ver e ser visto. Mitchell ainda contesta o que chama de falácia da virada pictorial (*pictorial turn*) - o que pode fazer com indiscutível autoridade, visto ter sido ele mesmo a criar a expressão em 1994. Ele afirma, em retrospecto, que não pretendia afirmar que a era moderna era única e sem precedentes em sua obsessão com a visão e com a representação visual, e que o visual é determinante desde a Antiguidade. A pintura a óleo, a perspectiva, a escrita, a escultura, a invenção da fotografia, da internet etc. são todas ocasiões conspícuas de quando uma nova forma de criar imagens marca um “ponto de virada” histórico. Para Mitchell é um erro acreditar que existiu um momento em que a era da escrita apartou-se da era da visualidade, pois embora confortável por seu binarismo, este tipo de narrativa é inútil para os fins da crítica histórica genuína.

Posteriormente, este ensaio de Mitchell passou a fazer parte do livro *What do pictures want*, lançado em 2005, no qual figura como o último capítulo. Neste livro, Mitchell declara que as imagens não são objetos inertes sobre os quais projetamos nossas interpretações. São seres animados desejantes que tomam direções e rumos insuspeitos até para seus criadores. Analisando ídolos bizantinos, monumentos públicos e filmes *cyberpunk*, Mitchell propõe que o poder de sedução das imagens migra da ideia de poder e dominação para a ideia de desejo e convencimento e que as imagens buscam o estatuto de linguagem sem se transformarem em linguagem, sem serem interpretadas e decodificadas. As imagens são passíveis de permanecerem, até mesmo, na ausência total de sentido.

Outro autor influente dentro do debate da cultura visual é Nicholas Mirzoeff (2009), que alertou para a importância de reconhecer a interface das imagens com o aparato científico e a tecnologia visual que as produz, como aparato que intensifica e molda o olhar na construção da imagem. A cultura visual assim não se fundamenta nas imagens em si, mas na tendência moderna de tornar a existência e a experiência como fatos visuais, dentro da vida cotidiana.

Está dado o caráter não estático da cultura visual. Ela consiste na análise do processo de ver, e a forma pela qual as práticas de ver envolvem-se em atividades simbólicas e comunicativas. Na cultura visual, está presente todo o impacto das outras imagens pré-existentes que, culturalmente ativas, agem em nós. As formas pelas quais as imagens nos afetam passam pelas formas como se relacionam e dialogam com outras mídias, pelas formas como são exibidas e pelas experiências prévias do espectador. Paulo Knauss apresentou de forma clara e didática o percurso institucional do conceito de cultura visual quando publicou, em 2006,

seu texto “O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual”. Antes dele, o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes já lançara a sua excelente reflexão sobre o tema na *Revista Brasileira de História* em 2003 (“Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”). Neste texto, Bezerra de Menezes destaca as limitações da história social da arte e reconhece as contribuições da antropologia visual e da sociologia visual que ressaltaram o potencial cognitivo do documento visual, valorizando a dimensão visual da vida social. Para Ulpiano, trabalhar com cultura visual implica em definir a unidade, a plataforma de articulação e o eixo de desenvolvimento de uma problemática histórica proposta pela pesquisa que trabalha com a imagem. O foco não está na tipologia documental de que ela se alimenta. Por essa razão, as séries iconográficas com as quais se deve trabalhar devem funcionar como pontos de condensação, e não constituir objetos de investigação em si: as séries baseadas na imagem são vetores para a investigação dos “*aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. Dito com outras palavras, estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “História Iconográfica”, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade*”. (MENEZES, 2003: 27-28). Ainda, conforme este autor, se as imagens não possuem sentidos essenciais em si ou ocultos nas motivações subjetivas de seu autor, trabalhar historicamente com imagens obriga o pesquisador a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo: as imagens possuem uma biografia, e apenas na interação social seus sentidos são gerados.

A partir dos últimos anos a década de 1990 e notadamente nos anos 2000, uma grande quantidade de publicações no mundo anglo-saxão - mas também de forma mais ampla - firmaram o tema da cultura visual (BARNARD, 1991; JENKS, 1995; WALKER; CHAPLIN, 1997; MIRZOEFF, 1998; EVANS; HALL, 1999; ELKINS, 2003; DIKOVITSKAYA, 2005, entre outros). Em 2002, o campo e o termo *cultura visual* firmaram-se em duas revistas acadêmicas: *Journal of Visual Culture* (Sage Publications) e *Visual Studies* (Taylor & Francis). O segundo periódico, aliás, vinha da estimulante experiência do *Visual Sociology*, publicado entre 1986 e 2001 e “transformado” no *Visual Studies* a partir de 2002. Antes disso, o departamento de Rochester, NY, EUA, pioneiro ao criar uma graduação em Visual and Cultural Studies ainda em 1998, lançou naquele mesmo ano a revista eletrônica *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*,

dirigida por estudantes e ainda ativa. O processo de institucionalização do tema da cultura visual prosseguiu por meio de graduações e departamentos especializados, grupos de pesquisa e de seminários internacionais, que passaram a ocorrer sistematicamente. No Brasil, um número crescente de grupos vem discutindo o tema da cultura visual, em centros de estudo específicos como a PUC-RS (Charles Monteiro), a Universidade Federal Fluminense (Paulo Knauss e Ana Mauad), e a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com a linha de pesquisa de pós-graduação denominada *Cultura Visual, História Intelectual e Patrimônios*. O mesmo se deu com a USP com as pesquisas de Annateresa Fabris e Helouise Costa ou junto ao Museu Paulista com Solange Ferraz de Lima, Vania Carneiro e Paulo Garcez. Ainda, publicações nacionais lidam consistentemente com o tema, como a pioneira revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, *Cultura Visual*; a revista *Visualidades*, do programa de pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás; a revista *ArtCultura*, do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia e a *Studium*, do programa de pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP. Além destes, muitos outros grupos estão em formação, o que indica o estabelecimento do tema dentro da pesquisa no Brasil.

13

Uma última reflexão: Didi-Huberman, no texto aqui citado em epígrafe, salienta que uma dimensão que jamais desaparece das imagens é a dimensão ética. A ética exacerba-se nas imagens. Assim, diante de toda e qualquer imagem, cabe a nós decidir se queremos fazê-la tomar parte de nossos propósitos de conhecimento e de ação, usá-la no processo de conhecimento ou simplesmente usá-la para reforçar uma resposta pré-concebida.

Em 2012, a segunda edição de *Visual Culture* de Richard Howells e Joaquim Negreiros rerepresentou seu debate teórico sobre iconologia, formas de representação e ideologia de forma separada das tecnologias, dividindo-as em artes plásticas, fotografia, filme, televisão e novas mídias. A opção neste dossiê da *Revista Cadernos de História da UFOP* foi semelhante, organizando os trabalhos de acordo com a tecnologia visual privilegiada em sua abordagem.

Os trabalhos aqui reunidos pela *Revista Eletrônica Cadernos de História-UFOP* denotam as dificuldades do campo da cultura visual em superar o estudo das imagens apenas como manifestação, em busca de estudar também as formas técnicas e científicas de sua produção. Todos, ora trilhando o caminho da história cultural, ora o da história da imagem, ora o da cultura visual, trazem a imagem para o centro da investigação do historiador.

Os dois primeiros artigos versam sobre imagens da arte. Nara Petean Marino em seu artigo *O negro na arte do século XIX: o caráter de excepcionalidade no Retrato do Intrépido Marinheiro Simão de José Correia de Lima* insere o óleo sobre tela pintado entre 1853 e 1857 no panorama da iconografia de negros no oitocentos, discutindo seu pertencimento ao gênero clássico do retrato. O quadro estudado se afasta da tradicional iconografia de negros do período e singulariza-se como uma construção visual do social, que determina o lugar do negro tanto na sociedade quanto no imaginário dessa sociedade. O segundo artigo, de André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Angelita Marques Visalli, reflete de forma monográfica e pontual sobre a Imagem da *Mater Dolorosa* na *Crucificação*, de Giotto, (afresco localizado no transepto direito da basílica inferior de São Francisco de Assis, Itália), relacionando-a à imagética medieval e ao culto mariano e fundamentado no método de análise de imagens celebrado por Carlo Ginzburg em *Indagações sobre Piero*, segundo o qual o contexto confere o significado ao que é retratado.

14 Os artigos seguintes tem como inspiração o universo dos quadrinhos e dos fanzines, linguagem recente e que em contrapartida tem gerado um grande número de pesquisas. *Quadrinhos e sexualidade: um diálogo possível dentro do ambiente escolar* de Mario Marcello Neto busca alinhar três argumentações: uma reflexão sobre história cultural, uma sobre a questão da homossexualidade e uma terceira sobre a cultura escolar, sendo esta última o real foco da análise. Para tal, vale-se dos quadrinhos *X-Men* (Marvel Comics) em episódios específicos para disparar em sala de aula o debate sobre a diversidade sexual como forma de combate à homofobia. Um segundo trabalho a utilizar os quadrinhos é o de Natania Aparecida da Silva Nogueira, *O Grito do Povo: a mulher revolucionária sob a ótica dos quadrinhos*, que tem como foco a mulher revolucionária da Comuna de Paris conforme concebida por Jacques Tardi em *O Grito do Povo* (Le Cri Du Peuple), uma adaptação em história em quadrinhos do romance de Jean Vautran. Por fim, o artigo de Marco Antonio Milani sobre fanzines brasileiros da década de 1980 retoma uma característica importante da cultura visual à luz de Chartier e Foucault. A natureza do fanzine, que Milani classifica como idiossincrática, é na verdade uma real expressão de cultura visual na medida em que as referências entrecruzadas presentes derivam de seu processo de feitura, no qual a estruturação de fotografias, desenhos, frases e manchetes de jornal, recortados e colados com o uso da fotocopadora acabam por criar um híbrido. As imagens são decompostas, transpostas e recompostas, e circuladas por circuitos não convencionais. O cinema - a imagem em movimento – é central nos próximos três artigos que

compõem este dossiê. *O olhar educado nos (des)caminhos da cultura visual*, de Alex Medrado Araújo, nos propõe a reflexão sobre o tema do olhar a partir dos movimentos dada e dogma95. Enquanto o dadaísmo recusa o sentido na arte, os cineastas do dogma95 contrapõem-se a um cinema glamourizado hollywoodiano, buscando produzir rupturas na imagem normatizada. Fundado no conceito de Vygotsky de *zona de desenvolvimento proximal* e de devir deleuziano para compreender a ideia de *nonsense*, Araújo descreve um experimento autoral de intervenção artística na rodoviária da cidade de Brasília e os registros dele derivados. O artigo seguinte, de autoria de Vinícius Santos Medeiros, analisa sob o tradicional referencial da história social do cinema o filme argentino *La Hora de Los Hornos* (1968), dos cineastas [Fernando “Pino” Solanas](#) e [Octavio Getino](#) (integrantes do grupo *Cine Liberación*). Para tal baseia-se nas críticas publicadas nas revistas *Cine Cubano* e *Cine Del Tercer Mundo*, ambas do final da década de 1960. No contexto do novo cinema latino-americano, marcadamente político e dotado de uma estética própria, preconiza-se a formação da consciência do espectador, para quem se descortinam as realidades locais em forte tom de denúncia. Por fim, *Refazer o corpo e recontar a história: a imagem do outro em Bombadeira*, de Cíntia Guedes Guedes, estuda o documentário *Bombadeira* de Luis Carlos de Alencar (2007), o qual versa sobre o ato de injetar ilegalmente silicone industrial em travestis e transgêneros (em sua maioria prostitutas) na cidade de Salvador, Bahia. A autora propõe pensar como as imagens das personagens do documentário podem agenciar rupturas nas narrativas hegemônicas sobre diversidade sexual e de gênero no cinema brasileiro. Baseada no conceito benjaminiano de reescrita da história e no conceito de norma visual desenvolvido pela filósofa Judith Butler (teórica do feminismo e da teoria *queer* segundo quem a dinâmica da normatividade produz a precariedade de algumas vidas e a plenitude de outras), a autora analisa as imagens dentro da dimensão do poder e da dominação.

15

Os quatro trabalhos que encerram o dossiê lidam com diferentes dimensões da fotografia, entendida como olhar, escolha e técnica privilegiados para a pesquisa. O fotográfico tem sido, sem sombra de dúvida, o campo por excelência dos estudos em cultura visual. Em seu artigo, Bruna Oliveira Santiago estuda a dimensão pioneira da utilização da imagem pelo periódico *Semana Ilustrada* (1860-1876). Primeira revista ilustrada brasileira a fazer uso sistemático de imagens em suas páginas, a *Semana Ilustrada* circulou no mercado editorial durante 16 anos e muitas das suas imagens eram baseadas em fotografias – então em plena fase de consolidação. A utilização do método litográfico para suprir as dificuldades

em se reproduzir a fotografia e o protagonismo de Henrique Fleuiss na *Semana Ilustrada* indicam como as imagens passam a intermediar a relação entre os leitores e a imprensa. No artigo seguinte, Fernanda Cequalini Frozoni dedica-se ao fotógrafo Oswaldo Leite, atuante na cidade de Londrina, Paraná, nos anos 1950, e nas formas pelas quais ele forjou uma linguagem de progresso para a cidade. A autora empreende uma descrição que assevera a existência de modernização na cidade na época em que atuou o fotógrafo, sendo que suas fotografias ao mesmo tempo atestam o crescimento da cidade e o intensificam, registrando momentos politicamente relevantes para os jornais da cidade e principalmente obras e alterações urbanas na cidade e em seus arredores, corroborando o ideário do progresso local. Marcela Martinez utiliza imagens fotográficas que foram reunidas no catálogo *La emigración trevigiana y véneta en el mundo* realizado por Amerigo Manesso e Livio Manzetto em 2001, visando documentar por meio de imagens a imigração veneta para diferentes países como França, Austrália, Canadá, Peru e Brasil. Dentre as imagens, seleciona as relativas aos imigrantes italianos no sul do Brasil, que criam um perfil iconográfico propagandístico do colono ideal e bem sucedido. Por fim, o trabalho maduro de Carolina Martins Etcheverry fecha esta coleção de estudos. Apresentando os resultados de seu doutoramento, centra-se na obra dos fotógrafos brasileiros José Oiticica Filho (1906-1964) e Geraldo de Barros (1923-1998), que têm em comum o apreço pela experimentação na fotografia e a participação no movimento fotoclubista e no movimento concretista brasileiro. Segundo Etcheverry, estes fotógrafos desconhecidos um do outro apresentavam fotografias abstratas com resultados plásticos semelhantes. Rompe-se assim a ideia cristalizada no imaginário comum de que a fotografia representa sempre uma dada realidade.

As interessantes formas de análise aqui reunidas são inspiradoras para futuros pesquisadores, e o dossiê de forma geral desvenda inúmeras possibilidades de pesquisa. A revista eletrônica *Cadernos de História* da UFOP cumpre assim com grande qualidade o seu objetivo de divulgar trabalhos de estudantes em diferentes níveis de formação, dentro da temática relevante da cultura visual.

Referências Bibliográficas

ALPES, Svetlana. *A arte de descrever: arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARNARD, M. *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BERGER, John. *Ways of seeing*. London: [Penguin Books](#), 1972

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa. KKYM, Imago, 2012.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, London: The MIT Press, 2005

ELKINS, James. *Visual studies: essays on verbal and visual representation*. New York/London: Routledge, 2003.

EVANS, Jessica; HALL, Stuart (editors). *Visual Culture: The Reader*. London: Sage/ The Open University, 1999.

FREEDBERG, David. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

17

GATEGNO, Caleb. *Towards a Visual Culture: educating through television*, New York: Education Solutions Worldwide Inc, 1969.

GOMBRICH, E.H. “The Edge of Delusion - Review of David Freedberg, The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response” *New York Review of Books*, Vol. 15, 1990, pp.6-9 .

HOWELLS, Richard; NEGREIROS, Joaquim. *Visual culture*. Cambridge: Polity Press, 2012 (2ª edição).

JENKS, Chris. *Visual Culture*. New York: Routledge, 1995.

KNAUSS, Paulo. “O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual”. *ArtCultura*.Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun, 2006.

_____. “Aproximações disciplinares: história, arte e imagem” *Anos 90*, Porto Alegre: v. 15, n. 28, p.151-168, dez. 2008.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge,

2009 (2ª edição).

_____. *The Visual Culture*. New York: Routledge, 1998.

MITCHELL, W.J.T. “Showing seeing: a critique of visual culture”. *Journal of Visual Culture*. SAGE Publications, 2002, Vol 1(2): 165-181.

_____. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MONTEIRO, Charles. “Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual”. *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3-16, julho-dezembro, 2013.

STURKEN, Marita e Cartwright, Lisa. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press, 2009 (2ª edição).

WALKER, John; CHAPLIN, Sarah. *Visual culture: an introduction*. Manchester University Press: Manchester, 1997.

DOSSIÊ



O negro na arte do século XIX: o caráter de excepcionalidade no *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão* de José Correia de Lima

Enviado em:
31/05/2013

Aprovado em:
21/10/2013

Nara Petean Marino

Graduada em História
Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP
nara.leao@gmail.com

Resumo

Este trabalho procura estabelecer as relações e os diálogos que o *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana (1853-57)*, de José Correia de Lima, trava com outros retratos e com a iconografia de negros no Brasil Oitocentos, buscando abarcar as problemáticas dos estudos visuais que, por sua vez, estuda a imagem dentro de um complexo panorama, envolvendo obra, autor, circulação, instituição.

20

Palavras-Chave

Retrato, Academia Imperial de Belas Artes, Iconografia de Negros

Abstract

This study aims to establish the relations and dialogues between *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana (1853-57)*, painted by José Correia de Lima, and others portraits and the iconography of the Black in Brazil in the nineteenth century, discussing the issues that involves the visual studies, which think the image inside a complex panorama, which includes the work, author, reception, institution.

Keywords

Portrait, Academia Imperial de Belas Artes, Iconography of the Black

O *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão* (figura 1), pintado pelo artista carioca José Correia de Lima em meados do século XIX, permite estabelecer relações entre arte, imagem e cultura visual, consideradas as particularidades de sua produção, circulação e recepção, na segunda metade dos Oitocentos brasileiro. Nesta ocasião, pretende-se apresentar alguns percursos de investigação,

relacionados à produção da obra – o retrato de Correia de Lima -, à circulação da imagem do retratado na forma de gravuras publicadas na imprensa e às possibilidades de diálogo entre estas e outras imagens contemporâneas, permitindo uma aproximação da cultura visual do período. O propósito de tal investigação é, através destes percursos, inserir a obra de Correia de Lima no panorama da iconografia de negros no Oitocentos e discutir o seu pertencimento ao gênero do retrato, categoria essa tão familiar ao pintor, membro da Academia Imperial de Belas Artes e artista a serviço da corte imperial.



21

Figura 1 - *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana* (1853-57)
José Correia de Lima
Óleo sobre tela, 92,5 x 72,3 cm
Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro

O diálogo travado entre uma série de imagens se constitui num ponto essencial quando se trabalha com este tipo de fontes no campo da História. As fontes visuais começam a aparecer no horizonte da disciplina a partir de uma ampliação da noção de documento, em especial a partir da década de 1960. Porém, para vários estudiosos, a imagem continua aparecendo nos estudos históricos como mera ilustração, utilizada para corroborar conclusões a que se chegou a partir de outras fontes (prioritariamente escritas). O maior problema que se apresenta aí, além do desperdício do potencial documental das imagens, é que essa utilização acaba incutindo nas imagens um sentido imanente a elas próprias, que não precisa

ser estudado. As imagens aparecem ao lado dos textos, sem qualquer referência ou comentário, e nada de essencial deriva da análise dessa imagem, como se ela estivesse lá apenas para cumprir a função de testemunha ‘muda’ do que o texto acabara de afirmar, ou ainda, para ‘distrair’ o olhar do leitor, cansado das palavras, como se a imagem não tivesse um sentido próprio a elas; ao contrário, os sentidos e os significados das imagens precisam ser ‘lidos’, tanto quanto o texto escrito, pois as imagens não têm um significado em si, imanente, mas sim, sentidos que são construídos socialmente: “é a interação social que produz sentidos” (MENEZES, 2003: 28).

Quando se ultrapassa a noção de imagem como mera ilustração, muitas vezes a história ainda se prende em “iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais” (MENEZES, 2003: 20). A História como disciplina, afirma Ulpiano Menezes, está ainda à margem dos estudos que utilizam fontes visuais e que pensam a problemática da visualidade, sendo ultrapassada, por exemplo, pela antropologia. Pouco a pouco, percebemos, no entanto, uma mudança nesse cenário; assiste-se hoje a uma valorização da imagem pelos historiadores. Paulo Knauss (2006) defende que esse interesse renovado pela imagem afeta a historiografia contemporânea, bem como uma série de outras disciplinas, uma vez que o chamado ‘estudos visuais’ está pautado na interdisciplinaridade entre a história, a história da arte, sociologia, antropologia, comunicação visual...¹

Os estudos da imagem implicam um complexo jogo entre visualidade, aparatos, instituições, discursos, corpos e figuração, sendo que “cada um desses termos indica um complexo conjunto de práticas subjacentes que tornam possível a imagem e sua capacidade de conter significado” (KNAUSS, 2006: 114). No caso dessa pesquisa, tais aparatos são a Academia, o pintor, o retratado, a exposição do retrato, sua recepção etc. Essas categorias devem ser tomadas como um conjunto, e não ser pensadas individualmente. A partir desse arcabouço teórico é que se procura pensar o retrato do Marinheiro Simão. Tal retrato é uma construção visual do social, implicando aí o lugar do negro na sociedade e no imaginário dessa

¹ Esses estudos, que têm como objeto de investigação principalmente a cultura visual, começaram a se institucionalizar nas universidades norte-americanas a partir de 1989, sob a batuta de Norman Bryson, Michael Ann Holly, W. J. T. Mitchell, James Elkins e outros. Aqui no Brasil, podemos citar alguns grupos que vem ganhando destaque nos estudos com a imagem, como o grupo de pesquisa da CNPq/ANPUH, Cultura Visual, Imagem e História; o Laboratório de História Oral e Imagem, da Universidade Federal Fluminense e o Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, da Universidade Estadual de Londrina.

sociedade. Esse imaginário, assim como a Academia e diversos outros fatores, influem num complexo diálogo com o retrato, determinando-o e sendo determinado por ele. Portanto, se faz necessário, aqui, ‘iluminar’ a obra de Correia de Lima, uma vez que se trata de um retrato um tanto ‘enigmático’, mas se faz necessário também construir novo conhecimento histórico a partir da imagem, buscando novas leituras da experiência negra no Brasil oitocentista, ou das possibilidades artísticas no âmbito da Academia.

O artista, a Academia e a Obra

Correia de Lima foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), discípulo de Jean-Baptiste Debret, e se tornou professor substituto de Pintura Histórica na Academia, em 1837. Expôs várias de suas obras – geralmente retratos da família imperial, como o *Retrato de D. Teresa Cristina* (figura 2) – nas Exposições Gerais da Academia, desde sua primeira edição, em 1840. Essas Exposições começaram quando o então diretor da Academia, Félix-Émile Taunay, conseguiu que as exposições particulares, que vinham ocorrendo desde a exposição realizada por Debret, em 1829, se transformassem em públicas. O pesquisador Donato Mello Júnior (1975) destaca que a maioria de D. Pedro II marcou uma nova fase na Academia, que teve ao longo do Segundo Reinado, 26 exposições, sendo a última realizada sob a monarquia em 1884. Expunham suas obras professores e alunos da Academia e muitos estrangeiros.

23



Figura 2 - *Retrato de D. Teresa Cristina*, ca. 1843

José Correia de Lima

óleo sobre tela 75 x 60 cm

Acervo do Museu Imperial/IPHAN/MinC (Petrópolis, RJ)

As exposições eram gratuitas (com exceção da de 1884, cuja entrada foi paga), o que estimulava a participação do público e a incipiente crítica de arte. Os catálogos começaram a aparecer apenas na década de 1860; até esse momento, eram publicados como um adendo das *Notícias da Academia de Belas Artes*. Essas exposições não movimentavam a venda das obras; não havia verba destinada especificamente para aquisições, e por vezes o diretor da Academia ou o próprio artista sugeria a venda, o que nem sempre ocorria. Boa parte das compras era feita pelo imperador, com verbas ‘particulares’: o famoso ‘imperial bolsinho’. Havia nas exposições um predomínio da pintura sobre a escultura, gravuras, projetos de arquitetura ou objetos industriais, e dentro da pintura predominavam o retrato, a paisagem, composições históricas de inspiração greco-romana, religiosa ou da história do Brasil. Um fato curioso é que os retratos eram exibidos sem identificação do personagem e as paisagens não continham sua localização. As pinturas históricas, no entanto, eram acompanhadas de longas explicações sobre a obra e sobre o momento histórico representado.

24

O gênero que predominava nas exposições era o retrato, gênero esse que predominava também na obra de Correia de Lima. O pintor recebeu elogios e prêmios nestas exposições, e também severas críticas. Na primeira exposição da Academia, expôs vários retratos, como uma figura de João Cândido dos Santos como *Otelo*, outro do Marquês de Paranaguá, Senador Francisco Vilela Barbosa. Um cronista no *Jornal do Commercio* elogiou a harmonia de suas obras, as cores vivas e a semelhança do retrato com o modelo original (MELLO JÚNIOR, 1975: 214). Na exposição seguinte, em 1841, recebeu uma condecoração, e na de 1842, sua obra *Magnanimidade de Vieira* foi assim apreciada por um cronista anônimo do *Jornal do Commercio*: “paramos com prazer perante esta bela página heroica que na exposição passada mereceu uma decoração [sic] ao autor” (MELLO JÚNIOR, 1975: 225). Em 1849, foi duramente criticado por Manuel de Araújo Porto Alegre pelo retrato de Sua Majestade o Imperador, que, “como semelhança é uma calamidade (...) há velos em tudo, incerteza nos contornos, debilidade no claro-escuro e tristeza na harmonia” (MELLO JÚNIOR: 1975: 251-2). No ano seguinte, recebeu também uma crítica severa ao seu *Retrato do Maestro Francisco Manuel da Silva e suas enteadas*, de um cronista anônimo no *Jornal do Commercio*:

Composição com retratos. Presidiu a este quadro a desgraçada influência da escola fria e sistemática de Davi. É um grupo piramidal, combinado, sem inspiração de que é verdadeiramente

natural. A figura principal, com vestido cor de rosa, não está a prumo (...) As cabeças estão mal adaptadas, as mãos mal acabadas, os contornos indecisos, a cor encarvoeirada. Deve-se todavia confessar que o artista mostrou grande talento na pintura do livro de música que está sobre o piano (MELLO JÚNIOR, 1975: 256-7).

Quando falamos em crítica de arte, nesse momento, não podemos pensar que se trata de uma crítica mediadora entre a obra e o público, quando a arte já não apresenta um caráter de evidência, crítica essa que foi se consolidando na modernidade. Não podemos esquecer que a arte praticada na Academia Imperial de Belas Artes em meados do século XIX se fundamentava na concepção clássica, segundo a qual “o belo é a manifestação evidente (que é visível) das ideias perfeitas (...) a arte, para tornar-se uma atividade superior, deve buscar a perfeição, buscar o belo, a harmonia” (SILVA, 2002: 47). Sendo assim, a preocupação dessa crítica, que era mais um comentário feito, não por pessoas especializadas, mas por pessoas que circulavam nos ambientes artísticos da cidade, era buscar na obra observada se os preceitos estéticos neoclássicos estavam sendo seguidos, tais como a harmonia e a semelhança com o real. Essa crítica não buscava mediar, mas julgar se a obra era bela e, portanto, passível de ser admirada.

25

Essa crítica vai se modificando ao longo do século XIX e, quando lemos os comentários de Gonzaga-Duque, em seu livro *Arte Brasileira*, de 1888, que também desfere críticas severas a Correia de Lima, já percebemos uma preocupação com a capacidade da arte de expressar a ‘alma’ do artista. Para ele, as obras de Correia de Lima são frias; “nada exprime”, suas linhas são duras e ásperas, as cores, opacas. “Não se encontra a alma de um artista” (GONZAGA-DUQUE, 1995: 103). Importante ressaltar que tanto as críticas contemporâneas a Correia de Lima, quanto as posteriores, tais como a escrita por Gonzaga-Duque, apontam imperfeições na obra do artista; de uma forma ou de outra, segundo um ou outro critério, os trabalhos de Correia de Lima não são bem vistos pela crítica.

Correia de Lima não teve tempo de expor o retrato do Marinheiro Simão, por conta de um hiato nas exposições da AIBA. Augusto Müller o expôs em 1859, quando Correia de Lima já era falecido há dois anos. A 12ª Exposição ocorreu em 1852 sob a batuta de Taunay, que permaneceu na direção da Academia até 1854. Durante sua gestão, as exposições foram realizadas em quase todos os anos. Em maio de 54, o diretor passou a ser Manuel de Araújo Porto-Alegre, que permaneceu no cargo até 1857. De acordo com Mello Júnior (1975), não se sabe o motivo

pelo qual Porto-Alegre não realizou nenhuma exposição durante o período em que esteve à frente da AIBA. A partir de 1857, a direção ficou a cargo do médico Tomás Gomes dos Santos, que realizou a 13ª Exposição Geral no dia 15 de março de 1859, na qual o *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão* foi exibido.

A obra e seu contexto

Simão, original de Cabo Verde e, segundo a *Revista Estrangeira*², livre, era marinheiro e foi responsável por salvar 13 pessoas do naufrágio do vapor Pernambucana, que saiu no dia 6 de outubro de 1853 do Rio Grande do Sul, com destino ao Rio de Janeiro, tendo naufragado já nos primeiros dias da viagem. Seu feito rendeu-lhe destaque na imprensa da época, como na *Marmota Fluminense*, *Diário do Rio de Janeiro*, e na *Revista Estrangeira*.

O retrato pintado por Correia de Lima difere bastante da iconografia na qual o negro costumeiramente aparece, produzida no Brasil até aquele momento. Um dos temas que mais se faz presente na iconografia de negros, como destaca Boris Kossoy (1994), é o mercado de escravos, nos quais os protagonistas eram os comerciantes, os compradores e os escravos, como na litografia de Johann Moritz Rugendas, *Mercado de escravos* (figura 3). Outro tema bastante frequente eram as relações entre senhor e escravo, como nas famosas litografias de Jean-Baptiste Debret. A figura 4 é uma famosa aquarela de Debret, que muitos de nós nos lembramos dos livros didáticos do tempo de escola, na qual aparece um feitor, negro, castigando um escravo no pelourinho.

26

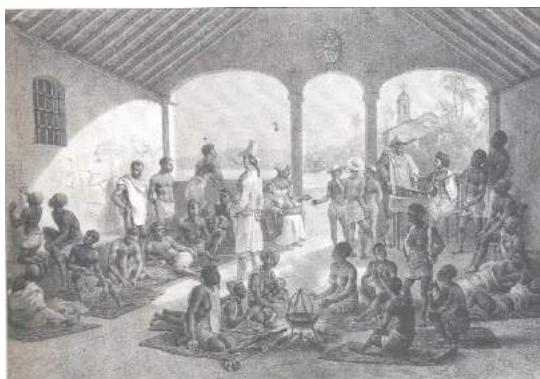


Figura 3 - *Mercado de escravos*
Johann Moritz Rugendas

2 A *Revista Estrangeira* é uma revista portuguesa que abarca os anos de 1853 a 1862.

Litografia , 1835 - *Viagem Pitoresca ao Brasil*

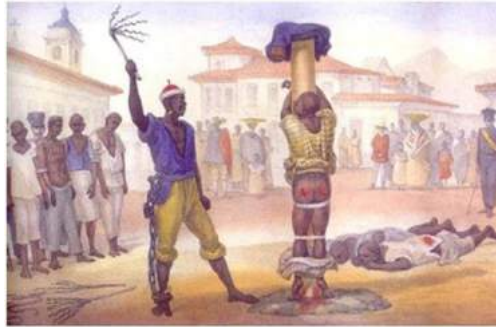


Figura 4 - *Pelourinho*
Jean-Baptiste Debret
Litografia, 1835

Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, vol. 2.

A temática recorrente do trabalho se destaca também no gênero chamado “costumbrismo” (ou pintura de tipos e costumes, como fica mais conhecida no Brasil), numa tipologia de trabalhos tanto no campo como na cidade. Além dos conjuntos iconográficos oferecidos pelos já citados Debret e Rugendas, que trazem aspectos diferenciados dessa temática, são famosas as ‘figurinhas’ de Joaquim Cândido Guillobel, nas quais os negros são representados em diversos ofícios, como em *Negro Vendedor Ambulante Tocando Berimbau* (figura 5), ou as imagens de Joaquim Lopes de Barros, em que figuram a *Quitandeira*, ou o *Preto vendendo bonecas* (figura 6), sendo bastante clara a exposição dos negros como *tipos*.

27



Figura 5 - *Negro Vendedor Ambulante Tocando Berimbau* , ca. 1814
Joaquim Cândido Guillobel
aguada e aquarela sobre papel
19,2 x 12
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Figura 6 - Preto vendendo bonecas
 Joaquim Lopes de Barros
 Litografia, 1840-1841
Costumes do Brasil
 Fonte: Biblioteca Nacional Digital

28

A representação tipológica das etnias negras está presente na obra de diversos pintores, como, novamente, em Rugendas, em *Escravos de Benguela e Congo* (figura 7) e Debret, em *Escravas negras de diferentes nações* (figura 8). Esse enfoque constitui outro tipo recorrente de registro da população negra no Brasil durante a primeira metade do século XIX. Nestas aquarelas, os negros aparecem como tipos representando sua origem africana – pretos de Angola, pretos do Congo, etc. Mas, para além dessa identificação tipológica da população negra, que os destitui de toda e qualquer força ativa, podemos identificar outras formas de representação, como aquelas em que os negros aparecem cultivando hábitos próprios, geralmente dançando, em que se nota marcadamente o traço sensual e grotesco, uma vez que os viajantes, os homens brancos e “civilizados” muitas vezes interpretaram as “manifestações culturais dos negros como primitivas, excêntricas e esquisitas” (KOSSOY, 1994: 149).



Figura 7 -
Escravos de Benguela e Congo
 Johann Moritz Rugendas
 Litografia, 1835
Viagem Pitoresca ao Brasil.



Figura 8 - *Escravas negras de diferentes nações*
Jean Baptiste Debret
Litografia, 1835
Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, v. 2

Tais eram, em linhas gerais, os formatos mais recorrentes entre a representação iconográfica dos negros naquele momento, em geral associada à produção de livros de viagens organizados por estrangeiros em suas passagens e estadas no país. Nas obras dos viajantes aqui apresentados, o que se coloca é a observação do *outro* e a coleta de informações de um lugar *exótico*. “Os séculos XVIII e XIX caracterizam-se pela preocupação com o progresso científico, com a coleta de dados e a divulgação do conhecimento”. Estes observadores do XIX tornam-se então observadores do *outro* e da natureza, registrando e documentando suas viagens explanatórias. Registrando a *diferença*, confirmando daí sua identidade de homem branco europeu. “Nesse sentido, a iconografia teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da *imagem do outro*, apresentada como novidade” (KOSSOY, 1994: 18-9).

O retrato do Marinheiro Simão parece, então, não dialogar com nenhuma dessas imagens produzidas por viajantes. Primeiramente, devemos destacar que a obra de Correia de Lima foi produzida no âmbito acadêmico. A Academia é caracterizada por uma estreita relação com o poder oficial e se constitui num espaço de discussão intelectual da arte, se colocando como um lugar de formação moral e intelectual do artista. A arte, nesse sentido, deveria ser *racional*, fundada no princípio de beleza ideal e absoluta, contendo uma preocupação fundamental com a perfeição. Uma arte com decoro, harmonia e moralizante, transmitindo valores morais edificantes (LIMA, 1994: 49). A tela do Marinheiro Simão é um exemplo contemporâneo de heroísmo, de virtude; seu retrato perpetua a virtude e os valores morais.

O gênero por excelência da arte praticada no interior da AIBA era a pintura histórica, visto como superior no Brasil Império por englobar os gêneros retrato, paisagem e natureza morta. Tal gênero, de acordo com Dawn Ades (1997), se enraizou nas Américas, tanto espanhola como portuguesa, misturando tradicionais temas europeus com significações modernas e americanas, sendo utilizado para defender ideologias, como já ocorria na Europa, a fim de consolidar certos regimes políticos. Além disso, segundo ela, a arte realizada à época em que as nações latino-americanas proclamaram as independências, é vista como uma importante testemunha e colaboradora do processo da construção da identidade nacional, exaltando líderes nacionais. A pintura de história tinha como função, além de transmitir valores morais e edificantes segundo os preceitos da pintura neoclássica, ensinar ao público a história do país, elencando os heróis nacionais e seus feitos gloriosos. Assim, os temas se circunscrevem na história colonial, no índio idealizado como herói nacional, o episódio da expulsão dos holandeses, a Guerra do Paraguai e a Independência do Brasil, proclamada pelo herói D. Pedro I. A escravidão ficava de fora da pintura de história (CHRISTO, 2009). Ao negro cabia a iconografia de viajantes, e não a pintura de história praticada no interior da Academia.

30

O ensino na Academia baseava-se “no atelier, partindo-se da cópia de estampas ou de modelos e onde os discípulos aprendiam sob a influência de um Mestre (...) assimilando regras de composição, proporção e cores, de acordo com princípios tornados clássicos” (MELLO JÚNIOR, 1975: 207). Esse ‘academismo’ é descrito como resistente a inovações. No caso do Brasil, a inovação parecia teimar em acontecer. Enquanto na Europa, movimentos de vanguarda entravam em cena em meados do século XIX, na Academia brasileira prevaleceu ainda até o final do século a estética neoclássica. O ensino se completava com os chamados “prêmios de viagem”, no qual o aluno ganhava uma bolsa de estudos em Paris ou Roma, reiterando a Europa como “a Meca das artes” (ADES, 1997: 28). Por esses motivos, não é possível investigar os sentidos da obra de Correia de Lima, em especial o retrato aqui focalizado, sem atentar para os condicionantes acadêmicos de sua produção ou, considerando que o retrato tenha resultado de uma encomenda fora dos muros da Academia, o peso da tradição acadêmica sobre a prática artística de Correia de Lima. De todo modo, o fato de o retrato ter sido elaborado por um artista profundamente engajado na estrutura acadêmica nos diz muito a respeito de seu lugar na iconografia de negros no Brasil oitocentista.

Outro fator que afasta a pintura de Correia de Lima da iconografia de negros,

tal como majoritariamente compreendida, é o próprio personagem de Simão. Ele não é escravo, e, portanto foge à representação em que o negro costumeiramente aparece, ainda quando a imagem se refere a negros livres ou libertos. Tampouco ele está disposto como um *tipo*. Nos tipos, em momento algum os negros tem sua própria identidade; são pretos do comércio e o que os distingue um do outro são os produtos que põem à venda. Nenhum deles jamais tem nome. O retrato de Correia de Lima leva o nome do negro no título: Simão. Diferentemente das outras imagens, o retrato do marinheiro nos permite conhecer seu nome, atribuir-lhe uma identificação. Sabemos quem é esse negro: é marinheiro e se chama Simão. Ademais, importante ressaltar: é um *retrato*.

O retrato é comumente associado à nobreza ou a segmentos sociais privilegiados nos diferentes contextos históricos, e carregado de sentido simbólico, tanto na postura do retratado, como em seus gestos e acessórios. É comum vermos retratos de reis ao lado de seu trono com cortinas pesadas e colunas luxuosas, e um fiel cão de caça ao lado, associado à atividade masculina de caça; assim como é comum vermos as damas e seus pequenos cães domésticos, símbolo de fidelidade. Os retratados eram pintados em suas melhores e mais características vestimentas, em poses que destacam seu melhor comportamento, e todo o conjunto do ‘cenário’ contribui para criar uma ‘aura’ em torno do retratado, a fim de construir uma imagem positiva de sua pessoa. Exemplar, nesse sentido, é o retrato de Luis XIV, pintado por Rigaud (figura 9). Nele, o rei está envolto por pesadas cortinas e tecido luxuosos, sendo que seu manto – e o tecido da cadeira – está repleto da flor de lis, símbolo da monarquia francesa.

31



Figura 9
Louis XIV - 1701
Hyacinthe Rigaud
Museu do Louvre

O marinheiro Simão é também retratado com atributos típicos do gênero do retrato em duas gravuras publicadas na imprensa da época: na *Revista Estrangeira*, de autoria desconhecida (figura 10), e na *Marmota Fluminense*, litografada por Louis Thérrier (figura 11). A gravura impressa na *Marmota Fluminense* foi publicada no dia 11 de novembro de 1853, pouco tempo depois da primeira notícia sobre o naufrágio, publicada no *Jornal do Commercio* e no *Diário do Rio de Janeiro* no dia 25 de outubro.



Figura 10- Gravura do *preto Simão, salvador dos naufragos da Pernambucana* *Revista Estrangeira*, Lisboa, 1853 – 1862



Figura 11- Gravura de *Simão* *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1853

A gravura de Simão, conforme a teoria de Walter Benjamin (1955), difere do retrato de Correia de Lima por uma questão fundamental: o aqui e o agora da obra de arte. O retrato exposto no Salão de Belas Artes, em 1859, é uma imagem única: a obra de arte é uma existência única. A gravura, por outro lado, existe para ser reproduzida; não tem o aqui e agora da obra de arte, não tem a sua *aura*. Esta reprodução técnica, no entanto, não se constitui como uma falsificação; ao contrário, possui uma autonomia própria, e um propósito diferente da obra de arte, uma vez que ela libera a imagem do domínio da tradição, e atualiza a obra a cada reprodução. A gravura reproduzida, diferentemente da pintura a óleo exposta em salões, não ocorre uma única vez: sua ocorrência se dá em massa.

A circulação dessas gravuras pode ocorrer de forma avulsa ou impressa em periódicos, como é o caso das gravuras do marinheiro Simão. Os jornais ilustrados começaram a aparecer ainda no início do século XIX, com a utilização da técnica da litografia, inventada em 1796 pelo alemão Alois Senefelder. As ilustrações foram ganhando força, e a imagem reproduzida cada vez mais fazia parte da realidade brasileira. Enquanto “a pintura, por seu caráter único e valorização como obra de arte, foi usada como elemento de distinção e prestígio pela elite”, a “gravura, por sua capacidade de multiplicação da imagem, serviu como ferramenta útil ao Estado, não só ao Brasil, mas também na Europa” (SANTOS, 2008: 103-4). Pouco a pouco, após o período da Regência, a imagem relacionada ao Estado foi dando espaço às imagens que representam o cotidiano.

Em consequência desse uso generalizado, a gravura vulgarizou o consumo da imagem, e seu relativo baixo custo tornou-a um importante instrumento de comunicação, sobretudo por garantir que a mesma informação pudesse ser repetida um incontável número de vezes, exatamente da mesma forma. Essa característica da imagem gravada servia tanto aos interesses do Estado quanto da sociedade. O acesso à imagem se popularizava (SANTOS, 2008: 104).

Podemos imaginar, consideradas as observações acima, que a imagem do marinheiro Simão tenha encontrado, em sua circulação gravada, um lugar de destaque na experiência visual da sociedade da época, acostumada a encontrar na imprensa referências aos eventos de repercussão contemporâneos. É preciso, então, conjugar sua visibilidade social com as estrutura interna das imagens. As gravuras do marinheiro Simão publicadas na *Marmota* e na *Revista Estrangeira* apresentam-no em trajes elegantes

e pose austera. Ao comparar estas gravuras com o retrato pintado por José Correia de Lima, não podemos deixar de notar a escolha de Correia de Lima por nos apresentar Simão com trajes de marinheiro e, assim, enfatizar o feito que o teria conduzido à condição de “retratável”. Neste caso, a alusão ao acontecimento histórico do naufrágio é explícita, o que não acontece nas gravuras. O historiador da arte Rafael Cardoso (2008) apresenta uma hipótese para a gravura publicada na *Marmota Fluminense*. Com a notícia do ato heroico do marinheiro, o tipógrafo Francisco de Paula Brito escrevera um artigo no periódico contando o heroísmo de Simão. Seu artigo encerrava com a frase: “daremos, com o próximo número, o retrato deste Herói”. E, de fato, no dia 11 de novembro, a gravura de Simão aparece na primeira página do jornal. Buscando compreender os caminhos percorridos pela imagem, Cardoso procura entender o que significaria, em 1853, Paula Brito ter mandado “tirar um retrato”, supondo que a imagem fotográfica poderia ter servido de modelo para a gravura.. O daguerreótipo começou a ser comercializado no país em 1842, e era utilizado, sobretudo, para retratos de gente da elite. Começou com o próprio imperador D. Pedro II, provavelmente, como coloca Renata Santos (2008), o primeiro daguerreotipista do Brasil. A partir da década de 1850, a fotografia com o negativo de vidro e cópia em papel barateou os custos, mas continuou sendo uma atividade restrita à elite. Portanto, esse “retrato” mandado tirar por Paula Brito, não era fotográfico. Geralmente, as imagens publicadas nos jornais percorriam o seguinte caminho: o editor do periódico providenciava o desenho e a gravação da cena, feita pelo mesmo artista ou não, atribuía à imagem uma legenda e encaminhava sua impressão (SANTOS, 2008: 115). Cardoso, no entanto, corrobora que o mais comum era “mandar fazer uma gravura a partir de um desenho ou uma pintura” (CARDOSO, 2008: 50), o que o leva a levantar a hipótese de que a gravura teria sido feita a partir do retrato pintado por Correia de Lima, produzido, segundo Cardoso, justamente para este propósito.

No retrato, Simão aparece com a camisa aberta, segurando uma corda, fazendo referência à embarcação. O céu atrás dele é tempestuoso. De acordo com Luciano Migliaccio, “apesar das incongruências anatômicas e da dureza na representação da epiderme e do tecido, sobretudo no colarinho da camisa aberta, nota-se nesse primeiro retrato heroico de um afro-brasileiro uma entoação romântica no céu tempestuoso e no olhar carregado de uma profunda e triste humanidade, algo que ultrapassa tudo o que de convencional o pintor tinha produzido até então para a Corte” (MIGLIACCIO, 2000: 88-9).

Para Cardoso, a frágil execução deste retrato é um indicador de que ele foi feito às pressas. Entre a primeira notícia do naufrágio, publicado no *Jornal do*

Commercio, e a publicação da gravura na *Marmota Fluminense* decorreram-se cerca de dez dias! O autor, entretanto, atenta para a possibilidade de Paula Brito ter tido notícia do naufrágio, ocorrido no dia 09 de outubro, antes de sua publicação no jornal, no dia 25. Um aspecto que favorece a hipótese de Cardoso é o “foco quase exclusivo no rosto do retratado, reduzindo todo o resto a um esboço primário com mero intuito de preencher a composição” (CARDOSO, 2008: 52). No entanto, ele mesmo oferece os argumentos que contradizem sua hipótese. O tamanho da tela é relativamente grande para que o retrato fosse apenas modelo para uma gravura publicada em jornal; além do mais, a pintura a óleo era cara demais para que fosse utilizada apenas para esse propósito, e como já mencionamos, uma vantagem da gravura era justamente seu baixo custo. O que permite a formulação de tais hipóteses é o mistério quanto à data específica desse retrato. Correia de Lima faleceu em 1857, antes de poder expor seu retrato, o que só ocorreu em 1859.

No que se refere ao estudo mais amplo sobre a obra, a questão acima apresentada é um dos aspectos a considerar (saber se ela foi ou não o modelo para as gravuras que circularam em meios impressos). Outro caminho que certamente permite compreender seus múltiplos significados é procurar pelos diálogos travados pela obra de Correia de Lima com outros retratos. De acordo com Renata Bittencourt (2005), em sua dissertação de mestrado sobre o retrato anônimo *A Baiana*, o Simão pintado por José Correia de Lima denota bravura, virilidade, de modo dignificante, como atestam os pressupostos neoclássicos da pintura pedagógica, que pretende realmente ensinar valores éticos. Ela compara essa obra com o *Retrato de Cinqué* (figura 12) de Nathaniel Jocelyn. Cinqué era um dos três africanos trazidos a bordo do *Amistad*, com destino a Cuba, que liderou um motim e tentou voltar à África a nado. Sem sucesso, o grupo foi levado à corte nos Estados Unidos, que decidiu pela sua liberdade. O retrato de Cinqué mostra o escravo à frente de um cenário africano, cujo céu se assemelha ao retrato pintado por Correia de Lima. Ademais, Cinqué traz na mão um bastão de bambu, o que remete à sua origem, e também a um cetro, atributo de sabedoria e autoridade. De acordo com Bittencourt, ambos os retratados exibem as feições serenas de um heroísmo modesto.



Figura 12 - *Retrato de Cinqué* (1840)
Nathaniel Jocelyn

Óleo sobre tela. New Haven Colonial Historical Society, New Haven.

36

Outro retrato que parece dialogar intensamente com a obra de Correia de Lima é o retrato de *Manuel Correia dos Santos, Mestre de Sumaca* (figura 13), pintado por Augusto Muller e exibido na primeira Exposição da AIBA, em 1840. Muller, assim como Correia de Lima, também foi discípulo de Debret, e era professor de Paisagem na AIBA. Como vemos no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879 (figura 14), Manoel Correia dos Santos era um mestre de sumaca que sofreu um naufrágio em 1839, em Santa Catarina, e sobreviveu; seu retrato foi encomendado pelo Governo Imperial ao pintor Augusto Muller. Nesta obra, que foi bastante elogiada, o personagem aparece de tronco nu, longe de qualquer conotação solene, se assemelhando bastante ao *Retrato do Marinheiro Simão*. Aliás, como destaca Rafael Cardoso, “exposto na Sala 10 – que concentra trabalhos de pintores brasileiros contemporâneos – o retrato de Simão teve como vizinho o Retrato do mestre de sumaca Manuel Correia dos Santos, de autoria de Augusto Muller (...) a colocação da tela de Muller ao lado do trabalho de Correia de Lima soa intencional” (CARDOSO, 2008:47-8). Ambos são retratos de homens do mar que sofreram um naufrágio, estão dispostos com o tronco nu, tendo ao fundo um céu tempestuoso.



Figura 13 - *Manuel Correia dos Santos, Mestre de Sumaca* (1839)
Augusto Müller
Óleo sobre tela, 80,8 x 64,7 cm
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

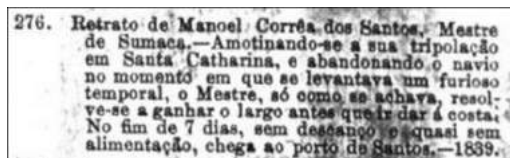


Figura 14 - Trecho da página 34 do catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879.
Fonte: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1879_egba.pdf>.

A referência a outras obras de arte não era um aspecto negativo nesse período. Como defende Jorge Coli (1999), acostumados que estamos com o conceito de originalidade que a chamada arte moderna nos trouxe, acabamos por enxergar a referenciação de modelos como cópias. Ao contrário, o ensino nas academias de arte se dava justamente através da cópia de modelos. Joachin Le Breton, idealizador da Academia Imperial de Belas Artes, propunha, entre outras coisas, que os professores enfatizassem o aprendizado a partir da cópia de modelos antigos e ao vivo (LIMA, 1994); segundo Dawn Ades, o primeiro presidente da Royal Academy de Londres, Sir Joshua Reynolds, em seus discursos durante os anos 1769 e 1790, defendia que “boa formação era aquela que fazia o aluno copiar obras de mestres do passado” (ADES, 1997: 30). A originalidade não estava posta; a citação, ao contrário, era um dever. Desta forma, podemos observar que a semelhança dos retratos pintados por Correia de Lima e Augusto Muller não era

casual, coincidência, ou, ainda, cópia, mas sim, que um retrato de um marinheiro estava possibilitado segundo modelos definidos, dentro de uma iconosfera na qual participavam os dois artistas.

Considerando o exposto até o momento, estabelecendo o diálogo entre as imagens, é possível concluir que o *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão* se aproxima muito mais de outros retratos do que propriamente da iconografia de negros. Não podemos afirmar, no entanto, que o fato de Simão ser negro não tenha importância; afinal, estamos falando de meados do século XIX, quando a escravidão estava longe de terminar. Mas o Marinheiro Simão é lembrado por seu ato heroico, e, portanto, mereceu um lugar de destaque entre a elite da época. O Marinheiro Simão foi merecedor de ser celebrado em uma tela, pois salvou treze pessoas da morte. Esta motivação histórica vai ao encontro do que Lúcia Guimarães afirma sobre o espaço reservado às minorias na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que apareciam quando defendiam os interesses da metrópole. No artigo, a autora cita o caso do negro Henrique Dias, que ajudara na expulsão dos holandeses em Pernambuco (GUIMARÃES, 1995: 522-3), sobre o qual se escreveram várias páginas na Revista do IHGB.

38

Destaque na imprensa da época, digno de notícias, gravuras e até poemas em seu nome, Simão conquistou um lugar na iconosfera dos retratos dos Oitocentos. É razoável, portanto, dizer que a motivação para a produção desta obra foi justamente o ato heroico do marinheiro. Apesar de o Marinheiro Simão ser famoso na época, seu retrato foi exposto com uma série de “explicações”, conforme destaca Cardoso (2008). Como mencionado anteriormente, os retratos expostos nos Salões de Belas Artes não eram geralmente acompanhados de identificação do personagem retratado, da mesma forma que as paisagens também não eram identificadas. Já as pinturas históricas vinham acompanhadas de longas explicações. Portanto, é curioso que o retrato de Correia de Lima tenha sido acompanhado de tantas explicações sobre o personagem, inclusive no catálogo. A figura 15 é o trecho do catálogo da Exposição de 1879, na qual o Retrato do Intrépido Marinheiro Simão foi novamente exposto, onde lemos a explicação de quem é a figura de Simão, talvez, justamente, para explicar ao público da Exposição o porquê de um negro estar figurando entre os demais retratos. No entanto, a explicação que acompanha o retrato do marinheiro Simão pode ser comparada à explicação que também acompanha o retrato do Mestre da Sumaca, de Muller. E, novamente, a tela pintada por Correia de Lima ganha novos significados, ao distanciar-se da problemática do negro e aproximar-se do retrato do também marinheiro Manoel Correia dos

Santos.

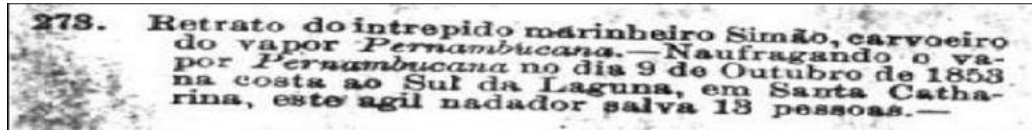


Figura 15 - Trecho da página 33 do catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879.
Fonte: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1879_egba.pdf>.

Referências Bibliográficas

ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. 2005. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, Campinas, 2005.

CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2008.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retratos e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. In *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 185, n. 740, nov/dic.2009.

Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/386>.

COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? In: *O Brasil redescoberto*. Catálogo da exposição no Paço Imperial do Rio de Janeiro, set. - nov. 1999.

GONZAGA-DUQUE, Luis. *A Arte Brasileira*. Campinas/SP: Mercado das Letras, 1995.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Debaixo da imediata proteção de Sua

Majestade Imperial: o IHGB (1838-1889). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro: 156 (388), jul./set. 1995.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura* (Uberlândia), v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun, 2006.

KOSSOY, Boris. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Academia Imperial das Belas-Artes: um projeto político para as artes no Brasil*. 1994. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, Campinas, 1994.

MARMOTA FLUMINENSE. *Jornal de modas e variedades*. Rio de Janeiro; Empresa Typographica Dous de Dezembro. Impressões da Casa Imperial, 11 de novembro de 1853, n. 417. Disponível em < http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906_1853_00417.pdf>.

MELLO JÚNIOR, Donato. As exposições gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In *CHSR. Com. Hist. Art*. Rio de Janeiro : IHGB, 1975.

40 MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. In: *Arte do Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879. Rio de Janeiro, Typographia de Pereira Braga & C. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1879_egba.pdf>.

REVISTA ESTRANGEIRA. Lisboa, Typographia de Castro & Irmão, 1853-1862. Disponível em http://books.google.com.br/books?id=tK8iAQAAIAAJ&pg=PA186&lpg=PA186&dq=o+marinheiro+sim%C3%A3o&source=bl&ots=ejOs-5ujiX&sig=7fJNSTHBSa47PAw6vI1eZaCuy3Q&hl=pt-BR&ei=3ojIToy5-Mcqs8Abqptz8Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CDQQ6AEwBg#v=onepage&q=o%20marinheiro%20sim%C3%A3o&f=false

SANTOS, Renata. *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008.

SILVA, Úrsula Rosa. A Fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias. PUCRS, 2002.

Imagem da *Mater Dolorosa* na Crucificação, de Giotto: uma reflexão sobre as imagens religiosas medievais e o culto mariano

Enviado em:
06/01/2013
Aprovado em:
25/09/2013

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Mestre em História
Universidade Estadual de Londrina
andrepelegrinelli@hotmail.com

Angelita Marques Visalli

Professora Adjunta
Universidade Estadual de Londrina
visalli@sercomtel.com.br

Resumo

Neste artigo nos propomos a estudar um afresco da Crucificação da Igreja Inferior da Basílica de São Francisco, em Assis, produzida por Giotto (1267-1337), destacando o papel de Maria, presente na cena em sofrimento. Localizaremos essa imagem no quadro da teologia da imagem criada pelos estudiosos medievais e localizaremos também as imagens da Virgem em dor no culto mariano e na espiritualidade do período.

41

Palavras-Chave

Mater Dolorosa, Imagem Medieval, Ordem Franciscana

Abstract

In this article we propose to study a fresco of the Crucifixion from the Inferior Church on the São Francisco's Basilica, in Assis, made by Giotto (1267-1337), highlighting Maria's role, present in the scene of suffering. We find this figure in theology on the image created by the medieval scholars and we find also the figure of the Virgin in pain inside this cult and spirituality.

Keywords

Mater Dolorosa, Medieval images, Franciscan Order

A história da religiosidade no Ocidente é uma história marcada e contada por imagens. Elas despertaram a fúria de Moisés dentro da religiosidade judaico-cristã. Encheram o panteão greco-romano, estavam presentes nas catacumbas cristãs, nos altares, igrejas e casas. Até mesmo o pentecostalismo contemporâneo, ainda que condene as imagens estatuetas ou algumas até mesmo representações gráficas da divindade, recorrem à imagem no sentido mais amplo do termo *imago*, seja o homem imagem e semelhança de Deus, seja a espiritualidade que busca recuperar a imagem perdida da Igreja Primitiva dos textos evangélicos.

Aqui estudamos imagens religiosas produzidas no quadro da espiritualidade do medievo. A necessidade de legitimação do culto a elas forçou os homens do período a criar uma verdadeira teologia da imagem religiosa. Analisaremos um afresco da Crucificação produzida por Giotto para a Igreja Inferior da Basílica de São Francisco, em Assis; buscando localizá-la nesse debate em torno das imagens religiosas, e principalmente Maria, que se faz presente na cena, analisando-a no contexto do culto e desenvolvimento da imagem da *Mater Dolorosa*, os sofrimentos da Virgem ao ver seu filho ser crucificado.

42

A imagem em questão (figura 1) teve sua produção terminada no ano de 1320, junto a uma série de afrescos que Giotto (1267-1337) e sua oficina produziram para a Igreja Inferior da Basílica de São Francisco, em Assis.



Figura 1 - “Crucificação”, Giotto, Basílica de São Francisco em Assis

A Basílica foi o grande investimento da Ordem dos Frades Menores e do papado na construção da imagem do pobre de Assis e dos lineamentos da ordem e da espiritualidade da mesma. Foi iniciada em 1228, dois anos após a morte de Francisco. O investimento foi altíssimo, Giotto era um dos artistas mais caros do período e fora as mãos deste artista também recebeu Cimabue, Pietro Lorenzetti e outros.

Anteriormente Giotto já havia trabalhado na Basílica, mas na Igreja Superior, produzindo, entre outros, o ciclo da Vida de Francisco. O artista foi um dos maiores nomes da pintura italiana, considerado talentoso e valorizado por seus pares contemporâneos, era um dos mais bem pagos.

Giotto retratou seus personagens com naturalidade a ponto de ser possível identificar pessoas em específico, por exemplo, na Capela Arena, Pádua, encontramos a imagem de Enrico degli Scrovegni, quem encomendou a pintura da capela, com seus traços físicos característicos. O pintor também inseriu certa perspectiva em suas imagens. A quase totalidade de suas obras foi produzida junto a sua equipe, o artista a projetava e seus seguidores executavam boa parte do trabalho.

Giotto possuía grande contato com a Ordem Franciscana (WOLF, 2007: 64), através do ciclo “A Vida de Francisco”, produzida por ele para a Igreja Superior a imagem de Francisco de Assis foi consolidada. Possuía contato com o cardeal Matteo Rosso Orsini, protetor da Ordem Franciscana e como o papado esteve diretamente envolvido com a construção da Basílica, o cardeal Orsini provavelmente teve importante papel na contratação de Giotto.

A Crucificação é o momento mais emblemático da História da Salvação Cristã. Os textos do Novo Testamento, escritos durante o primeiro século de nossa era, buscam no Antigo Testamento profecias e anúncios sobre a Crucificação. O mesmo vai acontecer com a exegese produzida sobre o Antigo Testamento, analisando-o sempre tendo em vista Jesus e sua morte, localizando este evento no centro da história cristã.

Embora haja esta intenção por parte dos autores bíblicos, a Alta Idade Média preferiu ter seu olhar mais voltado para o Antigo Testamento, uma sociedade marcada por constantes invasões, guerras e lutas por poder necessitava de um amparo religioso que lembrava muito mais as guerras empreendidas pelos israelitas na conquista e defesa da Terra Prometida, do que o discurso de amor aos

inimigos, própria do Novo Testamento. As transformações ocorridas a partir do ano 1000 permitiram não só uma mudança nos hábitos de governo, e na economia, mas na cultura e religiosidade. A Reforma Gregoriana e as novas formas de vida religiosas acentuadas e surgidas após as medidas reformadoras nos revelam um dos caminhos das transformações: a humanização do divino. Percebemos este processo no curso dos séculos seguintes, séculos XII e XIII.

As associações leigas, a insistência no culto eucarístico, uma maior preocupação com o corpo (como as santas anorexas, por exemplo), a preocupação com a vivência comunitária etc., são sinais de um cristianismo que busca se aproximar da realidade dos fiéis. Acompanhando essas mudanças, a iconografia humaniza o divino principalmente através de duas representações: Maria com o menino Jesus e a Crucificação.

Jesus no colo de Maria é representado como um menino com sua idade real, muito comum anteriormente é que embora Jesus possuísse a estatura de uma criança, seu corpo era como o de um adulto em miniatura, como em uma iluminura do livro litúrgico *Lectionnaire de l'office de la cathédrale de Reims* (Imagem II), um manuscrito da Catedral de Reims, em que, ainda que a estatura de Jesus seja o de uma criança, tem o corpo de adulto (GODOI, 2012: 234). O mesmo acontece com a Crucificação, embora houvessem exceções, como a imagem de Cristo crucificado de Narbonne, no século VI, a maioria das representações era somente da Cruz, não do crucifixo. A revolução espiritual traz uma insistência maior na aproximação desses dois elementos: Cristo e a Cruz.

Ao refletirmos sobre as imagens produzidas no Medievo, devemos sempre levar em conta a diferença da noção de imagem para o período e da noção que hoje temos. As imagens medievais devem ser pensadas sempre em favor de sua finalidade, em favor de seus usos e intenções, vinculadas ao objeto em que estão gravadas, no texto ou na parede, em painel etc.

A proibição explícita de construção de imagens e ídolos no Antigo Testamento (ex. Ex 20, 4; Dt 4, 15) forçou teólogos medievais a desenvolverem uma verdadeira teologia das imagens. As cartas de Gregório ao Bispo Serenus, de Marselha, no ano de 600 já evidenciavam a grande preocupação com os limites e objetivos do uso de imagens. Importante para localizarmos a imagem da Basílica de Assis dentro desse debate, são três pensadores da Baixa Idade Média que refletiram sobre o uso das imagens, o Abade Suger (1081-1151), São Boaventura (1221-1274) e Santo Tomás de Aquino (1225-1274).

O Abade Suger, da abadia de Saint-Denis, França, no momento de reconstruir

sua abadia, explica as razões para a reconstrução da mesma. Particularmente interessante é o capítulo 30 de sua obra “*De ornamentis*”, no qual Suger considera que todas as imagens e objetos sacros, sejam crucifixos, vasos sagrados, imagens, manifestam o poder radiante de Deus, sem fazer distinção entre eles. Para Suger o *ornatus*, dentre eles as imagens religiosas, são objetos que auxiliam a mística da contemplação do invisível e a busca por Deus (SCHMITT, 2007: 82), refutando as ideias de Bernardo de Claraval, que acreditava que o *ornatus* era superficial e desviava a atenção dos monges das vias autênticas da salvação. Suger leva a noção de *transitus* (desenvolvida anteriormente por Hugo de Saint Victor) a outros patamares: aplicando-a na construção de sua Basílica busca que observando o visível, o observante pudesse se elevar até a esfera celeste. (BASCHET, 2006: 485).



Figura 2 – “Virgem com o menino na inicial”. Ms. 295, fólio 109v.

São Boaventura parte do conceito de “Bíblia dos iletrados” de Gregório, dizendo que as imagens foram introduzidas nas igrejas graças aos não letrados, graças à fugacidade da memória e da tibieza dos sentimentos humanos (BESANÇON, 2003: 201), mas, para São Boaventura as imagens têm um potencial maior que a cultura escrita. A beleza para o teólogo estava ligada à similaridade com o objeto original representado: quanto mais próximo mais belo, mas a capacidade do artista e sua vontade criadora estavam sempre limitadas à vontade de Deus e da natureza. O homem surge sendo “imagem” do Criador, a atitude criadora é de Deus, assim tudo que pode ser criado pode ser uma alegoria do divino.

Santo Tomás de Aquino, dominicano, não faz um debate em torno das imagens relacionado a discussões anteriores como as de Gregório ou de Suger. Este apresenta uma abordagem mais metafísica do que retórica (BESANÇON, 2003: 209). Aquino parte de Aristóteles para explicar que os fiéis não devem prestar culto à imagem de Cristo, vista como objeto de madeira, talhada ou pintada, mas ao próprio Cristo representado na imagem. Assim se a adoração a Cristo é uma *latría*, a imagem deve ser adorada da mesma forma. Baschet considera que as ideias de Tomás de Aquino são o passo decisivo sobre o debate com relação ao culto das imagens. A partir de suas formulações o culto prestado à imagem torna-se inseparável do culto prestado ao santo (BASCHET, 2006: 486).

As considerações de Suger, Boaventura, Tomás de Aquino e outros, vieram antes das imagens de Giotto na Igreja Inferior. Assim, nem o artista nem os franciscanos responsáveis pela obra mantinham a preocupação de se as imagens deveriam ou não estar ali. Imagens de Francisco começaram a ser feitas antes mesmo de sua canonização. A vida de Francisco recordava a cultura da *imago*: o santo teve em seu próprio corpo a imagem do crucificado através dos estigmas. Os movimentos religiosos dos séculos XII e XIII e buscavam recuperar a imagem perdida do cristianismo, contexto em que se encontram os franciscanos, dominicanos e demais ordens mendicantes.

Voltamos aqui nossa atenção para um dos afrescos com a imagem da Crucificação no maior dos templos franciscano. Esta imagem se localiza no transepto norte da Igreja Inferior da Basílica. Importante é conhecer o local onde é representada porque a Igreja é concebida, assim como o pensava Suger, na esfera

celestial. Imagens como a Crucificação costumavam ficar próximas ao altar já que a transubstanciação recordava e presentificava o sacrifício da Cruz, as imagens nas paredes celebravam a importância do local e dos ritos que lá ocorriam. Essa é a importância dos afrescos: não eram imagens de culto, embora pudessem ser vias de manifestação divina (como foi o mosaico *Navicella*, de Giotto, em São Pedro do Vaticano, para Santa Catarina de Siena), mas seu principal objetivo era compor a esfera celeste dentro de cada templo, e em vista disso deve ser pensado.

A seguir exporemos algumas reflexões a respeito da imagem representada. Utilizamos como metodologia para análise das imagens, as propostas de Carlo Ginzburg em “Indagações sobre Piero” (GINZBURG, 1989). Para o autor devemos partir do contexto da produção para identificar os personagens e significados de uma imagem. Assim, para podermos indicar se um cordeiro é símbolo da Igreja, rebanho de Cristo, o próprio Cristo na figura de cordeiro celestial, ou um simples animal, devemos partir da religiosidade do período e do contexto de produção daquela imagem em específico. Seguimos com a proposta de análise.

A parte superior da imagem é preenchida por oito anjos. Quatro a esquerda e quatro a direita, mantendo simetria entre eles e realizando o mesmo gesto à direita e à esquerda. Três dentre eles coletam o sangue de Cristo, um de cada mão e o terceiro do flanco. Dois anjos choram o acontecimento. Dois voam na direção contrária a Cristo. E, por fim, um deles rasga as vestes. Estes refletem uma atitude solene, de quem recolhe o sangue de Cristo, considerado sagrado, tal como o é depois da transubstanciação dentro dos ritos da missa e uma atitude de dor e luto, de quem chora uma morte.

A direita da cena, em pé, um grupo de pessoas. Essas se assemelham muito mais a um grupo de civis do que personagens bíblicos ou soldados. Optamos pela sugestão de civis, pois os personagens bíblicos em sua grande maioria foram canonizados, sendo assim estariam identificados com aureolas, como é o caso de João, por exemplo, à esquerda em pé próximo a Cristo. Por outro lado, na cena da Crucificação que Giotto pintou para a Capela Arena, em Pádua, os soldados foram identificados com armas em suas mãos. Aqui não há ocorrência disso, as vestes são de civis (muito mais próximos das roupas italianas do período do que os trajes judeus do I século), não há referência a armas ou a uma formação militar. Os Evangelhos, principal referência textual para a Crucificação, mencionam a presença de civis e chefes religiosos durante a Crucificação, zombando de Cristo (ex. Lc 23, 35-38)

Abaixo destes civis, e ainda ao lado direito da cena, vemos um grupo de

franciscanos. À frente, e mais próximo de Cristo, São Francisco de Assis, aureolado, outro franciscano aureolado, e tendo um livro em suas mãos, é Santo Antônio. Os dois que permitem identificação são estes, mas, outros três franciscanos são notados na cena, um claramente entre Francisco e Antônio, e outros dois (apenas suas silhuetas), atrás de Santo Antônio e do franciscano ao meio. Estes são percebidos apenas com um olhar atencioso. Essa técnica, característica de Giotto, buscava dar volume e maior presença na imagem. Giotto não queria representar cinco franciscanos, mas através destes toda a ordem franciscana.

Os movimentos mendicantes precisaram passar por um delicado processo de legitimação dentro do cristianismo da Baixa Idade Média. Iniciado por um leigo, os franciscanos em seus primeiros anos precisaram viver sobre a constante preocupação eclesial de que esse não seria mais um dos movimentos laicos a surgir e terminar em heresia. Fez-se necessária a reafirmação dos valores da ordem. Uma vez que a ordem foi inserida no seio da Igreja e cresceu, São Francisco se afastou da direção, reafirmando os valores da ordem na pessoa de seu fundador. Após a morte e rápida canonização de Francisco, a ordem já estava presente em toda a Europa; 70 anos após a sua fundação, o papa Nicolau VII era um franciscano, daí a necessidade de mais uma vez reafirmar os valores da ordem buscando legitimação. A espiritualidade franciscana tem uma predileção pelo crucificado, basta nos atentarmos na maior prova de santidade que deu a seus pares, os estigmas. Inserir a ordem e à sua frente Francisco é reafirmar que mantêm a mesma espiritualidade, é reafirmar que o guia, quem vai à frente, são as regras e escritos de Francisco, é afirmar a santidade de uma ordem que se considerava digna de estar presente na Crucificação, o maior momento da História da Salvação Cristã.

Imagem nenhuma era produzida somente pela inspiração e ideias do artista, certamente, os franciscanos responsáveis pela escolha das imagens dentro da Basílica Inferior tiveram um importante papel dentro da presença da ordem na imagem. Fica também outra provocação: a Igreja Inferior abrigava o túmulo de Francisco e era de uso exclusivo dos franciscanos e claro, de outras autoridades eclesiásticas de alto escalão, qual era nesse momento a necessidade de legitimação e aclaração da imagem da ordem, para os que estavam dentro dela mesma? Nosso objetivo aqui não é nos atentarmos a presença da ordem, mas sem deixar de notá-la, nos deteremos nessa questão em futuros estudos.

Ao centro da imagem está Cristo morto. Os textos evangélicos nos dizem que Cristo teve seu flanco perfurado após a morte, na imagem o sangue já jorra pelo flanco e é recolhido por um anjo. Cristo tem aparência humana, sangra, isso

é importante dentro dessa espiritualidade que, como já afirmamos, humaniza o divino. O Cristo *Pantokrator*, “Todo Poderoso”, agora é representado como um pobre crucificado, não muito diferente de outros tantos que esperavam a mesma morte lenta e agonizante.

Aos pés de Cristo, aureolada, Maria Madalena. Seus cabelos soltos permitem a identificação, a mesma característica se repete nas outras obras de Giotto onde, segundo o texto bíblico, ela estava presente.

À esquerda, Maria chama e prende a atenção para si mesma. Não está em pé, não está em posição de *Theotokos*, não há nada de divino. Está lançada ao chão como que desfalecendo. É apoiada por três personagens: uma sem aureola e outras duas aureoladas, provavelmente as mulheres citadas pelos Evangelhos como presentes na cena.

Como bem lembra Baschet, “no século XII, Deus mudou de sexo”, afirmação de Michelet muitas vezes repetida. (BASCHET, 200: 473). Junto à reforma espiritual que discutíamos no começo do texto, Maria passa a ser supervalorizada, presente nos sonhos, nos cantos e orações, esperança da salvação. Anne Baring e Jules Cashford em seu “*El Mito de la Diosa: Evolución de una Imagen*” colocam Maria no mesmo “panteão” que Inanna, Isis, Cibele e outras deusas. Para os autores, o lamento e dor de Maria ao ver seu filho crucificado faz eco ao lamento de Inanna por Dumuzi, Istar por Tamuz, Isis por Osiris, Afrodite por Adonis, Deméter por Perséfone e Cibele por Atis (BARING, CASHFORD, 2005: 661).

49

A espiritualidade mariana vem em auxílio das necessidades da sociedade que a cultua, segue e é produzida em função de seu contexto. Se a necessidade é uma religiosidade mais próxima do fiel, de “humanização do sagrado”, Maria passa a ser muito mais representada com o Menino Jesus ou em dor. Angelita Visalli ao estudar o papel de Maria como Mãe de Misericórdia ligada também ao culto da *Mater Dolorosa*, no século XIII, nos diz que Maria desempenhou um papel que Jesus não podia mais desempenhar, uma vez que os temas da punição divina, da justiça e da vingança já estavam penetradas demais na percepção religiosa dos fiéis (VISALLI, 2004: 228), Maria foi a alternativa encontrada.

Oglerius Tridino (1150-1214), abade cisterciense, escreveu o tratado “*De compassione Mariae*” em que refletia sobre as dores de Maria. Ordens foram criadas a partir desse culto, como os mendicantes da Ordem dos Servos de Maria na Florença de 1240. O sínodo provincial de Colonia, Alemanha, de 1423, estabeleceu a festa das Dores de Maria a ser celebrada sempre na sexta-feira depois do terceiro

domingo de Páscoa. O franciscano Jacopone da Todi compôs o célebre hino *Stabat Mater Dolorosa* que recebeu inúmeras reinterpretações que ecoam ainda hoje.

O culto ao sofrimento documenta a sensibilidade de pessoas que querem saber como se sentiu uma mulher ao ver seu filho ser executado ante seus olhos (SCHREINER, 1996: 101). Atende a necessidade humana de perceber que o sofrimento é uma linguagem universal (WARNER, 1976: 223). Além disso, era convicção para a Igreja da Baixa Idade Média que aqueles que participassem dos sofrimentos de Maria participariam também das alegrias celestiais.

O culto a *Mater Dolorosa* não está restrito somente ao momento da Cruz, segundo a tradição, engloba os sete momentos de sofrimento de Maria dentro dos Evangelhos: 1) A profecia de Simeão sobre Jesus; 2) A fuga da Sagrada Família para o Egito; 3) A perda de Jesus no Templo em Jerusalém; 4) O encontro de Maria e Jesus durante a Via Crucis; 5) Maria abaixo de Jesus na Cruz; 6) Maria recebendo o corpo de Jesus que foi retirado da Cruz; 7) Maria observando o corpo do filho ser sepultado.

Podemos pensar em fases bem marcadas da representação da *Mater Dolorosa* junto à Cruz dentro da iconografia cristã medieval, não são marcadas cronologicamente, mas representações diferentes da cena de acordo com a atenção dada a Maria.

50

A primeira e mais antiga é uma representação solene da cena, onde Maria aparece ao lado de Jesus junto a João, mas sem demonstrar sofrimento algum. Tomemos como exemplo a “Crucificação” de Pietro Cavallini à Igreja de São Domingo Maior, Nápoles (figura 3), ou ainda o painel “A Crucificação e a Virgem com o Menino entre Anjos, Santos e os Símbolos dos Evangelistas”, do século XIII, na Itália, e que faz parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo.



Figura 3 – “Crucifixão”, Pietro Cavallini, Igreja de São Domingo Maior, Nápoles.

Uma segunda fase é aquela em que Maria é representada com sentimentos de dor junto à cruz, mas sem certa padronização, como o é por exemplo na fase anterior. Abarca desde representações do sofrimento mais sutis, como as de Giotto, até verdadeiros espetáculos de dor, como é a Crucifixão de Matthias Grünewald (figura 4). É a mais recorrente entre as imagens medievais da Crucifixão.

51

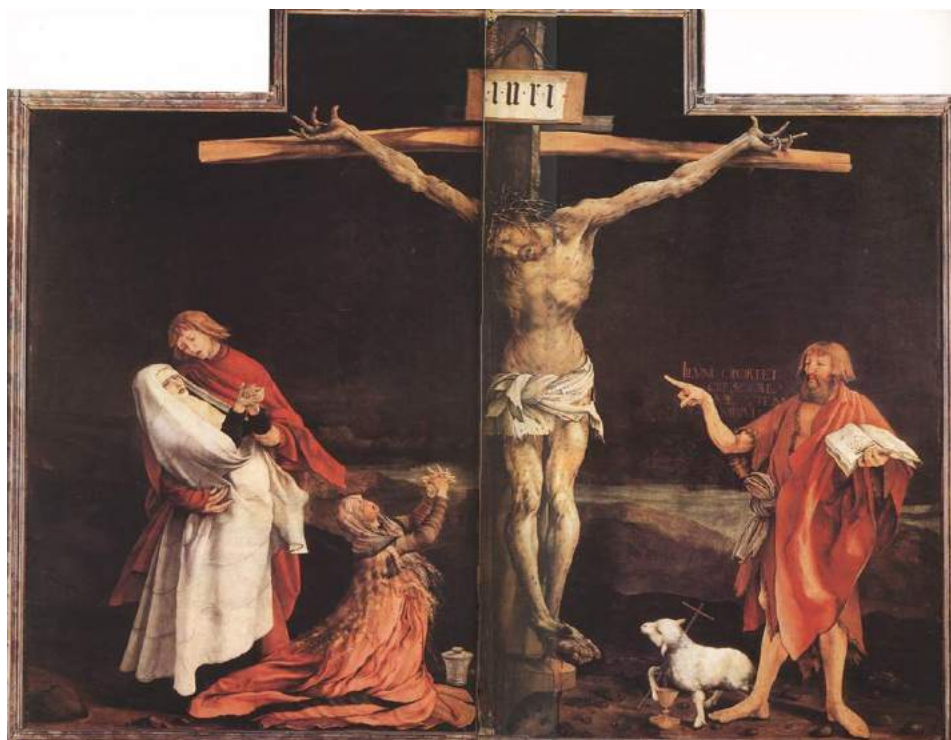


Figura 4 – “Crucifixão”, Matthias Grunewald, Musée d’Unterinden, Colmar.

Podemos pensar em outras fases, como aquela em que Maria é representada com as espadas ao redor de seu coração, mais escasso durante o Medieval mas rico de exemplos no Barroco. O Barroco também fará com que a representação da *Mater Dolorosa* perca a necessidade de estar acompanhada de Cristo na cruz. Há muitas esculturas e imagens gráficas em que Maria é representada sozinha, com lágrimas ou objetos que recordem a Crucificação como os pregos ou a coroa de espinho.

Na imagem aqui estudada Maria não está como personagem isolado, mas totalmente dependente do Cristo crucificado. Ele dá sentido ao sofrimento dela, ele é o protagonista, ela o complemento. A ideia de *Mater Dolorosa* é muito mais ligada à situação pela qual Maria passou, de ver o filho ser morto, do que à representação gráfica, isso ajuda a entender a abundância de distintas representações.

Se, por um lado podemos perceber um crescimento muito grande dessas imagens e desse culto, por outro lado ele não foi bem aceito por todos. Girolamo Savonarola (1452-1498) condenava certa “classe de arte religiosa” de Florença, ele rechaçava a simplicidade como era representada Maria, com roupas simples e “face de prostituta” (SCHREINER, 1996: 286). Na imagem da Crucificação de Giotto da Basílica de São Francisco, realmente Maria aparece com uma veste simples, pálida, cabelos soltos, diríamos que não “há nada de especial”, não se assemelha em nada à divindade, tão pouco com a Mãe de Deus.

Aqui nos propusemos a localizar a imagem dentro do debate a respeito de seus usos, debate que tem sua completa legitimação com Tomás de Aquino e que, embora não fosse mais tão preocupante quando da pintura da imagem, certamente ecoava na mente dos teólogos e frades que acompanharam a escolha das imagens para a Basílica. A *Mater Dolorosa* de Giotto na Crucificação da Igreja Inferior da Basílica de São Francisco em Assis traduz uma nova espiritualidade. Uma nova Maria. Uma Crucificação que busca através do sentimentalismo e drama uma nova visão sobre o sagrado. Foi produzido exclusivamente para a Ordem dos Frades Menores, assim, questões como a importância dessa representação para a ordem no período, o papel de Maria dentro da espiritualidade franciscana etc., serão temas de próximos estudos. Imagens e temas marianos são consideravelmente novos dentro da historiografia e ainda há muito a ser trilhado.

Referências Bibliográficas

BARING, Anne; CASHFORD, Jules. *El mirto de la diosa: Evolución de una imagen*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2005.

BASCHE, Jérôme. *A Civilização Feudal: Do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

BESANÇON, Alain. *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrir: Ediciones Siruela, 2003.

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GODOI, Pamela Wanessa. Iluminuras marianas e devoção medieval. In: XIII SEMANA DE HISTÓRIA, Londrina (PR). *Anais da XIII Semana de História*, Universidade Estadual de Londrina, 2012.

SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bausu, SP: EDUSC, 2007.

SCHREINER, Klaus. *María: Virgen, Madre, Reina*. Barcelona: Editorial Herder, 1996

VISALLI, Angelita Marques. *Cantando até que a morte nos salve: estudo sobre laudas italianas dos séculos XIII e XIV*. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

53

WARNER, Maria. *Alone of all her sex: The myth and the cult of the Virgin Mary*. New York: Vintage Books, 1983.

WOLF, Nobert. *Giotto*. Munique: Taschen, 2007.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

Quadrinhos e Sexualidade: Um Diálogo Possível Dentro do Ambiente Escolar

Enviado em:

06/01/2013

Aprovado em:

27/08/2013

Mario Marcello Neto

Doutorando em História
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
mariomarceloneto@yahoo.com.br

Anderson da Cruz Nunes

Mestrando em História
Universidade Federal de Pelotas
andersonnunespelotas@gmail.com

54

Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar a temática da homossexualidade em recentes publicações de História em Quadrinhos que abordaram o assunto, bem como a inserção dos mesmos, como ferramentas a ser utilizadas em sala de aula para a promoção do respeito à diversidade sexual na escola. Para isso foram selecionados como objetos de análise e ferramentas didáticas em potencial: o X-men da Marvel Comics.

Palavras-Chave

Sexualidade, História em Quadrinhos, Representação

Abstract

This article aims to analyze the issue of homosexuality in recent publications Comic that addressed the issue, as well as inserting them as tools to be used in the classroom to promote respect for sexual diversity in schools. For that were selected as objects of analysis and potential teaching tools: the Marvel's X-Men.

Keywords

Sexuality, Comics, Representation

História em Quadrinhos: Aspectos teóricos-metodológicos

Os inúmeros acontecimentos do século XX, como duas grandes guerras, holocausto, doutrinas totalitárias de esquerda e de direita, descolonização na África entre outros fatores acabaram suprimindo algumas outras questões no ambiente cultural do consumo da cultura de massa tão importante quanto o cinema e a propaganda para este século.

Prova disso é entender a relação de proximidade que se estabeleceu entre cinema e as HQ's. Muitos filmes do início do século XX foram inspirados ou baseados em quadrinhos. Além disso, até a década de 1940, anterior ao macarthismo, as HQ's foram à forma de entretenimento mais popular que se teve (VIANA, 2005). Inicialmente publicada em jornais e depois ganhando o seu "book", versões encadernadas de seus personagens e histórias. Sendo assim, é importante destacarmos o seu valor quanto disseminador do entretenimento, provocando diversas sensações em seus leitores, que até hoje possui uma grande importância para a sociedade, mas que ainda sofre certo preconceito com relação a pesquisas sobre esta mídia.

Recorremos a História Cultural para tentar compreender as semelhanças possíveis entre a cultura e as suas formas de representações. Essa relação existente entre o símbolo e a ação perante ele, ou seja, entre o fazer e o ver, Chartier (2010) chama de representação. Para ele, essa dicotomia só é possível através da subjetividade de cada um aliada as diferenciadas formas de compreensão e aceção dos símbolos e signos. Para Chartier representações "não são simples imagens, verdadeiras ou falsas, de uma realidade que lhes seria externa; elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é efetivamente, o que dizem que é" (CHARTIER, 2010: 51).

Se as Representações não fazem parte de uma realidade externa, mas sim de um modo de perceber as coisas de uma forma a qual ela parece ser real; podemos dizer que o estudo sobre os super-heróis se encaixam perfeitamente nesse conceito, porém não importando o seu potencial de realidade e levando em conta, sim, a capacidade de discernimento e de imaginação deste universo ficcional. Com isso, faz-se necessário ressaltar que nosso trabalho tem com premissa básica a compreensão sobre o modo de ver o passado (representação) e jogos de valores presente nos quadrinhos. Além disso, é preciso entender que o imaginário construído socialmente em relação aos super-heróis e seu potencial na formação de opinião e nas relações socioculturais são extremamente pertinentes para este trabalho. Uma vez que ao discutir o contexto e suas representações do passado

estamos contribuindo para que se atente para aquilo que se vê; aguçando o leitor para uma leitura crítica dos quadrinhos e percebendo que ela é fruto de seu tempo, carregada de axiologia, política, etnocentrismo e outras questões culturais de mesma natureza. Sendo assim, Baczko diz que:

É assim que, através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe”, o “bom súbdito”, o “guerreiro corajoso”, etc. Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma “ordem” em que cada elemento encontra o seu “lugar”, a sua identidade e a sua razão de ser. (BACZKO, 1985: 309)

56

Obviamente que não estamos dizendo que o imaginário social sobre os super-heróis são os responsáveis pelos códigos de bom comportamento no mundo. O que estamos tentando dizer é que ele faz parte desse todo simbólico ao qual estamos envolvidos, estabelecendo, sim, códigos de condutas, lições de moral e impondo uma hierarquia típica dos super-heróis, mas que podem ser realocadas facilmente para o dito mundo real. Para que a existência dos Super-Heróis aconteça, a imaginação deverá acontecer. Essa forma de imaginar, a construção desse arcabouço imaginário, as produções de sentido e as variadas formas de representações da realidade são preocupações da História Cultural, e, portanto, nossa também.

Contudo, essas interpretações sobre a História não podem ser feitas sem relacionarmos a forma como percebemos a imagem em nossa sociedade. Um conceito ainda nublado no ambiente acadêmico, mas que traz consigo um significado muito importante sobre a relação entre a sociedade e o visual é chamado de *Cultura Visual*. Tem-se ciência das diversas visões sobre esta corrente teórica, porém para este trabalho adotamos as problematizações feitas por Mitchell (2002). Ao se considerar que “o campo de estudos da cultura visual pode ser definido como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais” (KNAUSS, 2006: 108) busca-se abranger uma perspectiva do estudo do visual que vai para além do estudo da arte (apenas), mas que se o visual se relaciona com a sociedade, a cultura como um todo. Complementando isso, Mitchell comenta que:

A dialectical concept of visual culture leaves itself open to these

questions rather than foreclosing them with the received wisdom of social construction and linguistic models. It expects that the very notion of vision as a cultural activity necessarily entails an investigation of its non-cultural dimensions, its pervasiveness as a sensory mechanism that operates in animal organisms all the way from the flea to the elephant. This version of visual culture understands itself as the opening of a dialogue with visual nature. [Grifo do autor] (MITCHELL, 2002: 171).¹

Se considerarmos este campo de estudos do visual pertencente e em constante relação com a cultura, pode-se dizer que os quadrinhos fazem parte deste universo visual que compõe parte da cultura, se tornando integrante deste campo de estudos. É importante salientar a provocação feita por Ulpiniano Menezes (2003) na qual problematiza o uso das fontes frente ao desafio da *Cultura Visual*. Uma vez que a visualidade e visual não estão presentes apenas nas imagens em si, mas também na forma como as sociedades os vêem e as suas relações culturais, dizer que apenas a imagem é a fonte do historiador seria um erro. O autor aponta que o caminho mais coerente a se seguir é utilizando uma gama tão plural de fontes quanto o campo da cultura visual, indo para além das imagens.

O seu meio de contato com o público, embora não seja nosso objeto de estudo, deve ser levado em conta quando se pretende analisar um objeto tão complexo. A cultura da mídia apresentada por Kellner (2001) tem em seu âmago um campo de disputa de poder, no qual os indivíduos são expectadores de um “bombardeio” político e ideológico e “vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia” (KELLNER, 2001: 10-11). É importante destacar que nossa análise será pautada pelo que Kellner (2001) denominou como crítica diagnóstica a qual “usa a história para ler os textos e os textos para ler a história. Essa óptica dualista possibilita compreender as múltiplas relações entre textos e contextos, entre cultura da mídia e história” (KELLNER, 2001: 153). Buscamos analisar nela, justamente, o seu contexto, as questões políticas e ideológicas que nela estão imbricadas.

A sexualidade em debate

¹ Um conceito dialético da cultura visual deixa-se aberto a estas perguntas, em vez de encerramento com a sabedoria recebida da construção social e modelos linguísticos. Espera-se que a própria noção de visão como uma atividade cultural implique necessariamente uma investigação de suas dimensões não-culturais, sua penetração como um mecanismo sensorial que opera em organismos animais de toda a maneira, a partir da pulga para o elefante. Esta versão da cultura visual entende-se como a abertura de um diálogo com a natureza visual (Tradução Nossa).

Os estudos sobre a sexualidade humana, visto pela ótica das ciências sociais, já mostraram que a diversidade sexual foi entendida de formas distintas, em diversos espaços e temporalidades. É sabido também, que a homossexualidade, enquanto prática existiu desde tempos remotos, o que mudou é nossa compreensão sobre elas.

Na contemporaneidade, no ocidente, as sexualidades não-hegemônicas desfrutam de um espaço maior que outrora. No entanto, isso não significa que homossexuais, bissexuais, travestis e transexuais encontram sempre um ambiente favorável e totalmente aceito ou respeitado por todos. Discursos pró e contras as manifestações da sexualidade não tradicionais coexistem e se confrontam em nosso cotidiano. Por exemplo, se por um lado o pensamento cristão mantém uma posição contrária às práticas homossexuais, de outro, as mudanças sociais fizeram com que os discursos contra homofobia ganhassem uma força considerável na mídia nos últimos anos.

Em Janeiro deste ano, o presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, proferiu em seu discurso de posse do seu segundo mandato, o apoio e o compromisso do governo para com os homossexuais, ressaltando a igualdade de todos os cidadãos perante a lei. Este episódio demonstra uma maior atenção (ainda que nos discursos) do Estado aos LGBTs. A presença das reivindicações homossexuais no discurso oficial de Obama pode ser vista como resultado de uma série de mudanças nas últimas décadas. Se for correto afirmar a importância que os movimentos sociais tiveram na segunda metade do século XX, também podemos frisar as características econômico-sociais do período pós-segunda guerra, que acabaram por contribuir para uma maior aceitabilidade ou tolerância de homossexuais e lésbicas.

O período conhecido como pós-moderno pode ser visto como uma explicação plausível para esse momento de maior visibilidade e conquistas políticas e sociais de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais. Nesse sentido, Pedro Paulo de Oliveira nos diz que:

O impulso mundial do capitalismo, logo após a segunda grande guerra, deveu-se, sobretudo, ao seu dinamismo tecnológico aliado a busca incessante de novos mercados. Avançando em todas as partes do globo, ele incorporou novos grupos étnicos e culturas que passaram a compor seu ampliado mercado de trabalho e consumo. Ao estender suas promessas e sonhos as novas clientelas não hesitaram em sacrificar e minar a racionalidade universalista

ocidental mantendo apenas o que lhe interessava: a onipotência do mercado. Nesse contexto uma variedade de culturas, dialetos, e diferentes modos de fazer as coisas constituiu uma miscelânea de perspectivas e possibilidades que, ao lado do dinamismo consumista exacerbado pelo mercado, compõe o pano de fundo de onde emerge a sociedade pós-moderna. (OLIVEIRA, 2004: 86)

Numa sociedade cada vez mais flexível, pólos hierarquizados passam a ser questionados e modificados. Nessa ótica, a dualidade homo/heterossexual passou a ser cada vez mais criticada, possibilitando assim, a emergência cada vez maior e mais organizada de grupos militantes em busca de direitos igualitários ao dos demais cidadãos. Dentro desse ambiente de mudanças cada vez mais rápidas, entende-se também, o conflito entre as conquistas LGBTs e os grupos conservadores que defendem a “ordem das coisas” até então estabelecida.

O fato de exemplificarmos a fala do presidente estadunidense Barack Obama, para demonstrarmos o quanto os discursos sobre a homossexualidade vem se modificando e conquistando espaços, onde nestes lugares num passado recente invisibilizavam as sexualidades não heterossexuais quando não a abominavam ou a perseguiam. Isso não significa que somente nos Estados Unidos aconteceram importantes mudanças. No Brasil, por exemplo, conquistas recentes revelam um quadro bem similar ao norte-americano.

As conquistas da união homoafetiva pelo Superior Tribunal Federal em 2011, os programas de combate à homofobia do governo federal² e uma maior representatividade, menos caricata de LGBTs nas mídias nacionais (Novelas, revistas, rádio), são indícios de uma sociedade que desponta um novo olhar sobre essas práticas ainda que, timidamente em alguns espaços e mais visível em outros. Acreditamos ser correto afirmar que mesmo com a permanência de casos de preconceito/violência, o Brasil hoje está mais aberto para essas questões, ainda que seja só o princípio, se lançamos ao horizonte a busca de uma sociedade mais justa de fato e de direito.

A escola como um ambiente diverso?

Falar sobre a escola, sobretudo a pública, é certamente perceber um espaço de disputas. Se tratando da diversidade sexual, grupos militantes cobram

2 Como por exemplo, a coletânea publicada pelo MEC: “A diversidade sexual na escola” entre outros.

mudanças acerca da heteronormatividade ainda presente no ambiente escolar e nos seus respectivos currículos, e não raramente, encontram resistências de outros setores dispostos a manter aquilo que consideram a “normalidade”.

Recentemente, em Junho de 2011, professores do Estado do Acre pensaram numa proposta de evento que visava à inclusão de ferramentas audiovisuais para trabalhar a diversidade sexual na escola, atendendo assim a proposta do MEC apresentada nos PCNs. No entanto, uma intervenção política local se opôs a exibição do curta “Eu não quero voltar sozinho” de Daniel Ribeiro, confundindo este com o “polêmico” programa “Escola sem homofobia”.³ O resultado disso foi o cancelamento do evento como um todo. Este exemplo vem a contribuir com o que havíamos observado, ou seja, a dificuldade ainda presente de se tratar o tema frente aos diversos olhos que vigiam a escola.

Bem verdade que a proposta desse artigo visa utilizar os HQ’s com o propósito de promover o debate acerca das diversas formas de expressão da sexualidade humana. A preocupação com esta temática é fruto do contexto social, político e cultural do nosso tempo. Não há como negar ser esse um desafio atual da escola e de todos profissionais a ela ligados. Em linhas gerais, a escola deve atender a diversidade de culturas, etnias, sexualidades, crenças, classe social, que a constitui.

Fernando Sefnner em seu artigo intitulado “Equívocos e armadilhas na articulação entre diversidade sexual e políticas de inclusão escolar” (publicado pelo Ministério da Educação) sugere algumas ações efetivas de inclusão da diversidade sexual. Dos oito pontos mencionados pelo pesquisador, o primeiro vem a encontro da nossa proposta, bem como dos objetivos que traçamos ao usar os HQS como ferramenta didática para trabalharmos o respeito às diversidades. Para o autor:

O objetivo maior de todas as ações de inclusão é criar um ambiente de respeito e valorização da diferença, então, não se trata de abordar gays, lésbicas e travestis como “coitadinhos” que necessitam apenas de proteção, mas como sujeitos que trazem uma discussão importante para todos, inclusive os heterossexuais, sobre respeito a sexualidade e a diversidade sexual. Ou seja, as atitudes educativas planejadas devem considerar que os rapazes heterossexuais têm muito a aprender sobre sua heterossexualidade no convívio e por meio da discussão com os rapazes homossexuais, e vice-versa. (SEFNNER In: JUNQUEIRA, 2009: 135)

Frente a essa realidade, a escola se torna tanto um espaço propício,

3 Sobre isso ver: <http://www.revistaviag.com.br/second-pagina.php?id=1093> Acesso: 13/06/2013.

eficaz e fértil para promover o respeito às diferenças, quanto muitas vezes ela mesma pode produzir tais diferenças. Sobre a construção histórica das diferenças no ambiente escolar Guacira Lopes Louro nos diz que:

Diferenças, distinções, desigualdades... A escola entende disso. Na verdade, a escola produz isso. Desde seus inícios, a instituição escolar exerceu uma ação distintiva. Ela se incumbiu de separar os sujeitos — tornando aqueles que nela entravam distintos dos outros, os que a ela não tinham acesso. Ela dividiu também, internamente, os que lá estavam, através de múltiplos mecanismos de classificação, ordenamento, hierarquização. A escola que nos foi legada pela sociedade ocidental moderna começou por separar adultos de crianças, católicos de protestantes. Ela também se fez diferente para os ricos e para os pobres e ela imediatamente separou os meninos das meninas. (LOURO, 2010: 57)

Guacira não só nos fala da historicidade da instituição escolar ocidental, como também atesta a necessidade de transformações neste espaço. Transformações das mais diversas naturezas. Se o racismo ainda é um problema em nosso tempo, não será deixando de trabalhar a África e a cultura afro-brasileira nas aulas de história que as potenciais mudanças serão possíveis, pois promover uma compreensão de mundo do ponto de vista europeu e posteriormente americano conquistado e colonizados por eles, dão a impressão de uma superioridade de um povo sobre outro, justamente o oposto do que se pretende a fazer: trabalhar o respeito, a igualdade, a diversidade. Da mesma forma que relegar a homossexualidade ao silêncio nada ajuda contra a homofobia, ao contrário, demonstra a superioridade da orientação sexual hegemônica, pois está não precisa ser denominada, nem conhecida, pois é concebida como “natural”.

Sob esta ótica de mudança necessária no espaço escolar, para assim atender mudanças do corpo social como um todo, Roger Diniz Junqueira nos diz que:

Diante do anseio de construirmos uma sociedade e uma escola mais justas, solidárias, livres de preconceito e discriminação, é necessário identificar e enfrentar as dificuldades que temos tido para promover os direitos humanos e, especialmente, problematizar, desestabilizar e subverter a homofobia. São dificuldades que se tramam e se alimentam, radicadas em nossas realidades sociais, culturais, institucionais, históricas e em cada nível da experiência cotidiana. Elas, inclusive, se referem a incompreensões acerca da homofobia e de seus efeitos e produzem ulteriores obstáculos para a sua compreensão como problema merecedor da atenção das políticas públicas. (JUNQUEIRA, 2009: 13)

Quando nos deparamos com as produções artísticas, sejam elas filmes, músicas ou revistas, percebemos a forte predominância do(s) modelo(s) de vida heterossexual(ais). Ainda não se é comum ver uma história hollywoodiana entre dois príncipes ou entre duas princesas, ou ouvir na rádio um som que expresse o sentimento de uma pessoa a outra do mesmo sexo. O mesmo acontece nas histórias em quadrinhos, onde existe uma heteronormatividade preponderante, “desafiada” pela edição da revista aqui analisada.

Nessa perspectiva, a escolha de *X-men: O casamento do ano* para fomentar debates propostos na escola e na sociedade como um todo, se torna frutífera na medida em que a história relatada nos dá outras representações de gênero e sexualidade se comparado a outras edições da Marvel Comics. Se a sociedade ocidental passa por mudanças e novas demandas precisam ser supridas, logo novos discursos surgem a legitimar esse processo.

Nesse sentido, se pretendemos estimular o respeito às diferenças, tendo em vista a escola como um ambiente público, ou seja, de e para todos, precisamos questionar padrões tradicionais e preconceituosos, e apresentar outras formas de percebermos não só os outros, mas a nós mesmos. Sendo assim, utilizar a edição *X-Men Extra 136-1*, nos possibilita trazer novos olhares para antigas práticas.

É correto afirmar que história de Jean Paul e Kyle, traz novas perspectivas sobre a compreensão da sexualidade, para aqueles que acompanham HQ's. Pois, pela primeira vez na história do segmento escreve-se sobre um casamento gay. A ideia de casamento tradicionalmente pensado e concebido para a união de um homem com uma mulher, agora ganha visibilidade e legitimidade com outros agentes, tornando essa edição um campo fértil para análises e debates. Não pretendemos aqui tecer sobre todas as reflexões passíveis nessa história, e sim suscitar alguns pontos a qual consideramos importantes de ser abordados e discutidos. Para isso, selecionamos dois momentos na trama que julgamos relevantes para atender os objetivos que visamos nesse texto.

A homossexualidade como uma das expressões da sexualidade humana.

A relação afetiva e sexual entre pessoas do mesmo sexo já foi vivida e percebida de diferentes maneiras no decorrer da história. Desde parte de um processo pedagógico na Grécia antiga, passando por pecado contra a natureza no período medieval ocidental, até chegar a gabinetes policiais ou consultórios médicos em séculos mais recentes. Como já observamos, parece que hoje estamos

mais propícios a entender as sexualidades não-hegemônicas como mais uma manifestação possível de nossos desejos.

No entanto, o estigma plurissecular que as sexualidades desviantes sofreram e sofrem até hoje, através da violência homofóbica, é que nos motivam ainda a produzir artigos como este, na intenção de erradicar, ou ao menos diminuir, os altos números de casos de homofobia nas nossas escolas e no nosso espaço social. Atendendo tal perspectiva, nossa ferramenta busca a retratar o casamento gay de uma forma tão “normal” ou “natural” quanto às uniões heterossexuais, mesmo que, possamos questionar um casal até então “desviante” dentro de um modelo de vida tradicional. Há quem critique, no seu direito, que a homossexualidade deve ser respeitada em suas “especificidades” quais sejam elas, e não fazer que os agentes “anormais” se tornem “normais” se padronizando ao estilo de vida hegemônica (monogamia, casamento e etc). Essa e outras questões poderão ser provocadas pelo educador(a), embora não seja nosso foco aqui, creditamos a importância de se refletir sobre.

Este primeiro ponto compete então a “naturalidade” que a relação homoafetiva é relatada. De imediato é perceptível o amor, o carinho que os cônjuges sentem entre si. A narrativa se propôs focar na afetividade, desconstruindo assim, estereótipos como, por exemplo, o modelo tradicional de gênero, onde muitas vezes um casal homossexual é representado como um sendo o “macho de verdade” e o outro a “fêmea”, um com atitudes e comportamentos esperado pelos padrões de masculinidade e o outro com gestos que se ligam com os padrões de feminilidades. Ainda podemos vislumbrar o foco dado ao sentimento nutrido mutuamente, e não preconceituosas representações no qual homens que se atraem por outros homens, buscam incansavelmente, o prazer sexual somente.

Notamos que a Marvel exhibe o cotidiano do casal, ou seja, os problemas característicos de quaisquer relações amorosas. O enredo se baseia num primeiro momento nas dúvidas de ser ou não este o momento para o casamento, não por falta de amor, mas principalmente pela reflexão se a relação de ambos se encontra madura para uma nova etapa, mais oficial, como o casamento se caracteriza.

Não é preciso aceitar a homossexualidade, mas respeitá-la.

Quando trabalhado a diversidade sexual como na proposta acima, certamente emergem opiniões conflitantes e é sobre esse campo tensionado que se concentra o nosso segundo ponto. A escola, palco de encontro de diferentes culturas, não é isenta as mudanças sociais, nem tampouco podemos esperar (nem

faria sentido) que ficasse inerte ao debate proposto. Ou seja, se haverá discentes que buscarão compreender o debate que esta sendo proposto, poderá também haver aqueles no qual, nem que seja num primeiro momento, não concordarão em ver a homossexualidade como legítima, podendo até, não concordarem com a intervenção da escola sobre a temática. O que fazemos nessa hora? Como propor o respeito às diferenças frente a possíveis hostilidades de alunos que herdaram valores conservadores? Como respeitarmos o que são contra essas ações inclusivas, sem que o foco perca sentido, ou a eficácia?

Primeiramente, é bom frisarmos que, a latente discussão sobre a diversidade sexual na sociedade ocidental é fruto de mudanças ocorridas nas esferas políticas, sociais, econômicas e culturais de países da América e da Europa. Talvez não por coincidência, o casamento gay foi legalizado em Nova York - sede da Marvel- em Junho de 2011. Um ano depois *X-men O casamento do ano* é lançado pela empresa.

Não sendo de nosso interesse aqui entender se a editora lança visando somente o mercado, ou se de alguma forma é “engajada na luta”, o mais importante é compreender que nesse caso, a *cultura da mídia* serve como uma parceira em potencial junto às novas demandas da sociedade. Lançando assim, discursos que levam a outras formas de entendimento sobre práticas vistas de maneiras cambiantes, em outros contextos, na qual a própria imprensa ajudava a manter. Na tentativa de tentar entender melhor esta discussão sobre as possibilidades de discussões sobre a temática da homossexualidade nos quadrinhos, Iuri Réblin (2012) faz uma análise ao estudar o *Código de Gibis* criado na metade do século XX e as impossibilidades legais que ele impunha a quem tentasse infringi-lo, no que se refere à *representação* de padrões de sexualidade não-hegemônicos.

Dito isto, o que fazemos diante a opiniões opostas aos objetivos propostos? Em casos assim, é preciso entender também o que pensam esses alunos, o porquê da oposição ao debate proposto, para depois refletirmos o quanto é possível não concordar com algo e mesmo assim respeitar a quem pensa diferente. Sendo essa característica uma provável diferença entre o trabalho que deve exercer os profissionais da educação em comparação com os métodos de ações afirmativa dos movimentos sociais.

É desconforto de muitos dos docentes, ao tratar de situações similares, principalmente quando estas vêm acompanhadas de opiniões baseadas em crenças religiosas. A respeito disso, é necessário pensarmos que nem se pode obrigar ninguém a mudar suas convicções religiosas, ao mesmo tempo em que a escola

não pode tolerar atitudes homofóbicas. No entanto sobre o compromisso da escola frente à religião, Fernando Sefnner diz que:

A adequada discussão dessas questões deve ser feita sempre levando em conta que a escola é um espaço público, e necessariamente laico. Desta forma, aquilo que as religiões pensam e dizem acerca da sexualidade humana não deve virar regra dentro da escola. As regras da escola são as regras do espaço público, regras democráticas de convívio, valorização e respeito da diferença. Escola não é igreja e professor não é sacerdote ou pastor. Quem quiser participar de um espaço onde homossexuais não entrem pode criar o seu espaço pra isto, mas a escola não é local onde isso possa ser feito; ela é um espaço público, como o são ruas, praças, hospitais públicos, postos de saúde, assembleias legislativa, apenas com regras diferentes de acesso e convivência, e propósitos e objetivos claramente diferente de outros espaços públicos. (SEFNNER In: JUNQUEIRA, 2009: 135)

Então, a existência de inúmeras concepções acerca da sexualidade são presentes dentro e fora da escola, e são elas que nos dizem “o que está em jogo”, que relações de poder estão em disputas. Nesse caso, a permanência, ou não, da heterossexualidade como o modelo moral, legítimo, natural e saudável a ser seguido.

65

É bem certo que não se pode exigir do universo X-men um compromisso com a “realidade”, mas de certa forma, alinhado com o processo fora quadrinhos, uma conversa entre dois homens durante o casamento de Jean Paul e Kyle, ajuda a abordarmos este segundo ponto, ou seja, a divergência de opiniões. Na página 82, dois amigos do casal estão em uma mesa a tomar cerveja. Um deles diz “Eu sou um cara pra frente, mas acho que é muita coisa para minha cabeça”, o outro responde “Não sei. Estou feliz pelo Estrela e pelo Kyle, mas não paro de pensar no que minha vó diria”. Este seria o momento de maior desaprovação na trama. Claramente pode-se observar um descompasso entre a cena que presenciam e o que haviam aprendido como correto.



Figura 1 - Destruitor e Pígeu conversando sobre as suas impressões em relação ao casamento de Kyle e Estrela Polar.

Fonte: X-MEN EXTRA: O Casamento do Ano. São Paulo: Panini Comics/Marvel Comics, n.136-1, Abril de 2013. p. 82.

A discussão aqui pertinente reside em demonstrar que é entendível a estranheza de muitos sujeitos frente a situações de práticas afetivo-sexuais que foram invisibilidades por séculos. Do mesmo modo que respeitar a opinião e o tempo de cada pessoa não deve confundir-se com o direito de agredir verbal ou fisicamente alguém de orientação sexual diferente da sua. Por fim, a escola deve conter radicalismos de ambas as partes. Se de um lado, tolerar comportamentos homofóbicos é inaceitável; de outro, permitir que pessoas sejam acusadas/taxadas de homofóbicas, sem um entendimento adequado sobre, pode não ser favorável ao que ao objetivo que escola pretende alcançar.

Referências Bibliográficas

BACZKO, Bronislaw. A Imaginação Social. In: LEACH, Edmund et all. *Anthropos-Homem*. Enciclopédia Einaudi Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

66 CHARTIER, Roger. *A História Ou a Leitura do Tempo*. São Paulo: Autêntica, 2010.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz (Org.). *Diversidade sexual na educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas*. Brasília: MEC/UNESCO. Disponível em: <http://www.defensoria.sp.gov.br/dpesp/repositorio/39/diversidade_sexual_na_educacao_e_homofobia_nas_escolas.pdf> Acesso em: 15/11/2012

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, Vol. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis. RJ: Vozes, 2010.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, Vol. 23, nº 45, 2003.

MITCHELL, W.J.T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, Chicago, Vol. 1(2), p.165-181, 2002. Disponível em: < <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/mitchell-showingseeing.pdf>>

Acesso em: 15/05/2013.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

RAMA Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro (Org.). *Como Usar as Histórias Em Quadrinhos na Sala de Aula*. São Paulo: Contexto, 2004.

REBLIN, Iuri Andéas. Relacionamentos Homoafetivos Nos Quadrinhos e Seu Lugar Na Discussão Acerca do Princípio da Igualdade de Direitos In: Congresso Internacional de Ciências Sociais, 3, Pelotas. *Anais Digitais*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2012.

VIANA, Nildo. *Heróis e Super-Heróis No Mundo Dos Quadrinhos*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005.

WALKER, John; CHAPLIN, Sarah. *Visual culture: an introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

X-MEN EXTRA: *O Casamento do Ano*. São Paulo: Panini Comics/Marvel Comics, n.136-1, Abril de 2013.

O Grito do Povo: a mulher revolucionária sob a ótica dos quadrinhos

Enviado em:
12/06/2013

Aprovado em:
17/11/2013

Natania Aparecida da Silva Nogueira

Mestra em História
Universidade Salgado de Oliveira
natanianogueira2010@gmail.com

Resumo

As histórias em quadrinhos têm surgido como fonte e referência para estudos em diversas áreas, inclusive na História, pois são fontes culturais que carregam informações valiosas para a historiografia. Como uma expressão de um determinado contexto histórico, os quadrinhos podem ser vistos como representações e testemunhos e nos revelam práticas culturais, sociais e ideológicas. Também têm valor didático-pedagógico que lhes permitem ser, ao mesmo tempo, uma forma de lazer e um recurso de formação. Na presente pesquisa, usaremos histórias em quadrinhos, ou romance gráfico, que constroem representações de mulheres-soldado. A partir delas, pretendemos compor um estudo acerca da participação feminina em momentos decisivos da histórica ocidental, em especial francesa, culminando com o episódio da Comuna de Paris.

68

Palavras-Chave

Comuna de Paris, mulher, representações

Abstract

The comics have emerged as a source and reference for studies in diverse areas, including history. They are cultural sources that carry valuable information for historiography. As an expression of a particular historical context, comics can be seen as representations and statements and reveal the cultural, social and ideological practices. They also have didactic-pedagogical value that allow them to be at the same time, a form of leisure and training resource. In this research, we will be using comic books, or graphic novel, which construct representations of female soldiers. From them we intend to compose a study of female participation in decisive moments in Western history, particularly the French, culminating in the episode of the Paris Commune.

Keywords

Paris Commune, woman, representations

Introdução

Quando se fala em revolução, uma das imagens que pode vir à nossa mente é de um conflito armado, no qual oponentes (em geral insurgentes e representantes do poder constituído) lutam até a morte. Todos eles homens, claro. Mas, a revolução é um monopólio masculino? Não havia, também, mulheres revolucionárias que, de alguma forma, contribuíram para mudanças na sociedade?

É preciso esclarecer que entendemos como revolução transformações complexas em vários aspectos da vida social, cultural e política e consideramos revolucionárias todas as mulheres que rompem com padrões impostos, abraçam a militância política ou, simplesmente, vão às ruas protestar contra injustiças sofridas. Essas mulheres foram, cada uma à sua maneira e dentro do contexto em que viveram, revolucionárias no sentido em que rompem em algum momento com a dominação masculina.

Apesar do que afirma a história tradicional, as mulheres estão presentes nos conflitos e nos grandes movimentos que marcaram a nossa época. Historicamente, foi-nos passada uma imagem da mulher vitimizada. Ela sofre violência e abusos, vive em constante vigilância de pais e maridos ou confinadas em conventos. As heroínas que figuram nos livros de história são poucas e constituem uma imagem fora dos padrões, que não pode ser reproduzida ou imitada por outras mulheres. Criaturas raras, exceções a uma regra muito rígida: mulheres não são capazes de lutar como os homens. Talvez elas não precisem ser como eles, afinal, ou talvez possam encontrar outras formas de combater e mesmo de superar os homens num campo de batalha.

Não podemos esquecer as donzelas guerreiras, que povoam até hoje a literatura: jovens, fictícias ou personagens reais, que enfrentaram preconceitos para lutarem ao lado dos homens. Na Espanha, podemos citar a Monja Alferes, cujo nome era Catalina de Erauso, que fugiu do convento ainda adolescente, disfarçou-se homem, tornou-se soldado e viveu muitas aventuras na América, antes de ser descoberta (GALVÃO, 1998: 13). Na própria França, temos a lendária Joana D'Arc, que liderou com sucesso os exércitos do rei contra os ingleses.

As mulheres-soldado são personagens reais que foram obscurecidas e cuja memória se procurou apagar. Na obra em quadrinhos *O Grito do Povo*, Jacques Tardi e Jean Vautran revelam-nos o mundo das mulheres combatentes durante o episódio da Comuna de Paris, transportando-nos por meio dos quadrinhos a um

momento da história em que as mulheres guerreiras se tornariam um dos símbolos da resistência do proletariado.

Mulheres do povo, mulheres da vida, elas são protagonistas de micro eventos que ajudam a compor um quadro maior de um movimento revolucionário. E a nossa história mostra que as mulheres podem ser tão revolucionárias quanto os homens.

Nas páginas que seguem, faremos uma análise do papel da mulher em importantes acontecimentos da história europeia, culminando com o movimento da Comuna de Paris. Nossa referência é uma história em quadrinhos que retrata e descreve momentos cruciais daquele movimento e que nos oferece representações femininas únicas, capazes de suscitar um amplo debate sobre o papel da mulher na sociedade.

Os quadrinhos se inserem no âmbito da História como objeto e fonte de pesquisa. Eles oferecem ao pesquisador a possibilidade de identificar, analisar e compreender as representações sociais, as apropriações, discursos e ideologias presentes em um dado contexto histórico. Tal como o livro, os quadrinhos são um produto da cultura material.

70 Seus autores incorporam o papel de produtores culturais, e o leitor, por sua vez, no ato da leitura, produz, ele próprio, cultura. A leitura dos quadrinhos é, portanto, uma prática cultural, que se estabelece a partir da transmissão (narrativa) e da recepção (leitura). Segundo Moacyr Cirne, os quadrinhos - enquanto discurso narrativo e como expressão dominante de uma prática criativa - elaboram modelos pensados pela ideologia incorporando desta forma em sua estrutura elementos sociais, políticos e existenciais, por exemplo (CIRNE, 1972: 18).

Pesquisar a história nos quadrinhos é, também, um exercício de memória. O resgate da memória por meio dos quadrinhos surge como uma forma de se colocar novos olhares sobre o passado, sobre atores históricos cujas realizações ficaram obscurecidas ou foram, propositadamente, ignoradas pelas gerações futuras. Segundo Eisner (2008:19), uma imagem é uma “memória ou experiência gravada pelo narrador”. Enquanto memória, os quadrinhos tornam-se uma fonte de informações que podem ser utilizadas de formas variadas pelo historiador. Ao mesmo tempo, eles são um produto cultural, um objeto de estudo que deve ser analisado a partir de critérios pré-estabelecidos, que levem em consideração os objetivos do leitor/pesquisador.

As *citoyennes* e a Comuna de Paris nos quadrinhos de Tardi

As mulheres estiveram presentes em muitos dos movimentos que ajudaram a moldar a sociedade ocidental, mas nem sempre sua presença e sua participação ativa receberam o devido reconhecimento. Tanto na historiografia quanto nos registros documentais, elas foram, em muitos momentos, ocultadas. Legalmente, quase não existiam, uma vez que a elas eram negados os mesmos direitos que os homens.

Econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos. Cultural ou “mental”, ela fala do Homem em geral, que não tem mais sexos do que a Humanidade. Célebres – devotas ou escandalosas – as mulheres alimentam as crônicas da “pequena” história, boas apenas para a revista *História* (PERROT, 2005: 197).

Durante muito tempo as vozes das mulheres foram silenciadas pela história e essa mesma história, na atualidade, procura por essas vozes perdidas, resgatando a memória de mulheres que foram, também, sujeitos históricos ativos.

O espaço público pertencia ao homem, enquanto que a mulher deveria ser relegada ao espaço privado. Segundo Bourdieu (2010: 41), dentro da lógica da dominação masculina, cabia ao homem, no espaço público, realizar todos os atos espetaculares, que exigissem riscos e bravura, ações nas quais pudesse fazer valer suas habilidades e força física superiores. À mulher, relegada ao espaço privado, atribuía-se os trabalhos domésticos, privados, invisíveis e vergonhosos, sujos, monótonos e mais humildes.

Mas é fato que a presença feminina em revoltas e conflitos armados sempre foi uma constante e que as mulheres tiveram um papel importante durante diversos eventos, como na Revolução Francesa. É possível imaginar que no século XIX elas também se evidenciariam em outros momentos marcantes da história europeia e mundial, assim como também estariam demarcando seu espaço na política e na sociedade.

No século XIX, a mulher está no centro de um discurso abundante, repetitivo, obsessivo, amplamente fantasioso. Se os homens ditam as regras na sociedade e se são eles que estabelecem os padrões de comportamento considerados aceitáveis, o constante apelo às mulheres ao cumprimento de seus deveres levanta algumas

hipóteses. Inicialmente, é preciso analisar esses discursos que são, em geral, normativos e limitadores. Se eles existem é porque a norma precisa ser imposta, seja por meio das leis, seja pelo controle dos comportamentos e estabelecimento de normas morais mais rígidas.

Se a mulher deve ser lembrada de sua função materna e conjugal isso se deve ao fato de que algumas (ou quem sabe muitas) anseiam por mais do que isso. As operárias eram constantemente lembradas de que sua função é temporária e seu trabalho de qualidade inferior. De fato, a concorrência com o trabalho feminino assusta e ameaça muitos homens. Assim, os fortes lembram, constantemente, os fracos da sua inferioridade para que eles se convençam disso.

Embora o discurso oficial continuasse insistindo no papel recitado da mulher, na sua permanência no espaço privado, ela está determinada a sair do anonimato. Talvez por isso a sociedade burguesa, que na primeira metade do século XIX estava em processo de consolidação, tenha reforçado esse discurso repressor, que enaltece o papel de esposa e mãe.

O século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços a seu ponto máximo. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um. Lugar das mulheres: a maternidade e o lar a delimitam totalmente. A participação no trabalho assalariado é temporária, ritmada pelas necessidades da família, que comanda remunerada com um salário complementar, condicionada às tarefas chamadas de não-qualificadas, subordinadas e tecnologicamente específicas (PERROT, 2005: 198).

Então, é possível dizer que o século XIX acolhe em seu seio diversas representações masculinas e femininas, tantas quantas são as ações, pensamentos e atitudes dos homens e mulheres que viveram naquele período. E, se as mulheres ainda são insistentemente colocadas no anonimato, se foram silenciadas pela história, isso não significa necessariamente que não deixaram sua marca.

Mas, as revolucionárias que emergem na Paris da década de 1870 não são as mesmas que tomaram as ruas da capital quase um século antes, durante a Revolução Francesa. As cidadãs parisienses que apoiam a comuna possuem outros interesses e desejam a igualdade que lhes foi negada pela Revolução de 1789. Elas aproveitam esse momento revolucionário para tentar superar as restrições de gênero existente na sociedade. Essas mulheres ativistas também aproveitaram para buscar mudanças econômicas, sociais e políticas (EICHNER, 2003: 69).

Elas formaram clubes políticos e sindicais, editaram jornais e marcharam pelas ruas. Entre essas revolucionárias, a liderança consistia principalmente de burguesas radicais. As mulheres da classe trabalhadora lutavam contra a sua exploração econômica, marginalização no ambiente de trabalho e contra a sua subordinação na família (EICHNER, 2003: 69).

Throughout the siege, women formed clubs and committees, in which they articulated and often put into practice, their visions for addressing their problems. As part of freedom of assembly established with the republic, republican clubs convened all over Paris (STEWART, 2006: 170)¹.

Muitas *citoyennes* (cidadãs) foram influenciadas por uma nova ideologia, o socialismo. Muitas delas abraçaram o anarquismo e a luta armada. Essas socialistas feministas lutaram para reafirmar sua posição ideológica individual, desafiaram as desigualdades de gênero, as hierarquias de classe e o poder da Igreja. Dentre elas, algumas acabaram se destacando, como Elisabeth Dmitrieff, Louise Michel, Nathalie Lemel, Paule Mink e André Léo.

73

Paule Mink, por exemplo, criticava abertamente o casamento e defendia o divórcio. Acusava a Igreja de oprimir as mulheres - transformando-as em seres subservientes - e de, junto com o capitalismo, defender a concentração de renda (EICHNER, 2003: 73). André Léo defendia um programa socialista de inclusão, envolvendo homens e mulheres, trabalhadores e camponeses (EICHNER, 2003: 76). Considerava a falta de instrução, consciência política e de classe uma ameaça ao socialismo. Para Léo, era preciso abrir as mentes de homens e mulheres, para que juntos construíssem uma sociedade mais igualitária. Sua luta ultrapassou os ideais da Comuna.

Oradoras, jornalistas, mulheres soldados, enfermeiras e tantas outras encontram no socialismo o suporte para reivindicações feministas que encontrariam eco nos anos e no século seguinte.

As *citoyennes*, representadas muitas vezes de forma caricatural nos jornais da época, possuíam muitos rostos e muitas histórias. Elas foram muito mais ativas

¹ Durante o estado de sítio, as mulheres fundaram clubes e comitês nos quais articularam, e frequentemente colocaram em prática, suas visões a respeito do problema. Como parte da liberdade de reunião estabelecida pela república, clubes republicanos espalharam-se por toda Paris (tradução livre)

e participativas do que outras mulheres, em épocas anteriores. Elas vivem um novo contexto, buscam uma nova ordem social, na qual a igualdade e a liberdade ganham novos significados à medida que avança o século XIX. São essas mulheres nosso objeto de análise na obra de Jacques Tardi, *O Grito do Povo* (*Le Cri Du Peuple*), uma adaptação em história em quadrinhos (na França, chamadas de *Bande Dessinée*) do romance de Jean Vautran. O romance se passa durante o episódio da Comuna de Paris e nos apresenta uma série de personagens fictícios que vivem os dramas e mazelas da revolução.

O título da obra, que originalmente foi produzida em quatro volumes em língua francesa, é uma referência ao jornal “O Grito do Povo”, fundado por Jules Vallès e Pierre Denis, em 22 de fevereiro de 1871. Esse foi o jornal mais lido pelos insurgentes durante o período da Comuna de Paris. É possível encontrar na história em quadrinhos uma passagem na qual um parisiense lê tranquilamente o jornal. O próprio Vallès aparece e participa da história. Os quadrinhos estabelecem um diálogo entre ficção e realidade e a história enriquece a narrativa.

Nos quadrinhos, estão as representações do real ou daquilo em que se deseja transformar a realidade. Citando Douglas Kellner e sua teoria da Pedagogia Crítica Dialética,

74

(...) a cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo em que fornece instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta. Afirmamos que a cultura da mídia é um terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas através de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia.” (KELLNER, 2001: 10).

O episódio da Comuna de Paris pode ser considerado a conjunção de uma série de fatores, tais como: a pobreza da população francesa, sacrificada pela guerra Franco-Prussiana; a efervescência das ideias socialistas; a insatisfação do povo francês; a humilhante rendição francesa e a própria memória da Revolução de 1789.

Apoiada pela Guarda Nacional, a classe operária tomou o poder em Paris, em 28 de março de 1871, substituindo o governo republicano. O povo assume o poder e instala a Comuna de Paris, composta por noventa pessoas eleitas pelo voto universal masculino. O governo comunal era formado por representantes

dos vinte sub-districtos, escolhidos pelo povo, num número aproximado do setenta delegados (MENDES, 2011: 42).

Sou um partidário da Comuna de Paris, que, por ter sido esmagada, sufocada em sangue pelos verdugos da reação monárquica e clerical, não por isso deixou de se fazer mais vivaz, mais poderosa na imaginação e no coração do proletariado da Europa; sou seu partidário em grande parte porque foi uma negação audaz, bem pronunciada, do Estado (BAKUNIN, 2006: 80).

Foi a primeira vez que os trabalhadores tiveram acesso direto ao poder. Mesmo em sua derrota, a Comuna representou um novo momento da história ocidental, um golpe em antigas instituições que, durante muito tempo, estiveram no poder.

O Romance de Vautran irá se desenvolver nesse ambiente revolucionário e os protagonistas serão soldados, prostitutas e operários. Pessoas marginalizadas que fundaram e lutaram pelo primeiro governo proletário da história. Foram dois meses decisivos da história da França que serão narrados na forma de quadrinhos, procurando aproximar ao máximo o leitor do ambiente revolucionário.

Vautran faz um minucioso trabalho de pesquisa histórica para compor a trama, sendo possível identificar, em meios aos personagens fictícios, personalidades históricas que estiveram realmente presentes no movimento, como artistas, jornalistas e políticos. Pelos detalhes que coloca em sua narrativa é possível estabelecer paralelos entre a descrição de personagens e relatos contidos em fontes, como arquivos policiais da época, que foram analisados por Pamela Joan Stewart (2006) em sua tese de doutorado sobre a participação das mulheres na Comuna de Paris. Ao mesmo tempo em que a narrativa ficcional se desenrola, também são apresentados, de forma didática, episódios reais ocorridos durante a comuna, dando aos quadrinhos uma qualidade pedagógica sem quebrar o ritmo da narrativa.

Jacques Tardi, por sua vez, procura transportar o leitor para uma Paris do século XIX, com suas ruas, palácios e favelas. O próprio autor admite que não creu ter chegado à representação exata do que foi a Paris durante a Comuna, porque teve que se ater muito mais a relatos do que a imagens². O testemunho registrado

² Jacques Tardi : "*J'ai mis au jour une tombe criblée de balles*". Disponível em: http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/17/jacques-tardi-j-ai-mis-au-jour-une-tombe-criblee-de-balles_680761_3246.html, acesso em 31/05/2013.

por meio de relatos em jornais ou documentos oficiais auxiliam o artista a compor o cenário, mas ele tem limites.

Os quadrinhos trabalham com imagem e, muitas vezes, transpor uma realidade ausente (do passado) para as páginas de uma história em quadrinhos exige que o artista/autor lance mão de sua imaginação para preencher algumas lacunas. Assim como o historiador, ele não possui, muitas vezes, todas as informações que precisa para compor o quadro que deseja ilustrar. A falta de evidências deve ser compensada pela habilidade narrativa e uma considerável dose de criatividade. Mas, apesar dessas limitações, bem características de quem trabalha com o passado, Tardi consegue nos trazer, com riqueza de detalhes, edifícios públicos e monumentos queimados ou destruídos durante a revolta pela própria população. Ele faz uma bela composição do cenário, que é um dos pontos fortes da série.



Figura 1 - O Grito do Povo, p. 79, vol. 01 (TARDI, 2005).

A pobreza da gente simples também aparece representada nos quadrinhos, seja pelos trajes da plebe, seja pela caracterização das suas habitações. Em muitos momentos, os quadrinhos trazem cenas de extrema pobreza, com favelas insalubres, crianças descalçadas brincando em meio ao esgoto a céu aberto. Cenas que contrastam com a imagem que se vendia da Paris das luzes, da cidade glamourosa que impressionou e atraiu artistas, filósofos e ativistas de todo o mundo.



Figura 2 - O Grito do Povo, p. 78, vol. 01 (TARDI, 2005).

Se há uma trama geral, que envolve diretamente alguns personagens, os quadrinhos trazem também representações bem distintas dos cidadãos da comuna e daqueles que a combatiam. Os quadrinhos apresentam tanto uma crítica social quanto um testemunho da história dos parisienses naqueles dois meses que duraram a comuna. Cenas de euforia e de desespero se misturam e o sentimento patriótico é o grande motor da revolta. O uso frequente de termos como cidadão-soldado é um exemplo disso.

Já nas primeiras páginas do volume 01 temos Paris sendo ameaçada pela chegada do exército. Os insurgentes se reúnem nas ruas em busca de notícias, que provocam as mais diversas reações. Já nesse momento, temos a presença marcante das mulheres, que são a maioria na multidão (Imagem III). São elas que convocam os cidadãos a lutar, são elas que instigam a turba.

A reação dos homens é inicialmente negativa. Eles questionam com que direito uma mulher pode se colocar à frente de homens e lhes dizer o que fazer. Em reação a isso, a mulher que lidera o protesto cita a heroína francesa Louise Michel, uma das líderes femininas da Comuna, e consegue assim o apoio dos demais. Uma passagem carregada de significados, uma representação da cidadã francesa politizada que, apesar de não ter direitos reconhecidos, agarra-se ao fato de possuir cidadania e, portanto, de defender sua Comuna.

77



Figura 3 - O Grito do Povo, p. 22, vol. 01 (TARDI, 2005).

O recurso do uso dessa personagem, anônima, uma mulher do povo acompanhada de sua filha remete à participação feminina nos motins. Relatos

policiais da época classificavam essas mulheres, que se colocam entre os homens e debatem abertamente com eles, em público, como perigosas. Sua presença nas multidões era observada com desconfiança. Sob elas cai o estigma de desordeiras, propensas a escândalos, delinquentes em potencial. Nesse primeiro volume da obra, que alude ao dia 18 de março, a presença feminina entre as multidões é destacada. Durante esse episódio há relatos da época sobre a participação de mulheres, inclusive, empurrando canhões (STEWART, 2006: 211).

A referência à revolucionária Louise Michel é pontual, na medida em que marca a presença e a força da mulher durante o movimento da Comuna de Paris. Louise Michel nasceu em 1830 e em 1851 formou-se professora. Participou de sociedades secretas republicanas e tornou-se militante política em 1856. Foi nessa época que escreveu vários romances nos quais predominavam temas sociais e políticos. Um dos seus escritos mais famosos foi, *Les microbes humains (Os micróbios humanos)* ³.

Louise é o modelo da mulher soldado, que aparece com frequência nas páginas d'O Grito do Povo. Ela pega em armas, toma frente nos conflitos e lidera o povo quando necessário. É assim que Louise é representada em O Grito do Povo. Ela aparece em meio aos soldados, trajando um pesado casaco sobre o uniforme da Guarda Nacional e com sua carabina às mãos.

78

Era muito comum a participação das mulheres na Comuna de Paris, porém, a maioria delas atuava nas barricadas ou ambulâncias, Louise, por outro lado, colaborava com o socorro às vítimas e às barricadas (ela trabalhava na “Seção da Pátria em Perigo”, na comissão de vigilância de Montmartre e nas sociedades de socorro), mas dedicava-se de maneira intensa à luta armada no 61º Batalhão de Montmartre, corpo do exército de Eudes, como soldada. Inclusive ela chegou a relatar que nos dias de luta de 1871 raramente vestia-se com saias e vestidos, ao contrário, são comuns suas fotos, na iconografia da Comuna, com uniforme militar da Guarda Nacional e seus relatos sobre a utilização de uma espingarda e uma carabina (MENDES, 2011: 43).

A presença de Louise Michel nos quadrinhos de O Grito do Povo dura apenas algumas páginas, mas nelas se deixa clara a força da sua liderança e sua importância para o movimento. Ela não é apenas mais uma mulher soldado da

³ Louise Michel (1830-1905). Disponível em, <http://www.pco.org.br/publicacoes/mulheres/personalidades/louise.htm>, acesso em 30/05/2013

Comuna. Ela é uma comandante. Inicialmente, Louise apoiou a República, tendo participado da derrubada de Napoleão III. No entanto, os rumos tomados pelo novo governo, a rendição e o tratado de paz, fez com que Louise abraçasse o anarquismo e a causa libertária.



Figura 4 - O Grito do Povo, p. 29, vol. 01 (TARDI, 2005).

Quadro acima (imagem IV) ilustra o encontro de Louise com a população e outros líderes. Observe que o número de mulheres entre a multidão é significativo, tal como pode ser confirmado pelos relatórios policiais. Algumas empunham armas. Outras manifestam-se de forma exaltada. Louise é a personagem central. Nesse episódio de *O Grito do Povo*, ela nos é apresentada pelo relato do Inspetor Barthélemy, um dos personagens centrais da trama, que circula anonimamente entre a população.

Louise estava na mira da polícia, que possuía sobre ela registros detalhados. Assim, é possível entender a extensão da ação de mulheres como Louise e outras, anônimas, por meio das transcrições de interrogatórios policiais e relatórios, verdadeiros ensaios, sobre mulheres consideradas relevantes para a Comuna (STEWART, 2006: 135).

Num outro momento, temos o confronto entre os parisienses e o exército, que deseja reaver as dezenas de canhões que foram deixados com a Guarda Nacional para a defesa da capital contra os prussianos. Mais uma vez as mulheres estão à frente da turba. Há também crianças e idosos. A população representada pelos operários, às vésperas da proclamação da Comuna, arrisca-se frente ao exército francês. As mulheres chamam os soldados de traidores do povo e os convidam a desertar e a fazer parte do movimento.

Numa dessas passagens, surge uma das personagens principais do romance, a cantora italiana Gabriella Pucci, uma prostituta famosa pela sua beleza, conhecida em Paris como Caf Cong. Ela desfila cantando seminua à frente das fileiras de soldados. As mulheres vencem o exército francês oferecendo-lhes comida, vinho e a possibilidade de obter favores sexuais. Após longos meses de batalha contra os prussianos, famintos e desmotivados, os soldados desertam e se unem aos parisienses.

80



Figura 5 - O Grito do Povo, p. 44, vol. 01 (TARDI, 2005).

As prostitutas são personagens femininas com espaço significativo em *O Grito do Povo*. Elas são, ao lado das mulheres soldado, dois modelos de cidadãs colocados em evidência pelo autor. Gabrielle é uma das protagonistas. Passa por todo o tipo de provação e humilhação por conta da sua paixão por um capitão francês desertor, chamado Antoine Tarpagnan. Ela é exposta a todo o tipo de

violência física e moral.

Gabrielle sofre, também, com a violência simbólica. Ela é levada a aceitar seu destino, sua inferioridade enquanto mulher, perante aos homens. Ela se torna, a certo momento, passiva. Perde a vivacidade e alegria, obrigada a incorporar o discurso masculino. Ao fim, resta-lhe apenas o desejo de sobrevivência e as marcas de uma guerra civil que deixou dezenas de milhares de mortos.

A Comuna, dentro do espírito igualitário, torna a todos, homens e mulheres, independentemente de sua origem social, cidadãos. Assim, não é de se surpreender quando prostitutas como Gabrielle ingressam na resistência, seja como enfermeiras ou como soldados. É o caso de outra personagem Amélie, a Sarna, uma prostituta de luxo, que abandona o bordel para se tornar uma soldado. Amélie perde tudo aquilo que lhe dá significado à vida e, desiludida, passa para a luta armada contra os “burgueses”. Nesse contexto, não existem mais operárias, donas de casa ou prostitutas, todas se tornam cidadãs



81

Figura 6 - O Grito do Povo, p. 130, vol. 02 (TARDI, 2005).

Em *O Grito do Povo*, os autores têm a preocupação de representar essa grande variedade de mulheres que estava presente na Comuna e que defendia a república. Temos desde a mãe com a criança de colo - aparentemente sem um teto para se abrigar e que acaba vitimada durante a repressão à Comuna – até as enfermeiras e cantineiras. Mesmo que nem todas as mulheres de Paris tenham lutaram no *front*, isso não significa que elas não arriscavam suas vidas. Havia

aquelas que ajudavam a recolher os corpos, as enfermeiras que atendiam aos feridos em meio a barricadas, as patrulheiras que passavam as noites em vigília. Todas elas podiam se tornar alvo de atiradores.

As cidadãs-artilheiras, mulheres soldado, são responsáveis pela defesa da cidade e do ideal igualitário da Comuna. Seus nomes aparecem nas folhas de pagamento da Guarda Nacional e são observadas com interesse pelas autoridades (STEWART, 2006: 136). Ao lado de enfermeiras e cantineiras elas figuram entre as mulheres fortes, que se arriscam em meio à turba raivosa ou ao tiro cruzado. Uma dessas personagens é Lili, a cidadã-artilheira. Ela é uma das poucas mulheres da trama que consegue sair ilesa da revolta, apesar dos perigos que corre nas ruas de Paris ou no *front*. Isso se deve em parte à sua esperteza.

Capturada, ela usa de um artifício para fugir de ser fuzilada, beneficiada pelo fato de o oficial no comando não se sentir à vontade de fuzilar mulheres. O episódio da Semana Sangrenta, que representou o massacre da Comuna pelo exército francês, marca o fim do romance, que não se notabiliza pelos finais felizes. *O Grito do Povo* encerra a sua narrativa com uma mensagem que simboliza a defesa da igualdade entre homens e mulheres, o desejo de se construir uma França igualitária dentro dos moldes socialistas. No último quadrinho, Lili e Blanqui, sobreviventes da Comuna, aparecem lado a lado, representando a harmonia entre homens e mulheres na busca por uma sociedade mais justa.

A narrativa em si passa a ideia de que a Comuna foi um espaço democrático, onde homens e mulheres lutaram lado a lado. No entanto, a igualdade perante a lei não chegou a ser atingida. O voto era universal masculino. Tal como na Revolução Francesa, as mulheres foram bem vindas para lutarem e se sacrificarem em nome do dever cívico, mas os direitos de homens e mulheres ainda estavam longe de serem os mesmos.



Figura 7 - O Grito do Povo, p. 164, vol. 02 (TARDI, 2005).

E de fato, o fim da Comuna de Paris não representou o fim das lutas por uma sociedade mais justa. O movimento socialista cresceu e se expandiu na Europa na segunda metade do século XIX graças a participantes da Comuna, como Louise Michel e André Léo, que abraçaram a militância mesmo no exílio. Seus escritos apoiaram não apenas ideias e ações socialistas, mas o próprio movimento feminista, que tomou corpo nas décadas seguintes e foi responsável por importantes conquistas para as mulheres, não apenas na França, mas em outros continentes.

Considerações finais

As Histórias em Quadrinhos na condição de fonte de pesquisa vêm ganhando espaço na academia. Elas podem servir como uma referência para um estudo mais profundo acerca de uma determinada temática ou mesmo reportar à sala de aula, como suporte ao aprendizado. Por sala de aula, deve ser entendido todo espaço destinado ao ensino, da educação básica às universidades.

Os quadrinhos, como produto da cultura material, podem ser um testemunho de uma época, produto de um contexto histórico específico, e conter representações que vão muito além das concepções de seus autores. Como todo documento, eles dialogam com o leitor.

O campo de pesquisa aberto pelos quadrinhos tem crescido nas últimas décadas e se revelado desafiador. Pesquisadores renomados já voltaram seus olhos para essa fonte, em suas análises iconográficas. Vale citar a exemplo, Michel Volvelle, historiador das mentalidades, que utilizou os quadrinhos como fonte para analisar as representações da morte e do além-mundo, comparando material produzido nos Estados Unidos e na Europa (VOLVELLE, 1997).

A adaptação de Jacques Tardi do romance *O Grito do Povo* traz representações da mulher guerreira, da mulher cidadã. Embora não tenha sido produzido no contexto dos acontecimentos da Comuna de Paris, ele é documento rico em detalhes e consegue trazer à tona personagens que há muito tempo têm sido marginalizados pela historiografia. A partir dos desenhos de Tardi, é possível, também, compor um quadro mais amplo do que foi a cidade de Paris durante a Comuna.

Suas personagens femininas singulares, em sua maioria fictícias, poderiam representar mulheres de carne e osso, que vivenciaram situações parecidas e presenciaram os horrores que se seguiram aos primeiros dias de euforia com a

proclamação da Comuna de Paris. Mulheres do povo para quem o espaço público e privado se confundem.

As mulheres não foram personagens ausentes da história. Esse é um ponto que não se coloca mais em discussão. O que a historiografia tem buscado atualmente é apontar a extensão da sua participação nos diversos momentos da história. Elas têm saído das sombras e, contrariando o discurso produzido e reproduzido pela sociedade machista, as mulheres vêm se apresentando de formas extraordinárias nos mais variados tempos, nas mais variadas situações.

Se as representações que foram reproduzidas nos livros de história e nos romances produzidos nos últimos dois séculos trouxeram heroínas idealizadas, quase que se aproximando da perfeição, a história tem nos mostrado que a realidade era bem diferente. Havia muitas mulheres. Aquelas que foram abandonadas pelos maridos e que trabalhavam para sustentar sua casa e seus filhos; viúvas que conquistaram respeito e voz ativa em suas comunidades; mulheres solteiras que sonhavam com muito mais do que um casamento arranjado e uma vida dedicada ao lar.

84 O padrão da dona de casa, esposa e mãe, é claro, predominava em muitos lares, principalmente nos mais abastados. Quando maior o status social e/ou financeiro uma família possuía, maior era o rigor e o controle sobre a mulher. Mas, é importante entender que esse padrão desejável de comportamento feminino não era uma regra geral. As mulheres foram e são personagens tão ativos e combativos quanto seus pares do sexo masculino. E elas provaram isso em vários episódios, sejam eles dignos ou não de nota pela história.

Categorias, padrões, parâmetros nunca são únicos nem são tão rígidos que não permitam ou possam impedir o surgimento de viver e pensar alternativas. Claro que, uma vez que são impositivos, eles se afirmam absolutos e a sociedade, na forma das suas elites, de seus grupos dirigentes, impõe a vigilância, pune a transgressão e apaga a memória. Pobres, negros, indígenas, mulheres. Muitos foram os grupos cujas ações foram silenciadas e que na atualidade têm visto despertar sua memória nos anais da História.

Referências Bibliográficas

BAKUNIN, Mikhail. A comuna de Paris e a noção de estado. *Verve*, n. 10: 75-100, 2006. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5433>, acesso em 29/05/2013.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, 160 p.

CIRNE, Moacy da Costa. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis, Vozes, 1972, 104p.

EICHNER, Carolyn J. *Vive la Commune! Feminism, Socialism, and Revolutionary Revival in the Aftermath of the 1871 Paris Commune*. Indiana University Press, vol. 15 no. 2 (summer), 2003. Disponível em: <http://zip.net/bnlBVz>, acesso em 17/11/2013.

EISNER, Will. *Narrativas Gráficas de Will Eisner*. 2ª Ed. – São Paulo: Devir, 2008, 176p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-Guerreira*. São Paulo: SENAC, 1998, 247p.

Jacques Tardi : “*J’ai mis au jour une tombe criblée de balles*”. Disponível em: <http://zip.net/bxlC1Q>, acesso em 31/05/2013.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001, 454p.
Louise Michel (1830-1905). Disponível em <http://zip.net/bplCNp>, acesso em 30/05/2013.

85

MENDES, Samanta Colhado. A Comuna de Paris segundo Louise Michel. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 118: 37-45, 2011.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005, 520p.

STEWART, Pamela Joan. *Invisible Revolutions: Women’s Participation in the 1871 Paris Commune*. A Dissertation Submitted to the Faculty of the Department of History in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate College the University of Arizona, 2006.

TARDI, Jacques. *O Grito do Povo*, Vol. 01. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005, 174p.

-----, *O Grito do Povo*, Vol. 02. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005, 165p.

VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História. Fantasmas e incertezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997, 407p.

Cola, tesoura e fotocopiadora: fanzines brasileiros da década de 1980

Enviado em:
29/05/2016

Aprovado em:
09/09/2013

Marco Antonio Milani¹

UNESP Assis
Professor
marco.historia@yahoo.com.br

Resumo

O artigo a seguir discute as práticas em torno da produção de fanzines brasileiros da década de 1980. Os impressos em questão se caracterizam especialmente pela transposição de elementos de outros impressos e sua combinação com elementos novos criados pelo produtor do fanzine. São fotografias, frases, desenhos, manchetes de jornal, que se embaralham na fotocópia que dá origem ao fanzine e que suscitam ao historiador questionamentos a respeito de como abordá-lo enquanto fonte e enquanto objeto. Questionamentos aos quais tentar-se-á atender através da combinação do pensamento de Michel Foucault e Roger Chartier, bem como de novos elementos introduzidos pelo pensamento do autor.

86

Palavras-Chave

Fanzines, discurso, Foucault

Abstract

The following article discusses the practices around Brazilian fanzine production of the 1980s. These prints were characterized by transposition of elements from other prints combined with new elements created by the fanzine producer. They are photographs, phrases, graphics, newspaper headlines, all mixed up in the photocopy of the fanzine that raise to the historian questions about how to approach it as a source and as an object. These questions will be answered through a combination of Michel Foucault's and Roger Chartier's thinking, as well as through new elements, introduced by this author's own reflection.

Keywords

Fanzines, discourse, Foucault

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Três folhas de papel dobradas ao meio, empilhadas pela lombada, compõem algo similar ao que o Ocidente conhece por “códex”. Segundo esse padrão, o leitor segura o volume e começa a folhear as páginas impressas em fotocópia da esquerda para a direita, desenvolvendo a leitura no mesmo sentido, quando possível. A capa, feita do mesmo papel, é definida apenas por sua posição em relação às outras partes do impresso. Nela, a colagem de pouco mais de uma dezena de propagandas recortadas de revistas e jornais está em segundo plano. São reclames da Esso, Volkswagen, Merfinita, e vários outros clichês da publicidade brasileira das décadas de 1970 e 1980. Em primeiro plano, o recorte de uma fotografia manifesta o contraste mais desconcertante do país, a gritante divisão de renda. Uma criança esquelética paira em posição diagonal sobre a profusão de anúncios. Deitada, tenta levar um objeto à boca e tem o rosto quase simiesco. A fotocópia aumenta o contraste entre os tons da foto e elimina os cinzas, é a miséria “preto no branco”. No rodapé, uma tira de papel branco colada sobre as propagandas traz o título do fanzine escrito em pincel atômico “HORIZONTE NEGRO”.

Quem abre o livreto, seguindo o ritual milenar de leitura, se depara com a palavra “CHAMADA”. O formato das letras simula uma escrita rápida com tinta ou, quem sabe, sangue. As margens da página estão pintadas de preto. Um texto datilografado em caixa alta é o anteparo de um grande “A” dentro de um círculo, desenhado a mão sobre as letras da máquina de escrever. No texto se lê:

Os arranha-céus florescem a cada espaço não deixando um mínimo de espaço verde.

Isso é o que você quer para o seu futuro? Mármore concreto e cimento?

(...)

Temos consciência de nossa sociedade em geral e isso é muito importante, pois não queremos nos alienar deixando tudo como está.²(HORIZONTE, s/d, v. 2)

Nas páginas que se seguem, resenhas sobre bandas de punk rock e suas respectivas fotos. Um pequeno texto fazendo apologia ao vegetarianismo foi datilografado e fotocopiado de uma folha de papel para fichário. Há colagens, o “A” que simboliza o anarquismo é repetido à exaustão, rabiscos ocupam qualquer espaço em branco. Em uma das páginas, uma caricatura de João Baptista Figueiredo,

2 Nas transcrições, a grafia e a linearidade não foram mantidas, segundo as normas da publicação.

que tenta encobrir o sol com um pedaço de uma peneira. No Sol é possível ler “Diretas já!”. O general transpira e, ao fundo, se vê o palácio do planalto. Abaixo, o recorte de uma manchete de jornal, “Diretas já”, serve como título de um texto datilografado em um papel mais escuro. Os espaços a seu lado são pintados com pincel atômico e todas as palavras estão sublinhadas a caneta ou lápis. Ele declara “os ladrões continuam com diretas ou indiretas.”. Mas conclui “Penso que o poder aliena a cabeça das pessoas, mas não custa tentar.”(HORIZONTE, s/d, v. 2: 20.).

A descrição anterior refere-se a um fanzine produzido na década de 1980, no Rio de Janeiro. Ela delinea um caso exemplar para esse tipo de documento, cujas idiossincrasias podem causar estranheza ao historiador acostumado ao trato com livros, revistas ou jornais. Sem corpo editorial, sem redatores, sem tiragem. São por demais específicas as práticas envolvidas na produção dos fanzines, tornando esse um documento intrigante e um objeto de pesquisa atraente. A denominação, originária da contração de duas palavras do inglês, “*fanatic*” e “*magazine*” – “fã” e “revista” – teria surgido na década de 1930, nos Estados Unidos, para designar informativos produzidos por fãs de ficção científica, gênero literário ainda pouco conhecido à época. Nas décadas seguintes, a abrangência dos fanzines se expandiu para outros tipos de manifestações culturais e para outras partes do globo, culminando, na década de 1960, nos numerosos fanzines de histórias em quadrinhos franceses. A partir de então, as práticas concernentes à produção de fanzines, incluindo o próprio uso do termo, vieram se unir às práticas de produção de impressos no Brasil que pretendiam driblar a ação dos censores do Regime Militar (MAGALHÃES, 2003). O texto que se seguirá pretende apresentar brevemente a natureza dos fanzines brasileiros produzidos ao longo da década de 1980. Os fanzines desse período caracterizam-se pela intensa presença do movimento punk, que ressonou nos temas que foram abordados, bem como na aparência dos próprios impressos. Serão, portanto, analisadas práticas envolvidas na produção dos fanzines com base em alguns exemplos encontrados em coleções, hoje disponíveis em arquivos, públicos ou pessoais. A história da leitura e o pensamento de Michel Foucault são aparatos teóricos empregados de forma a corroborar com a análise desses documentos que, dentre outros aspectos, empregam imagens de maneira bastante ampla.

Diante da natureza tão idiossincrática desse tipo de impresso, suscita-se a questão: Como se voltar para ele como um documento histórico? Obviamente, a resposta só pode ser dada tendo em vista o que o historiador busca quando se volta para ele. Dessa maneira, o presente artigo tangenciará uma possível resposta.

O que ele busca nos fanzines são as práticas discursivas e não discursivas que os transpassam, de que são fruto e veículo. Mas, como atingir tais práticas? A fim de se aproximar delas, convém tomar algumas contribuições de Roger Chartier no estudo dos impressos. A importância da descrição do suporte de um texto, como a realizada acima, foi amplamente ressaltada por Chartier. Embora tenha evitado polarizações, o historiador defendeu a ênfase à materialidade do suporte frente à noção recorrente de que o texto poderia existir por si só, independente do momento e do meio material pelo qual se dava a lê-lo. Chartier, bem como os demais historiadores associados à história da leitura, favorece o estudo das práticas de leitura e escrita e a sua interação com os processos de construção do sentido de um texto. Processos tais que são fruto das escolhas de um sem número de personagens, como livreiros, leitores, editores, impressores e, mesmo, vendedores de papel. Uma perspectiva dessa natureza leva a compreensão de que, por exemplo, um livro em grande formato não é lido da mesma forma que um livro de bolso, bem como o sentido de um texto pode ser um em uma revista acadêmica e outro em um jornal (CHARTIER, 1995). Em suma, para Chartier e outros historiadores da leitura, não é pertinente tomar um texto sem que se leve em consideração aquilo que o fez chegar a seu leitor, as questões econômicas e as escolhas pessoais envolvidas em sua materialização. Além das condições pelas quais o mesmo foi lido.

89

Tais considerações teórico-metodológicas estariam muito próximas de seu objetivo fossem as fontes majoritariamente compostas por textos. Todavia, dentro dos fanzines, as palavras e as imagens devem ser providas de igual status. Não há posição predefinida para as imagens dentro do impresso. Sequer há para o texto. Ao tomar o fanzine, o leitor não seria capaz de notar uma hierarquia entre os elementos ali dispostos. As imagens não ilustram meramente as palavras, da mesma maneira que estas não se configuram apenas como legendas daquelas. Ademais, a estrutura editorial em torno da produção de jornais, livros e revistas, objeto frequente da história da leitura, não se aplica aos fanzines. Embora haja registro de fanzines que tenham tentado reproduzir em alguma medida a estrutura da redação de um jornal, não se pode pressupor que o parco número de envolvidos em sua confecção, mediados muito mais por relações afetivas que por relações econômicas, tenha muito em comum com a redação de um jornal de grande porte. Cabe, então, discutir algumas das práticas envolvidas na produção desses impressos a fim de melhor abordá-los.

FORA FALSOS FANZINES!!

Tome muito cuidado, não se deixe enganar:

Preste atenção:

A gente faz zine porque gosta, por amor, somos uma grande rede de amigos, uma grande família espalhada de norte a sul do Brasil. A gente acredita no que faz, os zines tem a nossa cara, não precisa assinar pra saber quem fez.

A gente troca zines pelo correio de graça um pelo outro. d e graça tirando sarro do capitalismo, que só quer o lucro.

Em xerox ou offset.

Livres de anunciantes, distribuidores, contratos e lucros.

Podemos ser pobres.

Podemos ser amadores, pois amador é quem faz por amor:

Nos orgulhamos disto. Somos muitos, uma verdadeira LEGIÃO:

CUIDADO:

Tem revista aí que sacou a força dos fanzines, a garra, o estilo, a liberdade, e as mil pessoas detrás, gente que lê, gente que faz.

Tem revista aí querendo enganar você!

Revista que te despreza e ri de você, te acha sujo, pequeno e otário.

Querem te fazer de garoto propaganda do sistema capitalista - pra você trabalhar de graça pra eles, divulgando de graça, no peito e na amizade.

Tem revista que quer te confundir, fazer pensar que ela é zine, coloca zine dentro e divulga a gente, e a gente recebe mil cartas de leitores dela que não tem nada a ver, gasta selo respondendo, e deixa de responder pra quem vale a pena. Isto boicota o movimento, quando te divulgam na imprensa capitalista Estão mais é te atrapalhando.

Atenção: O que sai no PSEUDOZINE deles pra eles não conta.

Você não vale nada pra eles!!

Cuidado! Não se deixe enganar pelos animais.

Se eles quisessem fazer zine não estaria nas bancas com contrato e compromisso com o capital.

Não caia nesta!

FORA FALSOS ZINES!

FORA FALSOS ZINES!

FORA FALSOS ZINES! (PAULA, 1989, v. 7)

A difusão dos fanzines ocorria das mais diversas formas. Dentre elas, a distribuição em shows, lojas e demais lugares onde se reuniam possíveis interessados no impresso (OLIVEIRA, 2006). Havia também formas de distribuição inusitadas, como o “esquecimento” proposital em lugares públicos, como bancos de ônibus e praças (MAGALHÃES, 2003). Entretanto, a forma mais importante de distribuição era a via postal. Nesse caso o fanzineiro estabelecia contato com outro através de um endereço encontrado em um fanzine ou através de um flyer, pequeno pedaço de papel veiculado junto ao impresso. Tal prática permitiu que se formasse uma

verdadeira rede de troca de fanzines – que pode ser descrita através do conceito de rizoma de Gilles Deleuze (MEIRELLES, 2013) – de proporções nacionais. A rede, a que se refere o excerto acima – “uma verdadeira LEGIÃO” – permitiu a troca de impressos entre fanzineiros de todas as partes do país, centrais e periféricas, chegando, mesmo, a transpor as suas fronteiras. Tamanha estrutura permitiu a formação de organizações que congregavam fanzineiros. Dentre elas, o Coletivo Cancrocítrico³, que promoveu dois *Fanzencontros* na cidade de Londrina. O evento recebeu fanzineiros de diversas partes do país para discutir temas referentes à produção de fanzines e a sua situação no país, tendo a primeira edição ocorrido em 1989 (CANCROCÍTRICO, 1989) e a segunda em 1992 (CANCROCÍTRICO, 1992).

A maior parte dos fanzines dedicava um espaço, muitas vezes a última página, a divulgar endereços de contato de outros fanzines, de bandas e distribuidoras de discos. Ainda, são frequentes nesses documentos assertivas para que o leitor produza seu próprio fanzine, como “Não gostou, faça o seu”. Esse tipo de proposição revela um aspecto fundamental para as práticas envolvidas na produção dos fanzines, a noção de que qualquer interessado pode, e deve, fazer seu próprio fanzine. Tal noção, manifestada através da expressão “*do it yourself*” – faça você mesmo – exprime o voluntarismo em que estavam envolvidas as práticas de produção de fanzines. Mediadas muitas vezes por relações de afeto, de amizades que se formavam através da troca de fanzines ou de amizades que davam origem a fanzines colaborativos. É isso que Paula⁴ expressa, de maneira claramente hiperbólica, no trecho “A gente faz zine porque gosta, por amor, somos uma grande rede de amigos, uma grande família espalhada de norte a sul do Brasil.” (PAULA, 1989, v. 7: 2.) e que a autora opõe a relações profissionais existentes nas revistas comerciais – “compromisso com o capital” (PAULA, 1989: 2. n. 7). Se, por um lado, o historiador não poderia aceitar que tais proposições descrevessem necessariamente as práticas relacionadas aos fanzines, o estudo dos mesmos revela a conformidade das práticas para com tais descrições. Notoriamente, relações profissionais e objetivação de lucro, não determinavam a produção dos fanzines. E essa é uma das diferenças principais a serem levadas em conta ao estudá-los.

91

3 A redação varia entre “Cancrocítrico” e “Cancro Cítrico”.

4 A produtora do Absurdo assinava seus fanzines como “Paula” ou “Loira”. Embora seu nome completo seja atualmente conhecido, optou-se por manter a referência apenas como “Paula”, como consta no documento. Paula doou o *fac-símile* de seu acervo ao autor e autorizou sua publicação parcial com fins acadêmicos.

Dando continuidade à questão da marginalidade em relação à circulação de impressos mediada por relações comerciais, a difusão dos fanzines não poderia estar em descompasso. A distribuição dos impressos poderia ocorrer mediante a venda, troca por outros fanzines ou simples doação. Para muitos fanzineiros, a obtenção de lucro com os fanzines, além de inviável, era considerada torpe. O caso da revista *Chiclete Com Banana* é um marco nessa discussão. Ela, seguida de outras revistas vendidas nas bancas do país, veiculou suplementos de aparência similar à de um fanzine em seu interior (MAGALHÃES, 2003). Embora os personagens das histórias em quadrinhos da *Chiclete Com Banana* fossem bem quistos pelos fanzineiros, que colavam inúmeros recortes de suas tiras nos fanzines, a revista e suas congêneres não foram poupadas de críticas. Como se nota na transcrição anterior, a posição do fanzine *Absurdo* não foi diferente. Contudo, a venda de fanzines era aceita, desde que se desse a preços muito baixos, os quais se destinavam apenas a colaborar com o custeio da confecção. Em geral, eles eram trocados ou doados. Nesse caso, poderia ser exigida uma contrapartida, como o envio de um selo novo, ou o uso de um “selo vacinado”, que se tratava da técnica de cobrir com cola o selo utilizado para o envio. Posteriormente, ele poderia ser lavado a fim de retirar o carimbo dos correios e reutilizado no envio de outras cartas. (GUERRILHA, s/d).

92

Além da fotocópia, a principal técnica de impressão usada nos fanzines, alguns eram impressos em offset ou através de mimeógrafos. Havia também os que mesclassem técnicas diferentes, como no caso do número 2 do fanzine *Alerta Punk*, impresso em fotocópia e parcialmente colorido com caneta hidrocor (ALERTA, 1983, v. 2). Cada técnica provocava efeitos diretos nos mecanismos discursivos envolvidos com o impresso. No entanto, neste artigo, são analisados apenas os fanzines fotocopiados e as questões discursivas concernentes a essa técnica, que serão discutidas adiante. Nesse tipo de técnica, a colagem era muito empregada. O fanzineiro⁵ compunha a matriz de seu fanzine, também conhecida por “boneco”, escrevendo, desenhando e colando recortes de livros, jornais e revistas em papéis no tamanho e formato em que seria impresso o fanzine. A matriz era reproduzida numa fotocopadora e os fanzines eram montados, podendo receber grampos para manter juntas as páginas⁶.

5 Termo amplamente usado nos fanzines para definir aquele que confecciona esse tipo de impresso.

6 Na caixa 44 da coleção Movimento Punk, disponível no CEDIC, é possível encontrar matrizes de três números do fanzine *Anti Sistema*.

Analisadas superficialmente as principais práticas envolvidas na leitura e produção dos fanzines, parte-se para a outra questão; a de como analisar impressos onde se escreve, desenha, recorta e cola com a mesma fluidez. Da maneira como a maior parte dos fanzines é composta, não é possível buscar o sentido das palavras ali contidas sem que se analisem em conjunto as imagens. Não obstante, elementos gráficos como riscos de caneta, e mesmo espaços em branco, determinam relações específicas entre os signos ali presentes. Neste ponto cabe, sem abandonar as considerações anteriores, partir da abordagem de Chartier para a abordagem de Michel Foucault, ainda que nenhuma delas tenha sido tomada separadamente. Foi ressaltada a importância das práticas envolvidas na confecção do impresso e de sua leitura. Estas são imprescindíveis para acessar os discursos que transpassam os fanzines, uma vez que são parte fundamental do processo de construção de sentido (CHARTIER, 1995).

Todavia, abordar o discurso segundo as considerações de Michel Foucault é uma opção teórica que exige alguns cuidados. O pensador nunca criou uma “teoria do discurso”, de fato, mas o definiu de diversas formas, das quais nenhuma pode ser compreendida isoladamente. Não obstante, a forma de compreensão do discurso empregada nesta pesquisa não ocorre exatamente da mesma forma pela qual os historiadores das práticas de leitura costumam fazê-lo, em especial Roger Chartier. Portanto, se fazem necessárias algumas considerações.

Michel Foucault é talvez um dos autores mais citados por Roger Chartier em suas publicações. A título de exemplo, o aparato teórico de Foucault é empregado em *Formas e Sentido: cultura escrita, entre distinção e apropriação* (CHARTIER, 2003). Nesse texto, Chartier emprega a noção de “procedimentos de controle do discurso” ao estudar como agiam tipógrafos e editores na construção de sentido em textos de livros e periódicos. Em outra ocasião, a função-autor, uma das noções foucaultianas mais importantes para Chartier e historiadores da leitura de modo geral, é a protagonista do artigo *Figuras do autor*, publicado no Brasil em *A Ordem dos livros* (CHARTIER, 1999). Chartier se refere frequentemente ao discurso, mas com ressalvas. O discurso de que ele se apropria é muito mais o de *A Ordem do discurso* do que o de *A Arqueologia do saber*. A escolha de Chartier em se concentrar mais sobre essa definição de discurso se mostra deliberada em seus ensaios “*A quimera da origem*”: *Foucault, o Iluminismo e a Revolução Francesa* e *O poder, o sujeito, a verdade. Foucault leitor de Foucault*. No primeiro, Chartier considera que em *A Quimera da origem: Foucault, o Iluminismo e a Revolução Francesa*, as primeiras obras do pensador ainda eram muito próximas à história das ideias. Para

ele, *História da Loucura na Idade Clássica* (FOUCAULT, 2002), *O Nascimento da clínica* (FOUCAULT, 2004) e *As Palavras e as coisas*, (FOUCAULT, 2000) somente tratariam do discurso, e se pautariam demasiadamente em noções como unidade, coerência e significação. *A Ordem do discurso* apresentaria adequações que permitiriam uma coerência com a nova forma de trabalho de Foucault. Tratar-se-ia do momento em que os trabalhos do pensador dão origem a *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 2008), momento este em que o estudo dos discursos se articula com o estudo das práticas.

Entretanto, as abordagens de Chartier e Foucault se distanciam em um ponto. Enquanto o primeiro se debruça no livro estudando sua materialidade e compreende o texto a partir daí, ao segundo não interessa o texto de um livro isolado, mas os discursos que se formam através das inter-relações entre enunciados dentro e fora desse paralelepípedo de papel (FOUCAULT, 2002). Esta última posição pode ser compreendida como decompositora da materialidade do suporte de leitura, o que iria de encontro à abordagem de Roger Chartier.

Todavia, quando o suporte de leitura é objeto de práticas que transpõem elementos de outros impressos, que recortam, colam, rabiscam, é impossível se voltar para seu texto sem legar às relações com outros impressos um significativo protagonismo. Quando o mote é decompor, transpor e recompor imagens consagradas pela sociedade, é inevitável rearranjar também as metodologias já existentes. Quando o texto para o qual se olha não é mais composto apenas por letras, organizadas em linhas, alinhadas à margem da página, cabe questionar em que essas práticas de leitura e escrita se relacionam com as práticas discursivas e não discursivas envolvidas na produção desse impresso. Nessa intersecção das práticas discursivas e não discursivas, não se deixará de estar com Chartier *à beira da falésia* (CHARTIER, 2002). Entretanto, estar-se-á muito mais próximo do discurso do que o historiador quis estar.

Desse modo, aplica-se a noção de enunciado proposta por Foucault. Em *A Arqueologia do saber* (FOUCAULT, 2009), os enunciados são conjuntos de signos os quais se definem através das inter-relações de uns com os outros: “um enunciado tem sempre as margens povoadas por outros enunciados” (FOUCAULT, 2009: 110), definiu Foucault. Assim, os enunciados só podem ser tomados em sua conjuntura específica. Conjuntura na qual, Foucault propõe a busca de regras, únicas e históricas, que caracterizam uma formação discursiva. Desse modo, o discurso é necessariamente entendido como um acontecimento. É mister ressaltar que tais regras não tendem ao universal como talvez se espere, elas só existem

enquanto descrição das relações entre os enunciados de uma determinada formação. Em vista disso, Foucault propõe o estudo de séries documentais, a serem formadas pelo historiador, em busca dos elementos formadores de um discurso.

De maneira que, quando se analisa fanzines, estão sendo abordados elementos de origem e de características muito diversas que estabelecem, ali, correlações específicas. É possível compreender que, ao recortar elementos de impressos diversos e colá-los em um novo suporte, criando um novo impresso através da fotocópia, estão sendo constituídos novos enunciados. Desse modo, cabe analisar uma página do fanzine *Absurdo* de número 1 (ABSURDO, 1986, v. 1: 4.) para que se aplique tais reflexões num caso concreto e específico. Na quarta página desse documento, encontra-se um quadro que delimita a leitura dentre outros elementos. Em seu interior é possível ler em um texto escrito a mão “Cebolinha punk? Não, não é preciso se rotular para lutar por uma boa causa.” Surge logo abaixo, sem identificação, uma ilustração, que se reconhece do cartunista Maurício de Sousa. Nela, o personagem Cebolinha carrega uma placa com a inscrição “abaixo a poluição”; sua mãe gesticula e responde “Muito bem, Cebolinha! Acho ótimo vocês fazerem uma manifestação dessas!”. A escritora do fanzine inclui novamente seu comentário ao lado “A intenção é boa, mas primeiro precisamos nos conscientizar que é necessário começarmos por nós mesmos.” (grifo do original), e assina “Loira”. Abaixo surge Maurício de Sousa novamente em uma ilustração de ambos os personagens olhando para um quarto de dormir repleto de brinquedos espalhados pelo chão; a mãe de Cebolinha lhe diz “Mas primeiro o seu quarto, depois o mundo!” Nota-se que a autora transpôs elementos de outro impresso para o seu sem citar o autor original. Mas, não seria prudente considerar que este tenha sido suprimido, uma vez que os personagens de Maurício de Sousa e seu traço eram amplamente conhecidos, de modo que o leitor provavelmente o reconheceria, o que é indicado pela maneira como a autora comenta as ilustrações citando o nome do personagem sem identificá-lo previamente. Entretanto, é plausível dizer que a função-autor que envolve Maurício de Sousa não age, aqui, como elemento de restrição do discurso, uma vez que a história em quadrinhos foi decomposta, os quadros podem ter sido destituídos da ordem original e alguns podem ter sido suprimidos. O leitor percebe que não se trata mais de ler aqueles quadrinhos como sendo os de Maurício de Sousa, embora possa haver algum elemento cômico em reconhecer seus traços. Foram inseridos comentários da autora de modo que cada enunciado não se relaciona mais com outros enunciados do suporte do impresso. Tampouco se relacionam com as mesmas questões envolvidas na produção do

suporte original, uma revista em quadrinhos ou um jornal, e as expectativas em relação ao leitor não são as mesmas. A placa “Abaixo a poluição” certamente não enuncia o mesmo dentro de uma revista da Turma da Mônica e dentro de um fanzine que trata de temas como anarquismo e ambientalismo e que se relaciona de alguma maneira com o movimento punk.

Já em outros casos, os enunciados podem ser compostos de maneira bastante comum, ou seja, em sequências de letras que formam palavras e frases que podem ser compreendidas segundo a gramática e a sintaxe da língua portuguesa, as palavras dispostas em linhas que se lê da esquerda para direita, de cima para baixo, com divisão por parágrafos. Os dois temas tratados na descrição anterior, ambientalismo e conscientização aparecem juntos na décima página do fanzine *Informativo Skunk* de número 1 (INFORMATIVO, 1988, v. 1: 10.). No entanto, aparecem em um texto datilografado, no caso da conscientização, e em um recorte de jornal, no caso do ambientalismo, do qual manteve-se a estrutura original, ainda que se possa questionar a manutenção de seu posicionamento na mesma formação discursiva.

96

Todavia, tendo em vista que o foco deste artigo é justamente as formações incomuns de enunciados dentro dos fanzines, torna-se a outro exemplo dessa natureza. A descrição que se segue é do fanzine *O Coletivo Libertário* de número 11 (O COLETIVO, 1986, v. 11). O número da página não será indicado pela dificuldade em defini-lo devido ao formato do fanzine. Ele está impresso em uma folha de cerca de 20cm X 35cm, em sentido paisagem dobrada três vezes verticalmente. Esse formato, relativamente comum dentro do universo dos fanzines, permitia que o impresso coubesse em um envelope padrão dos correios. Entretanto, os exemplares de *O Coletivo Libertário* são grampeados na primeira dobra, da direita para esquerda, unindo as duas folhas e criando uma divisão bastante confusa de seu conteúdo. A parte descrita a seguir se encontra no verso da segunda folha, permitindo que se visualize completamente toda a extensão do papel, ocupada por uma colagem.

O fundo é todo preenchido por uma reportagem de jornal intitulada “Trinta anos de medo” e seu subtítulo é “os mortos da energia atômica em tempos de paz”. Ela trata do desastre da usina nuclear de Chernobyl, mas não se pode depreender mais que isso de seu conteúdo, pois a reportagem está toda coberta por outros recortes colados sobre a mesma. Um deles, em diagonal, foi tirado de jornal ou revista: “UM ABSURDO”. Ao seu lado, um desenho feito à mão representa um cogumelo nuclear. No canto inferior esquerdo, a fotografia de um bebê branco

e gordo que segura uma placa “USINAS NUCLEARES CRIME DE LESA HUMANIDADE” contrasta com outro recorte, colado no canto direito da página, de um bebê africano, negro e magro. No rodapé da página, um pequeno recorte preto, com texto escrito em branco, toca as duas fotografias de bebês e indica a correlação entre ambas, bem como entre os demais enunciados “DESARMAR O MUNDO PARA ALIMENTAR OS POVOS”. Outra foto, colada por cima do texto de jornal mostra uma pilha de tambores de aço e traz a legenda “Os tambores que estocam rejeitos radioativos da usina de Angra I”. A frente dela, um quadro no qual se lê “NÃO + USINAS” a coloca como mais um argumento na assertiva de toda a colagem. Uma das fotos originais da reportagem, que se deixa ver dentre as colagens, está coberta com um desenho, feito à mão, do “A” que simboliza o anarquismo, em torno do qual é possível ler “FIM ÀS USINAS”. Logo abaixo, outra foto da reportagem mostra um cartaz “Today’s nuke is tomorrow’s cancer”. Por fim, um pequeno recorte denuncia o objetivo de toda a colagem. Está na margem esquerda da página, na vertical e traz as palavras “ANTI-NUCLEAR”.

Não há uma ordem claramente esperada para a leitura dessa página, como haveria num suporte de leitura comum. Todos os elementos estão dispostos de maneira aparentemente aleatória, de modo que os olhos de quem os vê passeiam por todas as imagens e textos, às vezes guiados por mais um pedaço de papel ali colado, às vezes completamente sem rumo. Mas, se a sensação que se tem ao olhar para toda a colagem é a de não saber para onde olhar, aquilo que ela enuncia é muito claro. No entanto, tal clareza depende da definição de suas correlações, primeiro entre enunciados internos à página e posteriormente a outros externos, do fanzine, de outros fanzines, e da conjuntura histórica de maneira geral. Trata-se de descobrir o que e como pode ser enunciado naquele documento em relação aos outros da série documental estabelecida. Desse modo, conclui-se que o garoto negro, de corte de cabelo e adereços que indicam pertencer a um povo africano, refere-se ali à proposição de que todo o gasto com armamento que era dispensado no mundo, durante os anos 1980, poderia ser usado no combate à miséria. Em especial aquela provocada pelas próprias guerras, como as que assolavam diversos países da África. Tanto essa proposição quanto a de que a energia nuclear traz grandes perigos à população mundial eram recorrentes nos fanzines bem como nas músicas e manifestações públicas dos punks. Não obstante, as imagens das guerras e da miséria na África, bem como o perigo iminente causado pela energia nuclear eram constantes na mídia em geral.

A descrição de enunciados dentro dos fanzines é uma tarefa complexa e

exige, acima de tudo, conhecimento acerca da conjuntura na qual eles estavam inseridos. Muitos deles trazem referências indiretas a questões do cotidiano, a exemplo da caricatura de João Baptista Figueiredo, citada no início deste artigo. Nesse caso, foi necessário uma pesquisa partindo da conjuntura na qual ocorreram as campanhas pelas eleições diretas e a caricatura foi identificada a partir de uma fotografia de Figueiredo. Tomando não só as sequências de letras e números, mas também as imagens como parte dos enunciados, buscam-se as correlações que elas estabelecem e assim se as define como tal. Para tanto, cada elemento – letra, imagem, espaço em branco – deve ser analisado em conjunto com seus pares. Todavia, como visto, é necessário uma análise aprofundada da série documental formada por fanzines dentro do recorte cronológico e da conjuntura histórica em que foram produzidos. Desse modo, é possível construir um estudo das práticas discursivas e não discursivas nos fanzines respeitando sua forma inusitada de composição. Trata-se, sem dúvida, de um objeto instigante. Seja por sua natureza, que intriga o pesquisador que dele se aproxima, seja por conter aspectos da cultura e da sociedade ainda pouco estudados pelos historiadores brasileiros.

Referências Bibliográficas

CHARTIER, Roger. “*A Quimera da origem*”: Foucault, o Iluminismo e a Revolução Francesa. In. ____ *À Beira da falésia: A história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A Ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Editora UNB: Brasília, 1999.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Mercado das Letras: Campinas, 2003.

CHARTIER, Roger. *Textos, impressão e leituras*.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O Nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas; uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Sobre a Arqueologia das Ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia*. In: DA MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Ditos e escritos; Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Vozes: Petrópolis, 2008.

MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. Marca de Fantasia: João Pessoa, 2003.

MEIRELES, Fernanda. *Cartas ao zine esputinique: escritas de si e invenções de nós na rede*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFC, Fortaleza, 2013.

OLIVEIRA, Antônio Carlos. *Os Fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

Fontes

Arquivo Movimento Punk, Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo:

ALERTA Punk. Fanzine. Sem local, 1983. v. 2. Caixa 44.

99

CANCROCÍTRICO. Cartaz do Primeiro Fanziencontro, Londrina, 1989. Caixa 13.

CANCROCÍTRICO. Cartaz do Segundo Fanziencontro, Londrina, 1992. Caixa 13.

GUERRILHA. Fanzine. Sem local, s/d. Caixa 44.

HORIZONTE Negro. Fanzine. Rio de Janeiro, s/d. v. 2. Caixa 44.

INFORMATIVO Skunk. Fanzine. Vitória, 1988. v. 1. Caixa 12.

O COLETIVO Libertário. Fanzine. Sem local, 1986. v. 11. Caixa 44.

Arquivo Punk, Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade Estadual de Londrina:

PAULA. *Absurdo*. Fanzine. Santos, 1989. v. 7. Pasta 10.

Arquivo pessoal de Paula Prata Vandenbrande, cujo *fac-símile* foi cedido ao autor:

PAULA. *Absurdo*. Fanzine. Santos, 1986. v. 1.

O olhar educado nos (des)caminhos da cultura visual

Enviado em:
17/05/2013

Aprovado em:
09/12/2013

Alex Medrado Araújo

Mestre em Cultura Visual
Universidade Federal de Goiás

allexmeteora@hotmail.com

Resumo

Esta comunicação empreende sobre a construção do conceito do olhar educado nos (des) caminhos da cultura visual, enquanto epistemologia. O olhar educado funda a noção de que as nossas interações com o mundo e as nossas interações a partir de práticas discursivas são condicionadas dentro de uma matriz da qual, muitas das vezes, não podemos escapar. Em contrapartida, eu me aproprio da expressão *olhar educado*, compreendendo-o a partir das interações e intercâmbios de experiências. A cultura visual contribui para alargar este conceito a partir dos escapes, das resistências, das linhas de fuga, tentando dessacralizar noções normatizadas. Faço além de uma revisitação teórica na cultura visual, mas analiso, a partir de roteiro de perguntas, as práticas artísticas de cineastas e artistas entre discursos e imagens do agenciamento dos movimentos dadá e do dogma95 (do cinema).

100

Palavras-Chave

Olhar educado, cultura visual, dadá, dogma95

Abstract

This communication embarks on the construction of the concept of educated look in the (mis) direction of visual culture, while epistemology. The look polite founded the notion that our interactions with the world and our interactions from discursive practices are conditioned within a matrix which, many times, we cannot escape. In contrast, i appropriate of expression *educated look*, understanding it from the interactions and exchanges of experience. Visual culture contributes to extend this concept from the leaks, the resistances of the drain lines, trying desacralize notions normalized. Do beyond a theoretical revisitation in visual culture, but analyze, from script questions artistic practices of filmmakers and artists between the discourses and images of agenciament of movements Dada and dogma95 (in the cinema).

Keywords

Educated look, visual culture, dada, dogme95.

Formação do olhar

Nem sempre o que vemos é o que realmente é em si. O que é pode se diluir e se desdobrar em sentidos *fugidios*. A experiência de olhar diz muito mais de nós, do que do mundo. Há uma recursividade: nós construímos o mundo e ele nos constrói. O que parece razoável dizer que o que percebemos do mundo percebemos em nós, em nosso corpo, e nosso olhar. “A imagem é luz, luz que reflete um suposto mundo que nunca teremos certeza se existe mesmo. E assim quando o vemos, vamos descobrindo muito a nosso respeito, por isso o mundo, seja ele qual for acaba sendo nosso espelho” (BARROS, 2011 vídeo).

As relações do homem com o mundo são, mediadas, entre outros, pelos signos e símbolos da arte, da linguagem, das imagens, das emoções. Há, entre estes, graus de interação também para efetivação da mediação. O principal recorte deste texto é apontar para alguns discursos e práticas das imagens da arte, mais especificamente dos movimentos *dadá* e *dogma95*. Estes dois ‘movimentos’ potencializaram e deram caminho a um projeto maior que transbordou em uma intervenção artística na Rodoviária do Plano Piloto em Brasília, no ano de 2011.

Buscando estabelecer relações metafóricas entre a cultura visual e noções de desenvolvimento e a aprendizagem¹, para pensar o olhar educado, encontro na definição da *zona de desenvolvimento proximal*, em Vygotsky (1999), um campo profícuo de questões e possibilidades.

A cultura visual² é um campo inter e transdisciplinar que articula as relações e problematizações dos processos e sistemas visuais, educação e visualidade. A cultura visual, enquanto epistemologia, está contextualizada em um momento, conforme Martins (2010), em que as imagens ganharam espaço como foco de atenção, discussão intelectual e reflexão teórica tornando-se predominantes na cultura contemporânea. Responsável por uma compreensão crítica em que não podemos deixar de considerar que o mundo simbólico e suas formas são construções

101

1 Para Vygotsky (2002) desenvolvimento e aprendizagem são dois processos diferentes, mas complementares entre si. Embora caminhem juntos, não são paralelos. Ele adotou a perspectiva sociocultural para orientar seu pensamento.

2 Sobre a cultura visual enquanto campo de estudos vale ressaltar alguns autores importantes que se debruçam em pesquisa: DUNCUN, 2002, HERNANDEZ, 2007, MITCHELL, 2003, MIRZOEFF, 2003. E além dos autores referenciados no texto (MARTINS, 2010, 2011, FILHO, 2011 e NASCIMENTO, 2011) há, como pesquisa, o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás.

culturais mediadas também por tradições.

Na esteira educacional, “a cultura visual, ao ocupar parte considerável do cotidiano de professores e alunos, cria condições para uma ruptura com a experiência estática da apreciação” (MARTINS, 2010, p. 29), pois interpretar imagens é uma prática social que lida com regras e normas sociais, imaginação, sentidos e significados.

Neste entrecruzamento proposto acima, Vygotsky formula o conceito de *zona de desenvolvimento proximal* calcado nas suas pesquisas com crianças. Ele constata que, quando envolvidas em aprendizagens, formais ou não, são capazes de assimilar problemas e/ou solucioná-los, lançando mão de estruturas cognitivas prévias de que já dispõem. Quando conseguem resolver os problemas sem contar com a orientação de algum adulto ou de outra criança que “saiba mais”, o autor sugere que elas estão operando na faixa do *desenvolvimento real*; mas quando a criança demanda a interferência de outrem para realizar a tarefa, para o autor ela está operando na faixa de *desenvolvimento potencial*. Entre essas duas instâncias, há uma faixa que ele chama de *zona de desenvolvimento proximal*, que é justamente a diferença entre os processos de desenvolvimento e de aprendizagem, que não caminham juntos.

102

Vygotsky estabeleceu essa noção para ressaltar questões relativas a habilidades cognitivas para solucionar problemas e para estabelecer, de certa forma, graus de instrução das crianças. Neste texto, o conceito de *zona de desenvolvimento proximal* cumprirá o papel de nortear metaforicamente a postura mediadora da cultura visual no tocante ao olhar educado, como uma zona de aprendizagens, embates, questionamentos e desconfianças.

Aproximo desse conjunto metafórico a noção deleuziana de *devenir* em que há uma formulação mais complexa, a supor que o *devenir* não é histórico-cultural e nem uma transformação do tempo em uma *zona de desenvolvimento proximal*. O *devenir* não corresponde a relações, tampouco a regressões e progressões, o *devenir* não se faz na imaginação: ele está ou é o processo; *devenir* é a consistência do real “à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.8). Não se trata de coisificar e objetificar formas, mas de dissolvê-las, não é imitação, identificação, não estrutura, não organiza, não produz.

Nesta direção complemento o pensamento de Vygotsky, quando Deleuze argumenta que aprender tem mais a ver com a invenção do problema a resolver que sua solução propriamente dita. Para o filósofo são os signos que dão os

problemas, e aprender está basicamente relacionado aos signos, o que acarreta uma relação entre pessoas, objetos, seres como fontes que precisam ser interpretados. De acordo com suas palavras (2003, p. 4) “tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos”.

Assim, o olhar pode procurar o sentido nos signos daquilo que vê, e, neste caso, a metáfora da *zona de desenvolvimento proximal* mescla-se com a noção deleuziana de *devenir* na aprendizagem. As imagens mediam, através da cultura, um sentido que está nessa zona. Porém, ao interpretar o signo da imagem, o sujeito não apreende o sentido do objeto, ou da imagem daquilo que se vê. Na verdade ele forma, ou constrói um sentido, por conseguinte, o significado, com a ajuda dos *constructos* culturais legitimados, ou *constructos* culturais *em devenir*.

Diante do exposto sugiro que o todo olhar é educado em perspectivas e zonas de diferentes devires, pois estão em processo contínuo de aprendizagem. As camadas e substratos da cultura se diferenciam em força, intensidade nas tramas que intervêm no olhar. A diferença é para as formações do aprendizado e principalmente da cultura e das imagens produzidas em tal cultura.

Ao olhar uma imagem que em primeiro instante não opera nenhuma formação de sentido, mas de estranhamento, como posso me relacionar com esta imagem senão pela não experiência do *nonsense*?

Mas não é o sentido que não existe. Ele existe enquanto potência, *devenir*. O que não há é uma formação prévia, estabelecida culturalmente, como conhecimento do sujeito. Quando se fala então do *sem-sentido* (*nonsense* artístico) fala-se de uma formação de sentido que não é comum a todos ou ao sujeito que experimenta pela primeira vez. Porém, a arte contemporânea constrói um espaço incessante para estes deslocamentos de sentidos e de valores, revestida por estas reverberações dos estatutos e práticas insurgentes da arte moderna. O sujeito, por meio das práticas discursivas e sociais, pode interpretar e experimentar conforme seus modos de subjetivação. Desta forma, o sujeito liga-se ao conhecimento e aprendizado, na relação entre pensamento e signos.

Nessa metáfora da *zona de desenvolvimento proximal em devenir*, a cultura visual funciona como mediadora das aprendizagens do olhar educado e sua formação diversa e constante. O sujeito primeiramente age, ao olhar, pela cultura que o cerca. Porém seria ingênuo afirmar que o olhar se educa apenas pela cultura e pela imanência de algumas normas e regras hegemônicas das diversas instituições (escolares, midiáticas, políticas, etc.).

O olhar educado, em processo na *zona de desenvolvimento proximal em*

devenir, é um lugar de um *Fora, Errante*³ que se torna heterogêneo e díspare nos encontros do sujeito com as imagens. Os encontros que formam o sujeito, mesmo sem seu consentimento, são encontros divergentes, dissonantes, produzem diferença e choques. Assim, a subjetividade pode ser definida como uma modalidade de inflexão das forças do Fora, através da qual cria-se um interior:

que encerra dentro de si nada mais que o Fora, com suas partículas desaceleradas segundo um ritmo próprio e uma velocidade específica. A subjetividade não será uma interioridade fechada sobre si mesma e contraposta à margem que lhe é exterior, feito uma cápsula hermética flutuando num Fora indeterminado. (...) Assim, o sujeito é aquele que reflete, que espelha, que devolve o que sobre si projeta o Fora, e aquele que curva sobre si as forças que lhe vêm do Fora. (PALBERT, 1989, p. 135-136).

Suely Rolnik (2011) pressupõe algo bastante pertinente para este estudo, ao afirmar que não há subjetividade sem uma “cartografia cultural” que lhe sirva de guia; e que também não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione segundo seu perfil. Diria que essa postura se entrelaça com a noção de visualidade proposta por alguns autores da cultura visual (HERNANDEZ, 2011, NASCIMENTO, 2011 e MARTINS, 2009). Para Hernandez, a noção de visualidade ressalta o sentido cultural de todo olhar ao mesmo tempo em que subjetiva a operação cultural do olhar, ao passo que Nascimento aborda essa noção como regimes ou modos de ver, pensar e agir de determinada maneira e não outra. Por último, Martins chama atenção para os processos de sedução, rejeição e cooptação a partir de imagens, ou experiência visuais.

Há uma trama entre sujeito, cultura e sentidos que apontam os olhares para os fluxos das imagens da cultura contemporânea conforme o esquema-figura 1 proposto para se pensar essa multiplicidade complexa de relações.

3 Peter Pál Pelbart (1989) impregnado pelas acepções de Deleuze e Foucault sobre a noção de Fora de Maurice Blanchot (1984, 1987, 1997) definirá que “O *Fora* infinitamente mais longínquo que qualquer exterior (talvez por isso mais próximo que qualquer um deles) é o não estratificado, o sem-forma, o reino do *devenir* e das forças, aquele “espaço anterior” de onde surgem os próprios diagramas.”(PELBART, 1989, p.133).

toda uma cultura internacional, afetando inclusive as imagens da Arte. Para ele “a própria arte; deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *nonsense*, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso.(...) Ela documenta um processo mental” (p. 353).

Na contemporaneidade, no âmbito da produção cinematográfica, particularmente em 1995, cineastas dinamarqueses redigiram o que então se convencionou chamar de *dogma95*. Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, realizaram uma leitura de mais um manifesto do cinema⁴, em uma conferência comemorativa do centenário das projeções dos irmãos Lumière. Já no primeiro instante, o manifesto trouxe grande polêmica pelo seu caráter anti-hollywood, por sua aversão ao cinema “cosmetizado” e por ditar regras para o modo de produção de um filme *dogma95*. Algumas publicações tem relacionado o caráter pastiche pós-moderno do movimento, ao buscar elementos de consonância com a *Nouvelle Vague*, o *neo-realismo*, outros movimentos do cinema e da arte e até mesmo com o manifesto comunista:

Ao longo da história do cinema, radicais e reacionários tanto utilizam de manifestos de cinema para comprovar sua estética “chave” política e objetivos. Na verdade, manifestos de cinema são práticas tão antigas quanto o próprio cinema. Em 1910 e 1920, os futuristas italianos, franceses dadaístas e surrealistas e os expressionistas alemães produziam todos manifestos que declaravam sua política, estética e princípios filosóficos. Na maioria dos casos, estes textos foram chamados de revolucionários – uma revolução da consciência, das hierarquias políticas e de práticas estéticas, em que todos lutam juntos numa tentativa radical de redefinir o cinema e a cultura em que existiu. (MACKENZIE, 2000, p. 159-160).⁵

Os dois movimentos, portanto, produziram práticas discursivas marcadas pelos sentidos de ruptura e transformações às matrizes canônicas, cada um a seu tempo e no seu microuniverso cultural e artístico: cinema, vídeo, artes plásticas,

4 Na história do cinema é notável a presença de movimentos cinematográficos com manifestos e cartas que buscam distinções, cito o cinema e o manifesto de Vertov na década vinte do século passado, o cinema novo de Glauber Rocha, com seus textos: *Estética da fome* e *Estética do sonho*.

5 No original: “Throughout the history of the cinema, radicals and reactionaries alike have used the film manifesto as a means of stating their key aesthetic and political goals. Indeed, film manifestos are almost as old as the cinema itself. By the early 1910s and 1920s, Italian Futurists, French Dadaists and Surrealists and German Expressionists were all producing manifestos, stating their political, aesthetic and philosophical principles. In most cases, these texts were calls to revolution – a revolution of consciousness, of political hierarchies and of aesthetic practices, which all bled together in an attempt to radically redefine the cinema and the culture in which it existed.”

poesia, música, pintura. As características subversivas aos discursos hegemônicos narram suas posturas e suas pregnâncias e reafirmam as potencialidades de suas visualidades.

Para Nascimento (2011), o confronto entre imagens diferentes ajuda muito a entender como um determinado problema ou tema está sendo visto no presente. Ele chama a atenção para o fato de que a cultura visual oportuniza o embate entre diferentes narrativas e imagens.

A dessubjetivação consiste numa abertura para possibilidade diferentes de subjetivação, para outras maneiras de vermos a nós próprios e a nossas práticas. Envolve também a desconfiança de algumas verdades historicamente construídas. A liberdade, em suma, caracteriza-se por uma insubordinação constitutiva à opressão ilegítima e imoral do poder ou às regras e convenções tradicionalíssimas e que não admitem qualquer possibilidade de questionamento. (NASCIMENTO, 2011, p. 217).

Nessa perspectiva, as práticas discursivas buscam sentido nas relações culturais. Não há somente interesse em historicizar e contextualizar as imagens dos movimentos para que o sujeito se inteire. Há, neste meio, espaços para desvelar o que não foi dito, não foi visualizado nos espaços temporais, entre o atual e o virtual, entre o visível e o invisível. Seria uma forma de estreitar a experiência imagética e lançar mão a outros olhares educados, homogeneizando e controlando em uma perspectiva apenas.

A partir do que já foi defendido busquei detectar, através de roteiro de perguntas, elementos das relações socioculturais e das subjetividades nas práticas de artistas contemporâneos impregnados pelos modos de subjetivação dos movimentos supracitados e de significados permeados por outros repertórios e outras questões ligados as suas realidades locais e subjetivas. No ano de 2011, na Rodoviária do Plano Piloto, em Brasília, organizei uma intervenção artística convidando artistas que se afinavam com as imagens do dadá e do dogma95, havia objetos espalhados no chão, filmes projetados na parede, restos de coisas para que as pessoas pudessem criar. No processo realizei entrevistas/conversas com os artistas e os sujeitos transeuntes daquele espaço público.

As entrevistas com os artistas serviram para pontuar e costurar as linhas de compreensão e de como se dá essa dinâmica do olhar educado perante a cultura visual. O questionamento principal do roteiro foi utilizar da estratégia de perguntar as relações das imagens que os produzem com aquilo que as imagens e discursos dos movimentos dizem de dele (de si).

O cineasta brasileiro, Rodrigo Luiz Martins, é realizador independente em Brasília e embora não tenha realizado genuinamente um filme dogma95, ou seja, sem obtenção do certificado conferido pelo movimento diz se afinar com suas práticas (inter) conectando com outras imagens próximas sua cultura:

Assisti muitos filmes quando criança, filmes infantis da xuxa e trapalhões, tenho boas lembranças dessas produções exibidas nas férias, tanto na tv quanto nos cinemas. São uma referência para mim até hoje, depois já adolescente, comecei a pesquisar produções menores, produções nacionais de gênero (mesmo não sabendo esse termo) não encontrava referências na tv e cinema de filmes dos gêneros que gostava, como suspense e terror, até mesmo outros gêneros eram difíceis de ser encontrado para a minha faixa etária. Na verdade hoje eu identifico esse movimento do Dogma como algo marcante para chamar a atenção para a qualidade de produções de baixo orçamento, eles se destacaram na mídia e acho que indiretamente ajudaram a visibilidade em festivais de alguns filmes que tinham aspecto parecido de produção. Eu me identifico com a maneira autoral de produzir audiovisual com o equipamento que tiver, usando isso em benefício da narrativa (MARTINS, 2011).

108

Seguindo o exemplo da narrativa do colaborador Rodrigo, sobre sua formação do olhar e suas práticas com envolvimento do discurso e filmes dogma95, registrei falas de cineastas que obtiveram certificados dogma95. A cineasta Anja Laumann realizou o Dogma #36, *Amateur Dramatics*. Ela se orientou pela mesma facilidade de realizar um produto audiovisual e também de poder encarar as regras por um viés mais filosófico, criando inclusive outras regras complementares⁶. Sua prática, embora orientada pelas prerrogativas do dogma95, é ressignificada por questões subjetivas e contextos que fazem parte da vida da cineasta e do local de onde produz:

A razão pela qual eu realizei um filme como este era porque eu estava olhando as regras do dogma95 de uma perspectiva mais filosófica. A filmagem deveria ser um acontecimento e não um processo de um filme onde as coisas são criadas superficialmente. (...) Mais isto porque minhas crenças são de uma pessoa centrada nas perspectivas existencialista/humanista. Para mim é essencial ver tudo de uma maneira mais positiva e realística e tentar ser o mais verdadeira em todas partes da minha vida.(LAUMANN,

6 *Amateur Dramatics* é o filme realizado dentro dos padrões do dogma95 e sob orientação de um outro conjunto de regras criada pela diretora Anja Laumann em 2004 e lançado em 2005, sob o codinome de Dogma36. Para conferir as outras informações; <http://www.dogme05.com/>

2012).⁷

As instruções e as maneiras inusitadas, sem alguma lógica aparente, foram adotadas pelos dadaístas, como Tzara, Schwitters, Duchamp e outros tantos artistas aspiraram e tornaram-se estimulantes por “deixar sua marca no processo artístico das décadas seguintes. Os dadaístas eram menos inventores do que recicladores de materiais (quotidianos) existentes, aos quais davam então a sua forma estética” (ELGER, 2010, p. 13). Sobre isto e sobre o canal utilizado para a exposição dos seus artefatos, o artista plástico e educador Antônio Wanderlei S. Amorim, que também respondeu o roteiro afirmou que:

a rua é um canal direto, não precisam mais da galeria. A parede da rua já é um suporte para o seu trabalho. A pessoa que está passando é o seu público, o participante; ou não, porque pode não estar na rota dele ou nem dá atenção naquela hora. Porém decai na questão de não convencionalidade, acho que já tem muito do espírito do dadá. (AMORIM, 2011).

Embora os olhares destes artistas tenham formações de sentido a partir dos discursos e das imagens do dadá e do dogma95, a suas práticas podem refletir uma produção de significados estabelecida pelo cotidiano e as tramas culturais que os cercam. Se há então essa contextualização, afirmo que há indícios de um pensamento crítico das imagens e sua produção. Neste sentido, a perspectiva da cultura visual entrelaça-se como mediadora do olhar educado, como uma zona em que se cria um olhar crítico, ou situações de desconfiança, de suspeitas.

109

O discurso priorizado no contexto do dadá e do dogma95 se dá pelas vias antiarte e anti-hegemônicas, porém é uma forma também de educar, pelas anomias. Logo, por meio desta formação para o que o sujeito julga como *anti* é necessário priorizar como ele se vê nessa relação, pois a ação do olhar nunca estará em lacunas de vazios culturais; ele “sempre acontece em contexto, e o contexto orienta, influencia e/ou transforma o que vemos. Ver é – deve ser – um processo ativo e criativo” (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 53).

Eu estava interessada em uma formação de uma conversa entre o formato do seus filmes com o meu próprio. Eu senti que iria me ensinar algo valioso. As coisas foram se desvendando entre a diversão e o enigma. Eu também senti que estava aderindo a um cinema underground, um cinema revolucionário. O formato

⁷ Tradução livre.

prestou-se para que as pessoas pudessem trabalhar com as novas tecnologias. Para mim o fato de nós podermos usar as câmeras pequenas quase como os músicos usam seus instrumentos pareceu-me uma experiência valiosa. O fato de poder ser utilizado um som “ruim” e uma iluminação “ruim” foi fantástico. (LAUMANN, 2012)⁸.

Estas narrativas compõem uma miríade de olhares ora normatizados ora buscando sua postura ao olhar criticamente, e buscam relações com as ações socioculturais que o cercam.

O dadá e o dogma95 assumiram práticas discursivas e culturais que provocaram a visão das imagens consideradas normatizadas, imagens da arte que vislumbram uma contemplação sem apelo crítico. Os movimentos exercitaram atitudes críticas e repensaram outras formas de visualidades.

A abordagem da cultura visual enfatiza na importância de questionar as relações de saber e poder no confronto das imagens, perguntando sobre quais interpretações podemos produzir nessa troca, quais são os saberes que se validam nessa dinâmica, como as imagens se mostram, o que elas dizem de mim, como me relaciono com o que penso e vejo, quem se destaca nesse processo, quem é excluído.

Então há multiplicidade de opinião de fora para dentro. Mas nos colocamos numa posição que estamos fazendo arte pública e participando de um momento da cidade que vive. A gente pensa que é uma resposta a um tipo de cultura, a um tipo de vida que levamos. (AMORIM, 2011).

Aldo Victorio Filho (2011) afirma que os jogos de força vêm se depauperando na medida em que a validade dos intercâmbios entre fruição e a criação estética avança para além dos territórios da arte outorgada. Devido diversidade e à heterogeneidade das intensidades das práticas da cultura e do social enervam emaranhados culturais de fontes e produtos estéticas que ganham força, voz e visibilidade.

Este discurso sobre a prática artística, talvez esteja entremeado pelas palavras

⁸ No original: I was interested in forming a conversation between his format and my own. I felt it would teach me something valuable. And it was just so much fun unravelling the riddle. I also felt it would adhere to underground cinema, cinematic revolutionaries and so on. The format lent itself to people who want to work with new technology. For me the fact that we could use small cameras almost like a musician uses his instrument seemed a valuable experience. The fact that 'bad' sound could be used and 'bad' lighting also was great.

e imagens do dadá e do dogma95 e reverbera sobre a arte-vida, a coexistência e a proclamação do rompimento das fronteiras entre o artista (enquanto sujeito sacro), a obra e o fruidor.

O olhar educado para as imagens da arte resulta de uma relação de instâncias que coexistem entre contextos culturais e sociais, espaço e tempo das dinâmicas que movimentam o mundo, das circunstâncias e contextos, por exemplo, das imagens do dadá e do dogma95. São nessas instâncias que reivindico a metáfora da *zona de desenvolvimento proximal em devir*. Indagado sobre sua postura como educador, o arte-educador Delei diz que ensina o que sabe, pela formação que teve, porém ressalva que: “*teve uma época aqui que as meninas queriam falar sobre o gótico, eram todos góticos, então a gente ia junto saber o que era essa arte. Eu parto do sentido que todo mundo tem uma coisa pra comunicar e vamos junto buscar.*” (AMORIM, 2011). Delei discorreu sobre o papel da educação na formação do olhar e sugere que “*um papel importante do educador é a adequação do local que ele vive, porque o olhar não está isolado ele está intrincado com seu dia-a-dia.*” (AMORIM, 2011).

As imagens são como espelhos, são formas de pensamento, são práticas sociais que podem dizer algo do sujeito nesta trama sociocultural, em intensidade e forças diferentes, quase que em algumas situações podem simplesmente não refletirem nada.

111

Referências Bibliográficas

AMORIM, A. W. S. (Delei). *Entrevista* concedida a Alex Rodrigo Medrado Araújo para o projeto: Entre artistas, cineastas e sujeitos desviantes, a questão do olhar educado. Goiânia: PPGCV/UFG, 2011.

ARGAM, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1984.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DUNCUN, P. Clarifying visual culture art education. *Art Education*, v.55, n.328, p.6-11, may 2002.

FILHO, A. V. A utopia íntima da educação na ‘cidade-tudo’: cultura visual e a formação em artes visuais. *In*: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). *Educação*

da cultura visual: conceitos e contextos. 1. ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011.

HERNANDEZ, F. *Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional*. 1 ed. Porto Alegre: mediação, 2007.

HERNANDEZ, F. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. *In*: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. 1. ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011.

LAUMANN, A. *Roteiro de perguntas*. Correio Eletrônico, mensagem recebida por allexmeteora@hotmail.com em 22 jan. 2012. Roteiro respondido para o projeto: Entre artistas, cineastas e sujeitos desviantes, a questão do olhar educado, Goiânia: PPGCV/UFG, 2011.

MARTINS, R. L. *Roteiro de perguntas*. Roteiro respondido para o projeto: Entre artistas, cineastas e sujeitos desviantes, a questão do olhar educado. Correio Eletrônico, mensagem recebida por allexmeteora@gmail.com em 24 dez. 2011. Goiânia: PPGCV/UFG, 2011.

112

MARTINS, R. Narrativas visuais: imagens, visualidades e experiência educativa. *Imagens em deslocamento: educação e visualidade*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. v. 8, n. 1, 2009.

_____. Hipervisualização e territorialização: questões da Cultura Visual. *In*: *Educação e Linguagem*, v. 13, n. 22, pgs. 19-31, jul.- dez. 2010. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/viewFile/2437/2391>>. Acessado em 23 mai 2011.

MARTINS, R.; TOURINHO, I. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. *In*: _____. *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. 1.ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011.

NASCIMENTO, E. Singularidades da educação da cultura visual nos deslocamentos das imagens e das interpretações. *In*: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. 1. ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011.

MIRZOEFF, N. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999.

MITCHELL, W. J. T. *Que és la cultura visual*. Princenton: Irving Lavin, Institute for Advanced Study, 1995. Disponível em: <http://www.ub.es/boletin>.

ROLNIK, S. *Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a*

cultura. Núcleo de estudos da subjetividade. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2011.

TRIER, L. *Interview by Peter Rundle*. 1999. Disponível em <<http://web.archive.org/web/20080526145250/www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2012.

VYGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Por uma história social do *Nuevo Cine Latinoamericano* – Uma análise da recepção do filme *La Hora de los Hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968)

Enviado em:
24/05/2013

Aprovado em:
04/12/2013

Vinícius Santos Medeiros

Mestrando em História
Universidade Federal Fluminense
vinicius_imf@yahoo.com.br

Resumo

Este breve artigo tem a finalidade de analisar a recepção do filme *La Hora de Los Hornos* (Cine Liberación, 1968), a partir de críticas referentes às revistas *Cine Cubano* e *Cine Del Tercer Mundo*, ambas do final da década de 1960. A perspectiva analítica e teórico-metodológica provém basicamente da História Social do Cinema, que prima em grande medida pelo circuito comunicacional do cinema, a saber: produção-circulação-consumo. Para tanto, inicialmente, busco caracterizar em linhas gerais o cinema latino-americano nas décadas de 1950 e 1960, visando responder por que o filme de Fernando Solanas e Octavio Getino é considerado uma obra do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL).

113

Palavras-Chave

NCL, cinematografia nacional, América Latina.

O cinema político latino-americano entre as décadas de 1960 e 1970: linhas gerais

A identidade não é algo marcado geneticamente em nossa natureza essencial. Ela é abordada de forma metafórica, ou seja, é formada e transformada no interior da representação. Stuart Hall, dialogando com Benedict Anderson, sobre a ideia de ser nacional que as pessoas compartilham, argumenta que só se sabe o que é “ser inglês”, por exemplo, “devido ao modo como a ‘inglesidade’ (Englishness) veio a ser representada — como um conjunto de significados — pela cultura nacional

inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural” (HALL, 2006:48-49). Conclui-se que o conceito de nação não diz respeito a um todo articulado, pronto e acabado. Ao contrário, é um todo em movimento, um devir. Com isso, poderíamos afirmar que há várias nações na nação latino-americana?

A indagação é relevante, pois mostra como as representações simbólicas da territorialidade não se reduzem às delimitações do Estado-nação estruturadas desde o final do século XVIII, mas à constituição de espaços de *práticas culturais*, memórias coletivas, dinâmicas sensíveis etc. Sendo assim, a territorialidade pode ser pensada como uma *unidade fictícia*. E no caso do cinema, como se configuraria essa questão? Cada cineasta representa uma identidade nacional? No âmbito do Cinema Novo brasileiro, por exemplo, os cineastas voltavam às raízes rurais para representar o sertão, de modo que até hoje no nosso cinema ainda se produz filmes sobre pobreza, favelas etc. O que isso pode significar para a posteridade em termos de brasilidade ou latino-americanidade? Qual é o papel que essas representações assumem nesse discurso?

114 Numa perspectiva historiográfica, o cinema está imbricado com o seu espaço-tempo, condição *sine qua non* para pensarmos o cinema político das décadas de 1960 e 1970, o que exige uma interlocução entre a exterioridade e a interioridade do cinema, daí a necessidade do estudo da recepção. No entanto, o que seria esse *cinema político*? Ou, em outros termos, quais seriam os critérios para a sua definição?

O cinema político latino-americano traz em seu bojo filmes de denúncia aos males da modernidade, de forte engajamento político e basicamente de esquerda. As cinematografias de autores são caracterizadas por uma visão crítica e questionadora, tanto das estruturas e valores imperantes nas sociedades como das predominantes no próprio campo cinematográfico. Entretanto, o cinema político pode ter outras conotações se admitirmos numerosas e amplas concepções ideológicas e políticas. Sendo assim, toda obra cinematográfica poderia ser considerada *política* – até mesmo os cinemas nazista e hollywoodiano.

A América Latina na década de 1960 é um caso a parte. Seu cinema político se associa a uma vanguarda estética que não visa à representação da vida tal como ela é, já que a tomada de distância da indústria cultural impede que esse cinema objetive a cópia do real. Nesse caso, a concepção de política é menos abstrata e muito mais específica: pauta-se em praticamente tudo o que não é cinema industrial, assumindo uma postura anticolonialista que busca as

suas próprias raízes culturais. A pergunta que deve ser feita aqui é: o que esse cinema buscou para ser moderno? Caso optemos por buscar a resposta nas condições extracinematográficas, observaremos alguns fatores em comum entre as cinematografias latino-americanas.

A primeira condição seria a busca daquilo que é propriamente “nosso” (no caso do Cinema Novo, exemplificando mais uma vez, um “nosso” que estaria lá no sertão nordestino). Outra condição seriam os regimes totalitários e as diversas formas de autoritarismo, que gerariam coerção e violência sobre a sociedade. Outro fator em comum seria a fome, no contexto de intensas desigualdades sociais. Em quarto viria o impacto da Revolução Cubana a partir de 1959, a qual desencadearia em certa medida a quinta condição extracinematográfica comum, que concerne à necessidade da descolonização cultural (de sorte que o cineasta assumiria o papel de artista-intelectual, sendo o artífice desse processo)¹.

Nesse sentido, o cinema político latino-americano absorveu algumas características que ao fim e ao cabo estruturariam o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Uma delas, fundamental, é a oposição ao sistema industrial (comercial, norte-americano), que geraria a dicotomia cinema político/cinema espetáculo. O primeiro teria proposições novas e experimentais (autônomas, em último caso), visando desconstruir a dramaturgia nacional e transferir a ideia de *verossimilhança* da indústria cultural para a de *autenticidade*, objetivando uma nova estética. Pode-se falar, nesse caso, de um desejo de demolir a institucionalidade industrial, com vista a realizar um cinema com “o povo” mediante a valorização das culturas populares – essa perspectiva nacional-popular condicionaria a cinematografia latino-americana, elevando o popular a um nível culto. Por outro lado, o cinema espetáculo seria encarado como cópia do mundo a partir de um modelo dramático hegemônico (o modelo narrativo clássico hollywoodiano, em suma).

Uma segunda característica é que o cinema político latino-americano seria permeado por condições históricas, sociais, políticas e culturais que relevariam, em última análise, a realidade histórica não apenas como mero objeto, mas como matéria para produção de sentidos. Sendo assim, existe uma reivindicação do papel ativo e subjetivo não somente da parte do diretor (autor), mas também do

¹ No caso brasileiro, a busca pela brasilidade no campo cinematográfico se deu muito antes da década de 1960, estando presente desde os anos 1950, num contexto de ácidas críticas ao período da Vera Cruz, quando os cinemanovistas acusavam-na de não ter dado conta daquilo que é *nacionalmente nosso*, antes teria consistido em mera cópia do que vem de fora (dos EUA e da Europa, basicamente).

espectador (em sua formação crítica), com o intuito de liberar o espectador da “magia alienadora” do espetáculo (passo necessário para a libertação de condições opressivas). Outra característica estrutural desse cinema foi a forte influência de três grandes movimentos de ruptura da história do cinema: o soviético (tanto no plano ficcional, com Eisenstein, quanto no documental, com Vertov); o neorrealismo italiano (Rossellini, De Sica e Visconti) e a *nouvelle vague* francesa (Godard e Truffaut, principalmente). De toda forma, o cinema político latino-americano constitui uma classe particular de *cinema de autor* ou da *política de autor*, diferindo-se da origem francesa ou italiana.

O Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) à luz da crítica e dos seus realizadores

Para alguns autores, como Paulo Antonio Paranaguá, “o cinema latino-americano não existe como plataforma de produção” (2003: 15), isto é, há uma grande dependência da produção latino-americana em relação aos grandes centros hegemônicos². Entretanto, por mais que a maioria dos projetos cinematográficos seja puramente nacional, há correntes transnacionais e mesmo estratégias que envolvem todo o continente, pelo menos desde o cinema sonoro. Nesse sentido, o autor sugere que a América Latina só ganha compreensão da parte dos pesquisadores mediante uma “perspectiva comparatista” (PARANAGUÁ, 2003: 16), que não leve em conta apenas os aspectos homogeneizadores, mas também as diferenças e discontinuidades. Essa postura metodológica, em contrapartida, busca se distanciar do desenvolvimento da historiografia latino-americana do cinema, que se baseou por décadas no marco nacional.

Embora a proposta comparativa de Paranaguá seja a mais relevante do ponto de vista da História Social do Cinema, este breve artigo, devido ao objeto bem delimitado e mesmo pela falta de espaço, não tem a pretensão de iniciar uma análise comparativa exaustiva entre as cinematografias nacionais que compunham o chamado *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Por outro lado, este trabalho não visa criar a “ilusão de um objeto único de estudo” (PARANAGUÁ, 2003: 23), apesar de seu caráter monográfico. O objetivo é também mostrar que, por mais

2 Segundo Paranaguá, ao longo de todo o século XX o espetáculo cinematográfico tivera um importante lugar nas sociedades latino-americanas, contribuindo no condicionamento de costumes e mentalidades coletivas. Porém, o discurso ideológico dos realizadores pioneiros defendia sempre a necessidade de se fazer conhecidas no estrangeiro as belezas e as riquezas locais, de modo que tanto a produção documental quanto a ficcional participassem na circulação internacional de imagens, integrando o “concerto das nações civilizadas” (PARANAGUÁ, 2003: 18).

que não exista homogeneidade, tanto do ponto de vista do consumo quanto da produção, um estudo global do cinema da América Latina pode relevar também as similitudes entre as cinematografias de finais da década de 1960, assim como os elementos de continuidade entre elas.

Tais elementos foram percebidos pela crítica cinematográfica na América Latina. Oswaldo Capriles, por exemplo, ao sair do Festival de Mérida, pontuou que a crítica estava diante de um “fenômeno nascente”, um “nuevo cine latinoamericano” (1968: 4). Por conta do caráter inovador desse cinema, Capriles via como uma necessidade urgente o cuidado da crítica em não assinalar prematuramente os caminhos a serem seguidos, as metas precisas ou o estabelecimento de juízos de valor. O que ele propunha era uma interpretação crítica do material cinematográfico exibido em Mérida, ou, em outras palavras, objetivar uma análise que levasse em conta “esse material social que é o elemento primordial do cinema documental” (CAPRILES, 1968: 5). Sendo assim, Capriles afirmava que a mostra de Mérida poderia facilmente ser considerada uma mostra de cinema documental, já que o novo cinema latino-americano pretendia ser um cinema documental, isto é, a configuração da relação entre passado, presente e futuro concernente ao documentário teria o objetivo de denúncia e testemunho dos feitos que provariam a teoria dos realizadores – isso mediante diferentes abordagens documentais, que variariam de acordo com cada cineasta.

117

Nesse sentido, Capriles define o documento como prova de determinado acontecimento, testemunho de uma convicção (imposta ao público) e um chamado à ação através da penetração do filme na consciência do público. Através de sua “força hipnótica”, as imagens cinematográficas produziriam um impacto emotivo nos espectadores, demonstrando a sua relação com a realidade histórica latino-americana mediante a urgência da massa documental em provar, dar fé das traições, revelar os culpáveis e assinalar as possíveis saídas e soluções, visando à tomada de consciência por parte das sociedades latino-americanas – já que a ignorância é, segundo o crítico, a principal dificuldade para o conhecimento, o que leva Capriles à vilanização dos meios massivos de comunicação na América Latina. Em suma, o gênero documental do NCL implicaria a participação de uma postura racional e a tomada de posição como prioridades.

Aqui chegamos a um ponto importante sobre o NCL: “efetivamente, nem toda ‘absorção da realidade’ constitui um documento válido para o cinema. Devemos insistir em um conceito do ‘documental’ que se opõe diretamente à imparcialidade, à observação inanimada, à quieta análise superficial ou esteticista”

(CAPRILES, 1968: 8). Em outros termos, o documentário precisa ser tendencioso. O crítico observa em Mérida diversas tendências e tonalidades de acordo com os diferentes realizadores, porém haveria uma preocupação comum e um sentimento crítico em toda a gama de posições. O realizador argentino Gleyzer declararia em um dos foros sobre cinema argentino: “Nós, cineastas, temos a responsabilidade de fazer conscientes as massas... estamos documentando o que está passando na América Latina, por isso somos documentaristas. Tomamos primeiramente consciência de qual é o problema em um momento determinado, o analisamos com dados, o realizamos por fim e mostramos ao público [...]” (CAPRILES, 1968: 8).

Outros cineastas deixariam claras as tendências do NCL, principalmente no que tange ao repúdio dos produtos cinematográficos industriais, leia-se, estadunidenses e europeus. É o caso de Santiago Alvarez, importante cineasta cubano: “em uma realidade convulsa como a nossa, como a que vive o Terceiro Mundo, o artista deve autoviolentar-se, ser levado conscientemente a uma tensão criadora em sua profissão. Sem preconceitos nem prejuízos... o cineasta deve abordar a realidade com pressa, com ansiedade. Sem pretender rebaixar a arte nem fazer pedagogia, o artista tem que comunicar-se... e sem deixar de assimilar as técnicas modernas de expressão dos países altamente desenvolvidos, não deve deixar-se levar tampouco pelas estruturas mentais dos criadores das sociedades de consumo” (CAPRILES, 1968: 9).

Nesse sentido, Alvarez argumenta que há uma diferença entre o intelectual do Terceiro Mundo e o intelectual dos países desenvolvidos. O primeiro estaria cara-a-cara com a realidade que o rodeia, devendo por isso autoviolentar-se, provocando também a sua “própria fúria criativa” a fim de lutar contra essa realidade. A postura do cineasta frente à realidade do subdesenvolvimento demonstra em grande medida a identidade entre as preocupações dos diferentes realizadores do NCL, isto é, uma posição realista e engajada – mesmo que por vias diferenciadas. Sanjinés, diretor boliviano, por exemplo, defenderia a saída de uma etapa puramente defensiva para uma mais ofensiva, a fim de “desmascarar os culpáveis das tragédias latino-americanas [...] desmascarar o imperialismo [...] e como se opera a exploração” (CAPRILES, 1968: 9).

Com esse discurso (que se desloca também para muitos críticos, como se vê) podemos observar que o que move o novo cinema latino-americano é o reconhecimento de uma situação histórico-cultural que contradiz seus próprios interesses (BIRRI, 1968: 37). A crítica internacional não veria com bons olhos

essa renovação. *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, por exemplo, não teria sido bem compreendido por boa parte da intelectualidade francesa e italiana – embora o filme anterior de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, tenha rompido a barreira da indiferença internacional em relação ao cinema latino-americano. Também nos países socialistas de então, a compreensão do NCL sofreria problemas de interpretação, já que o ponto de vista do seu público, seus críticos e, sobretudo, seus burocratas, teria sido condicionado pelo programático “realismo socialista” (BIRRI, 1968: 43). Nos EUA, por sua vez, o cinema latino-americano seria associado em grande medida à pornografia.

Contudo, Fernando Birri traz à luz a formação de uma frente única das novas cinematografias latino-americanas, ambas com as seguintes características: anti-neocolonialismo, anti-oligarquias nacionalistas e anti-imperialismo. Nessa frente comum e progressista, na qual ele mesmo está inserido, há uma crítica veemente e uma denúncia sobre as gerações precedentes, pela “falta de adesão entre realidade e resposta” (BIRRI, 1968: 45), de sorte que o NCL busca o afastamento de esquematizações com vista a uma análise complexa (e não simplificadora) da realidade. Portanto, o *nuevo cine latino-americano*, segundo Birri, poderia se chamar de “guerra de guerrilhas” cinematográfica (1968: 46).

119

O fenômeno “La Hora de los Hornos” (Grupo Cine Liberación, 1968): Solanas, Getino e a recepção do filme

Quando Oswaldo Capriles fala de um cinema tendencioso, o autor cita de imediato *La Hora de los Hornos*, que teria o objetivo de “mostrar sua mui tendenciosa análise dos males e remédios, para fazer tomar consciência” (1968: 8), isto é, para chegar ao “ato” propriamente dito, já que o filme é aberto e de uma vontade revolucionária intensa. Sendo assim, o documentário do Grupo Cine Liberación consegue levar a uma profunda reação emotiva do espectador ante o que se vê e ouve, oferecendo a ele também uma solução. Segundo Capriles, a união entre racionalidade e emotividade, isto é, a forma expressiva unida ao plano afetivo e sensível, produziria distintos efeitos em cada espectador, dependendo dos seus critérios de valor.

A primeira parte do filme, dividido em três, tem como subtítulo *Neocolonialismo y Violencia*, com treze capítulos temáticos e um prólogo sobre a situação argentina, que seria marcada pela violência cotidiana sobre o povo, pela fome, pelo analfabetismo, a alienação e a destruição dos valores nacionais. Como

remédio a essas doenças sociais, propõe-se através do filme a ideia de que somente através da rebelião o homem argentino (e latino-americano) pode recuperar a sua existência. Não é à toa que o prólogo, construído com imagens fixas alternadas com legendas sobre um fundo negro que se projetam expandindo com frequência, lançando-se ao espectador, busca produzir uma comoção inicial neste.

Além disso, algumas frases de efeitos são mostradas, como: “O problema argentino é essencialmente político. Para não ser colônia somente cabe uma opção: o Poder ao Povo – Perón”; “Se tem que comprometer todo o mundo no combate pela salvação comum, não há mãos puras, não há inocentes, não há espectadores. Todos nós sujamos as mãos nos pântanos do nosso solo e no vazio de nossos cérebros. Todo espectador é um covarde ou um traidor – Frantz Fanón”³. As imagens do documentário de Solanas e Getino mostram manifestações e insurgências populares, além da repressão policial. O intuito básico é exemplificar com imagens a forma como atua o neocolonialismo em cada atividade social, objetivo alcançado muitas vezes através de certa dose de ironia e irreverência. A aliança entre racionalidade e emotividade, aliás, fica bastante explícita ao final do filme, com a imagem de Che Guevara morto.

120

A imagem final é um grande close do Che morto, uma imagem fixa que dura cerca de quatro minutos, ao som do ritmo intenso de tambores. Como o próprio Solanas afirmaria mais tarde, é como se o espectador sentisse diante de si “um grande dedo acusador”. Solanas, aliás, segundo a crítica de sua época, teria mostrado um total domínio do ofício na elaboração de *La Hora de los Hornos*, utilizando técnicas de cunho publicitário (adquiridas em sua larga experiência como produtor de curtas publicitários) para provocar o impacto emocional-racional sobre o espectador e induzi-lo ao engajamento revolucionário⁴.

Nesse sentido, Fabián Núñez defende que *La Hora de los Hornos* teria representado “o filme certo, na hora certa” (2009: 342), isto é, ele veio à tona exatamente no momento em que o NCL começava a se articular sistematicamente. Entretanto, qual foi o impacto do documentário sobre a crítica cinematográfica?

3 Mario Handler, em sua crítica para a revista *Cine Del Tercer Mundo*, diria que “[...] a obra é refletida e vivida no interior do espectador e se a combinação do espectador, a obra e a realidade objetiva é a correta, esse espectador deixará se sê-lo e se converterá em um revolucionário” (1968: 25).

4 Handler vê Solanas pelo viés da transformação: de trabalhador mimado a “miserável cineasta” (pelo menos para a reação); de técnico de massa (que ganhava um grande salário) passa a lutador pelas massas, trazendo consigo as armas que aprendeu com os dominadores – por isso a linguagem de *La Hora de los Hornos* teria muito de publicitário (HANDLER, 1968: 26).

Qual foi a intensidade de sua repercussão nos grandes festivais internacionais? Aliás, quais eram as características de *La Hora de los Hornos* que o transformavam em um verdadeiro representante do novo cinema latino-americano? Para compreender em que medida o filme provocou influência e viera a se tornar um mito (o que inevitavelmente exigia a manifestação da opinião dos críticos), um estudo de recepção torna-se aqui fundamental⁵.

Segundo Núñez, é provável que *La Hora de los Hornos* tenha sido um dos filmes mais impactantes do NCL depois da explosão do Cinema Novo brasileiro, já que trouxera bastante alarde devido ao seu discurso político radical que fascinava os espectadores mais desejosos dessa retórica (entre eles, os movimentos estudantis e a militância revolucionária cubana) – sucesso devido também, vale ressaltar, à qualidade estética que lançaria o talento artístico de seus realizadores. O fenômeno havia sido tão grande que, mesmo com algumas ressalvas, grande parte dos periódicos especializados em assuntos cinematográficos ofereceriam fartamente o seu espaço para a divulgação das ideias do Grupo *Cine Liberación*, especialmente as seguintes revistas: *Cine Cubano*, *Hablemos de Cine* e *Cine Del Tercer Mundo*.

Como vimos anteriormente, os princípios político-ideológicos dos quais o filme está encharcado provém em grande medida do discurso de Fanon, uma apropriação, em suma, das Teorias de Libertação Nacional – fator este que provocava a simpatia por parte dos periódicos. Nas críticas existem motivos para essa simpatia em relação ao filme e ao grupo, mas há também divergências, formuladas, segundo Núñez, em três fatores: a rejeição/suspeita ao/do peronismo; um questionamento da análise política da sociedade organizada; e as ressalvas à própria estrutura do filme (principalmente no que tange às partes II e III) (NÚÑEZ, 2009: 343).

Em relação ao peronismo, sua rejeição era praticamente unânime. Solanas e Getino, por outro lado, em entrevistas concedidas a alguns periódicos, transpareciam certa necessidade de confirmar que o peronismo “é o único legítimo segmento da classe trabalhadora argentina”, além de ser o “único legítimo segmento da esquerda organizada capaz de articular um movimento de libertação nacional”.

5 Sobre a recepção cinematográfica, um dos pilares da História Social do Cinema, seguimos a perspectiva de Daniel Dayan, o qual aborda a mediação entre a cultura dominante e os públicos populares mediante uma “etnologia aproximada”, isto é, uma postura analítica em que há preocupação em dar a palavra ao público, reconhecendo a multiplicidade de formas que assume essa palavra. Sendo assim, a primeira questão que se impõe ao historiador da recepção fílmica seria a produção de sentido pelos espectadores; a segunda, a própria constituição desses grupos. (2009: 64).

Em resumo, o peronismo é representado como a única e legítima manifestação dos trabalhadores argentinos na trama de *La Hora de los Hornos*. O que seria um equívoco para alguns periódicos. A revista *Cine Cubano*, por exemplo, tinha certa aversão a polêmicas, mas o artigo de Enrique Pineda Barnet sobre os filmes do Festival de Pesaro contem intensas críticas negativas ao documentário justamente pela sua essência pró-peronismo (1968: 344).

De todo modo, o filme seria lançado mundialmente na Itália em 1968 (no Festival Cinematográfico de Pesaro), num contexto revolucionário marcado pelos movimentos estudantis. Sendo assim, *La Hora de los Hornos* seria considerado o mais importante filme do evento, de modo que o Grupo *Cine Liberación* fosse exaltado pelos mais radicais entre os estudantes italianos. Aliás, seria a própria vocação revolucionária concernente ao Terceiro Mundo o que condicionaria a afirmação de Pineda Barnet de que “a atividade cultural sobre o Cinema Latino-Americano [...] é o fato mais dinâmico, vigente e transcendente do mundo atual, também no plano cinematográfico” (1968: 93), além de que “o cinema latino-americano – cinema do Terceiro Mundo, cinema do subdesenvolvimento –, comparado com o cinema dos países altamente industrializados, subiu a uma altura destacada e reconhecida por todos, no aspecto artístico, na problemática ressaltada e nos níveis técnicos e de linguagem cinematográfica” (1968: 94).

122

À medida que os cineastas e redatores passassem a considerar a movimentação revolucionária das sociedades do chamado Terceiro Mundo como relevante manifestação cultural, *La Hora de los Hornos* seria veementemente valorizado e o Grupo *Cine Liberación* seria enquadrado como o modelo criativo desse tipo de representação cinematográfica, apesar das críticas negativas. Entretanto, para Pineda Barnet o principal erro da primeira parte de *La Hora de los Hornos* seria o seu caráter esquemático e carente de aprofundamento de conceitos, ou, em suas próprias palavras, seu “caráter de panfleto”, isto é, o filme não funcionaria como análise política em si, mas sim enquanto impacto de agitação política. Sua proposta (equivocada, para Pineda Barnet) seria o esquematismo e a superficialidade, visando à reflexão-ação do espectador.

Outro ponto importante a ressaltar na crítica de Pineda Barnet é o seguinte trecho: “Em geral, falta no filme uma análise e uma estrutura marxista, uma metodologia consequente às sérias pretensões cinematográficas do trabalho. Isso ocorre, sobretudo, na segunda e terceiras partes, enquanto que a primeira salva – e muito – de sua estrutura se apoiando na II Declaração de Havana”. A ausência de um arcabouço teórico marxista, segundo o crítico, faz com que o filme seja

impedido de realizar um estudo mais sério sobre as forças políticas atuantes no cenário argentino.

Contudo, o próprio Pineda Barnet elogia grandemente a primeira parte de *La Hora de los Hornos*: “cinematograficamente, esta primeira parte do filme é uma excelente mostra de inteligência [...] O autor sabe utilizar, de maneira muito pessoal e orgânica, elementos que temos admirado em Godard ou William Klein, ou entre nós, como Santiago Alvarez [...] De qualquer modo, é preciso dizer que esta primeira parte de *La Hora de los Hornos* é um importantíssimo filme, como unidade em si, possivelmente o mais importante da cinematografia argentina e um dos mais importantes e polêmicos do cinema latino-americano” (PINEDA BARNET, 1968: 96-97). Elogios que, diga-se de passagem, não se repetem em relação às partes II e III, caracterizados por Pineda Barnet pela falta de esclarecimento e análise da realidade.

Por fim, se em 1968 o Grupo *Cine Liberación* era consagrado pela chamada “nova esquerda” radicalizada, no período imediatamente anterior ao retorno do peronismo ao poder (em 1973), este se encontra, por ironia, acusado de revisionista devido ao esmorecimento da sua retórica política radical – principalmente depois que sai da clandestinidade e migra para o centro do poder. Se antes o discurso do Grupo era associado à apologia da luta armada (motivo que criou em torno de *La Hora de los Hornos* uma mítica da luta armada e da clandestinidade), agora Solanas e Getino procurariam, a partir do impacto do filme, não definir rigidamente as suas posições – principalmente no decorrer da década de 1970, quando os realizadores demonstrariam uma postura mais acuada, utilizando instrumentos mais adequados a uma nova conjuntura política. De todo modo, seguindo a perspectiva de Fabián Núñez, a partir de 1967 já não dava mais para falar de cinematografias isoladas, porém de uma cinematografia latino-americana – e *La Hora de los Hornos* seria um fator relevante nesse processo.

123

Referências bibliográficas

DAYAN, Daniel: Os mistérios da recepção. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo, Editora da UNESP, 2009.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª edição. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006.

NÚÑEZ, Fabián. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradicion y Modernidad en el Cine de America Latina*. México, Fondo de Cultura Economica de España, 2003.

Filme analisado

La hora de los hornos [as três partes] (Argentina; 1967/68) - Dir: Grupo Cine Liberación.

Críticas sobre os filmes

A REDAÇÃO. “Las Aventuras de Juan Quinquín”. *Cine al día*. Caracas, 1971

BIRRI, Fernando. “Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano”. *Cine cubano*. Havana: 1968. nº 49-50-51

_____. “Tomar conciencia no esbañarse en las aguas del Jordán o sea ‘Las Aventuras de Juan Quinquín’”. *Cine cubano*. Havana: 1968. nº 52-53

124

HANDLER, Mario. “La Hora de los Hornos: 1ª parte, Fanon, los uruguayos”. *Cine del tercer mundo*. Montevideo: out., 1968. nº 1

LEÓN FRÍAS, Isaac; GONZÁLEZ NORRIS, Antonio; LOMBARDI, Francisco J. “Viña 69: memorias de dragones y tigres en los hornos del subdesarrollo”. *Hablemos de cine*. Lima: nov.-dez./1969-jan.-fev., 1970
 “Mérida: realidad, forma y comunicación”: CAPRILES, Oswaldo. “Testimonio de la realidad y compromiso ideológico” e ROFFÉ, Alfredo. “Problemas de la elaboración”. *Cine aldía*. Caracas: dez., 1968. nº 6

MAHIEU, Agustín. “Viña 69: ¿Retorica cinematográfica o retorica revolucionaria?”. *Cine & medios*. Buenos Aires: 1970. nº 3

MANET, Eduardo. “Juan Quinquín y sus aventuras (después del estreno...)”. *Cine cubano*. Havana: 1967. nº 48

PINEDA BARNET, Enrique. “Hay que hablar de Pesaro pero... hay que hablar de cine”. *Cine cubano*. Havana: 1968. nº 49-50-51

TORRES, Augusto M. e PÉREZ ESTREMER, Manuel. “Breve historia del cine cubano”. *Hablemos de cine*. Lima: abr.-mai.-jun., 1972

ULIVE, Ugo. “La Hora de los Hornos (2ª y 3ª partes)”. *Cine aldía*. Caracas: jul., 1973

Refazer o corpo e recontar a história: a imagem do outro em *Bombadeira*

Enviado em:

01/06/2013

Aprovado em:

09/09/2013

Cíntia Guedes

Doutoranda em Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro
cintiaguedes7@gmail.com

Resumo

O artigo parte das reflexões sobre o conceito de história no trabalho de Walter Benjamin, para pensar como as imagens das personagens do documentário *Bombadeira* (2007) podem agenciar rupturas nas narrativas hegemônicas sobre diversidade sexual e de gênero no cinema brasileiro, sendo um lugar potencial para a reescrita da história destas minorias e dos seus modos de vida.

Palavras-Chave

Imagem, representação, diversidade sexual, Walter Benjamin

125

Abstract

This article makes reflections on the concept of history in the work of Walter Benjamin, to consider how the images of the characters in the documentary *Bombadeira* (2007) may break the hegemonic narratives about sexual diversity and gender in brazilian cinema, being a potential place to rewrite the history of these minorities and their ways of life.

Keywords

Image representation, sexual diversity, Walter Benjamin

A que servem as imagens? Qual é a função política e histórica deste artefato que desde a pré-história aparece como aparato de figuração do homem, modo pelo qual ele representa a si mesmo, aos outros, à natureza, as sociedades, entre outros eventos, e que já há muito tempo se proliferam em uma escala tal, que alguns chegam a duvidar da eficiência de suas funções primeiras.

As reflexões que se seguem se dedicam a encontrar as funções políticas e

estéticas de um tipo específico de imagem: a imagem cinematográfica, aquela que colocou em movimento a quantidade realista da imagem fotográfica e, desta forma, impregnou-a de uma nova característica, a duração. Tal imagem é evidenciada pelo registro dos grandes acontecimentos, das grandes guerras, dos grandes nomes da história: reis, rainhas, divas, heróis e mitos de todos os tipos, foram imagens dissecadas pelos estúdios hollywoodianos e pelos grandes cinemas. Neste trabalho, nos concentraremos em um movimento do cinema que registra a história dos pequenos, as histórias cotidianas, a história dos outros que, dada a dinâmica dos meios de produção e circulação de imagens no campo das artes e em especial do cinema, aparecem sempre de maneira marginal e obscurecida.

De maneira ainda mais específica, nos debruçaremos sobre a imagem da mulher em um documentário brasileiro que conta e reconta suas histórias, registra-as como inventários onde personagens reais oferecem-se à imagem cinematográfica como mulheres, ainda que se duvide delas. O caso é que não trataremos de mulheres biológicas, aquelas que à época de seus nascimentos apresentavam características físicas capazes de lhes conferir um lugar na categoria mulher quando postas em oposição ao homem nas classificações binárias de gênero, mas sim de personagens que ao longo de suas vidas constroem para si, como podem, um corpo de mulher, movimento documentado pelo filme *Bombadeira*, de Luis Carlos de Alencar.

126

Tentaremos demonstrar, ao final, que há, nestas imagens, uma potência de rasura na concepção da história progressista ou burguesa, descritas por Walter Benjamin (1994) como historicistas. Nestes casos, a produção da história adere de forma conveniente a noção de ‘tempo da história’ como um tempo vazio e homogêneo; esvaziar o tempo consiste em contar a história como uma sucessão de fatos, que se ligam em um sistema de causa e efeito, e caminha sempre em direção ao progresso. Tal movimento somente é possível se concentramo-nos apenas na história dos vencedores, assim, as guerras e revoluções serão pautadas pelas conquistas daqueles que subjugarão outros povos e culturas, e os monumentos que acessamos como monumentos históricos fazem exclusiva referência aos seus edificadores, não podendo indicar que, ao serem edificadas, outros monumentos, os dos povos subjogados, transformaram-se, simultaneamente, em ruínas.

Benjamin insiste que o trabalho do historiador preencha a noção de ‘tempo’ das relações de poder que lhe são peculiares, pois articular-se historicamente não significa ser capaz de acessar a história tal qual ela foi, mas “apropriar-se de uma reminiscência tal qual ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994: 124). Tendo isto em vista, nos aproximaremos das imagens do filme como

reminiscências de um passado nada distante, como pequenos fragmentos da história obscurecida, das ruínas que ainda resistem, pois acreditamos, com Benjamin, que somente entre elas poderemos ver, ainda que de relance, a possibilidade de indicar novas maneiras de experimentar o mundo.

Neste caso, o documentário ascende, como é comum a este gênero cinematográfico, à função de registro do testemunho do outro, que pretende ocupar o lugar de narrador da história, demonstrando que “o dom de despertar no passado centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido que os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E o inimigo não cessa de vencer” (BENJAMIN, 1994: 225).

No tocante a produção nacional de longas recente não encontramos um momento, ou um conjunto de filmes, empenhado em problematizar as questões de gênero e sexualidade. Não há uma recorrência de características capaz de lhes conferir qualquer unidade. No entanto, os festivais que enfocam a diversidade sexual e de gênero em suas temáticas são abundantes, são numerosos os títulos que pretendem contar a história dessas minorias através da imagem cinematográfica, e mesmo não sendo possível identificar aí um movimento estético, certamente reconhecemos em tais filmes traços que os ligam quando os contrapomos as relações de produção, distribuição, circulação e mesmo de gênero (cinematográfico) nas quais eles estão implicados .

Vale a pena ressaltar que os personagens cinematográficos apresentam performances não-heterossexuais desde muito tempo. No Brasil, uma compilação bastante completa pode ser encontrada em *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (2001), de Antônio Moreno, bem como no documentário *Cinema em 7 cores* (2008), de Felipe Tostes e Rafaela Dias.

Tanto o trabalho de pesquisa de Moreno quanto o curta de Tostes e Dias permitem explicar como é orquestrada uma solicitação coletiva, proferida por falas autorizadas, que clama para o homossexual uma representação adequada. Jean Wyllys, único deputado federal que, sendo assumidamente homossexual, incorpora o lugar de representante das minorias sexuais brasileiras, realiza a pergunta retórica no filme de Tostes e Dias: “Quem é que disse que nós somos desviantes e anormais? (WYLLYS, in Tostes e Dias, s/p)”.

O curta é um compilado de falas de diretores homossexuais, políticos (resumidamente Jean Wyllys), e o próprio Antônio Moreno é um dos entrevistados. Entre as falas são entropostos planos com imagens dos filmes dos que trazem personagens não-heterossexuais. Quase a totalidade das falas é organizada em uma

narrativa que solicita uma representação que se distancie dos estereótipos, aliás, a nenhum sujeito tido como estereotipado é conferido o lugar de fala, nenhuma bicha molinha, nenhuma sapatão (apenas duas mulheres), nenhum(a) transgênero, travesti ou transexual aparece no filme.

Atendendo a essa solicitação, uma quantidade cada vez maior de audiovisuais nacionais constrói a tal representação, entendida pelos movimentos sociais identitários, especialmente em suas formulações de demandas do final dos anos 90 e início dos 2000, como positiva.

Nas telenovelas, formato audiovisual de maior relevância no mercado brasileiro, o diagnóstico apontado pela pesquisa do grupo Cultura e Sexualidade (CuS), orientado pelos estudos *queer*¹, aponta para uma representação que encaminha cada vez mais a apresentação de um/a homossexual branco, de classe média, que pouco sofre preconceito, que é capaz de consumir e que não executa ações de afeto diante das câmeras².

O embranquecimento do personagem não-heterossexual, bem como sua inscrição em um regime capitalista de mercado, são as premissas da representação tida como positiva. Lembramos que para Benjamin, o investimento do burgues sob o capital é da ordem da devoção. Por esta relação, podemos presumir como se estrutura a figura do cidadão para o burguês de Benjamin, certamente ele se definiria, a despeito de suas diferenças individuais, pela integração ao regime de produção do capital, ou seja, pela sua inserção no mercado de trabalho, de preferência, no mercado formal. Certamente, é também o cidadão que respeita as legislações, especialmente as que regem as propriedades.

A devoção ao capitalismo, logo ao consumo, tal qual é apontada por Benjamin, explicaria, em uma equação simples, a preocupação de uma parcela da militância em ver-se representada em suas diferenças de sexualidade e de gênero, contanto que suas imagens estejam inscritas segundo as regras da história na qual o

128

1 Ao tratar dos estudos *queer* estamos fazendo referência ao conjunto de reflexões que surgem na passagem dos anos 80 para os anos 90, simultaneamente e de maneira articulada com movimentos de militância pela assistência aos homossexuais que morriam de AIDS sob o descaso do governo de Reagan no Estados Unidos (destacamos em especial o *Queer Nation* e o *ACT-UP*), e de uma série de filmes que se organizavam sob a etiqueta de *New Queer Cinema*. Todos tinham em comum a atenção as normas sociais de gênero que, sob um modelo binário de nomeação, naturalizavam a opressão destes grupos minoritários. Academicamente, os estudos desenvolvem-se sob a esteira da filosofia francesa, com o pensamento de Jacques Derrida e Michel Foucault dentre outros, e dos *Culturais Studies*.

2 A esse respeito ver *Um panorama sobre os estudos de mídia, sexualidades e gêneros não normativos no Brasil*, disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/07052013-112602dossie-5.pdf>.

capitalismo venceu seus opositores, ou seja, no registro da história dos vencedores.

Tal solicitação é também uma tarefa encampada pelo cinema de ficção brasileiro, especialmente para aqueles filmes que possuem possibilidades de circulação em salas de cinema, que visam atingir um público mais numeroso e que tem possibilidades de ser exibido nas televisões abertas.

Nestes casos, mais vale o argumento de que o gay e a lésbica são cidadãos honestos, que merecem direitos equivalentes porque trabalham, produzem suas rendas e consomem, do que o argumento que tenta observar na experiência da pobreza, e aqui faço referência ao texto de Benjamin *Experiência e pobreza*, o momento no qual as diversidades sexuais e de gênero se interlaçam de tal forma à precariedade material, que não há outra maneira de sobreviver se não encontrando no que Benjamin aborda como “barbárie positiva”: na renúncia da civilização tal qual ela se apresenta na formulação capitalista de cidadania, a possibilidade de vislumbrar verdadeiros novos modos de produção e de vida. Este texto, como já indicado, aposta no segundo argumento.

Bombadeira é o registro de uma história recente, mas que já se faz documento de uma batalha em curso para qual não há previsão de soluções breves ou simples. Contudo, esperemos um pouco antes da aproximação mais aprofundada do filme. Esboçemos antes, suas condições de aparecimento, afinal, ele se apresenta como resura da história das representações das minorias sexuais não somente pelo conteúdo que carrega, mas pela brecha que abre nas dinâmicas de produção e circulação das imagens do outro na cultura contemporânea.

129

Imagem e norma visual

A imagem cinematográfica enfrenta, já há algum tempo, um momento singular, no qual graças às facilidades do vídeo, que pode ser capturado por aparelhos cada vez menores e mais baratos, e das conexões em rede, que fazem tais vídeos circularem em grande escala, de maneira rápida e também sem custos, algumas imagens passam a circular de forma banal, e o que antes nos parecia intolerável em termos de representação realista da miséria e da morte do homem, passa a ser parte do nosso acervo de imagens acessadas no cotidiano.

É pensando a dinâmica desta circulação que o conceito de ‘norma visual’ é desenvolvido por Judith Butler. Em sua observação de marcos de guerra, das poesias dos prisioneiros de Guantánamo e das fotografias de torturas e mortos em guerras, postadas e bastante acessadas na internet, a autora vai reflexionar sobre

circulação da imagem do outro como dinâmica que opera no reconhecimento social de determinadas existências como mais humanas e dignas de vida do que outras, banalizadas nas imagens de corpos capturados, aprisionados e violentados. Contudo, tais imagens são também passíveis de interpelações do espectador, convites à partilha de outras sensibilidades, sensibilidades que se produzem na experiência de estados de precariedade e exceção à norma.

Para levar em conta as particularidades da experiência do outro, o problema da representação do estereótipo também deve ser complexificado. Com Ella Shohat e Robert Stam, o interesse passa a ser nas estruturas discursivas que posicionam o estereótipo em relação a uma dita representação normal ou positiva, e esta operação somente pode ter sucesso a partir da ideia pós-estruturalista do conceito de representação, que será abordado em breve.

Sendo assim, trabalho desta reflexão é o de demarcar o lugar de resistência histórica que as imagens de *Bombadeira* agenciam, pois acreditamos que, ao registrar sujeitos de identidades transitórias, em seus corpos transformados graças aos seus desejos desviantes da norma binária de classificação dos gêneros, o documentário gera visibilidade sobre algo novo na ordem da sensibilidade e da política. Dito de outra maneira, acreditamos que existe, através da articulação entre presença e testemunho do outro, agenciamentos políticos que operam através da partilha imagética de experiências singulares de vida, as quais nos deixam entrever pistas sobre a reescrita da história e sobre nossa relação com o mundo.!

Esta reescrita, por sua vez, não é o acesso à história total, já que pela concepção de Benjamin ela está sempre aberta, tampouco é sua recuperação fiel. Ela procede através da narrativa das personagens que rememoram suas histórias mais ou menos como foi de fato, mas certamente da maneira que melhor lhes convém contar, afinal “a verdadeira imagem do passado passa voando (...) é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visitado por ela” e neste caso, “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’”, está mais para apropriação de uma reminiscência, tal “como ela relampeja num momento de perigo (BENJAMIN, 1994:243)”. E pelo visto, todo tempo é tempo de perigo para estas personagens.

Quando pensamos em imagens de personagens em filmes documentários, sempre há uma dimensão importante da reflexão que pode ser realizada na imbricação desta imagem a ideia de representação, na acepção artística do termo. A representação artística das minorias é de incontestável relevância histórica, contamos, escrevemos, imprimimos o fotograma que nos informará sobre o que

fomos em um passado distante ou próximo, mais, nos elucidam sobre o que somos ou ainda podemos ser no tempo do agora.

A representação, contudo, carrega o paradoxo de sua indubitável necessidade, como demonstram os movimentos identitários de luta por diversidade sexual e de gênero, que operam clamando pelo fim dos estereótipos, e sua evidente falta de eficácia, uma vez que na maior parte das vezes as representações não oferecem resultados nos termos pelos quais nos habituamos a perceber, constatar e quantificar as mudanças no curso da história. Como atesta Butler em sua análise das poesias dos prisioneiros de Guantánamo e das imagens de guerra,

O movimento da imagem ou da poesia fora do confinamento é uma espécie de evasão, de maneira que, ainda que nem a imagem nem o texto não possam libertar ninguém da prisão, deter uma bomba nem, seguramente, interferir no curso de uma guerra, elas podem sim oferecer as condições necessárias para evadir-se a aceitação cotidiana da guerra e para um horror e um escândalo mais generalizado para que apoiem e fomentem chamados à justiça e ao fim da violência (BUTLER, 2010: 27).³

Ainda assim, muitos dos esforços que são centrados na esfera da análise de representações de gênero e sexualidade no cinema clamam pelo apagamento do estereótipo. Tal operação resulta não somente na invisibilidade daqueles que não são considerados personagens dignos de representar as minorias sexuais, uma vez que as análises filmicas que seguem este direcionamento retiram, em última instância, a possibilidade de observar o fator estereotipador, ou seja, a dinâmica que faz certos sujeitos ocuparem a categoria ‘estereótipos’ por conta da maneira como performatizam seus gêneros e suas sexualidades.⁴

De maneira semelhante, Ella Shohat e Robert Stam, em *Crítica da Imagem*

3 No original: “El movimiento de la imagen o del texto fuera del confinamento es una especie de evasión, de manera que, aunque ni la imagen ni la poesía puedan libertar a nadie de la cárcel, detener una bomba ni, por supuesto, intertir el curso de una guerra, si ofrece las condiciones necesarias para evadirse de la aceptación cotidiana de la guerra y para un horror y un escândalo más generalizado para que apoyen y fomenten llamamientos a la justicia y al fin de la violencia [Tradução nossa]”.

4 Trago o termo 'performatizam' como referência ao conceito de 'performatividade de gênero', sobretudo na conceituação apresentada por Judith Butler em *Problemas de Gênero* (1999) e *Gender Trouble* (2003). Nestes trabalhos, a autora faz referência ao gênero como construção social assimilada, repetida e produzida majoritariamente pelos sujeitos na maneira como estes se inserem na linguagem, como a performam de maneira binária, e se colocam no mundo como mulheres ou, exclusivamente, como homens, normatizando e naturalizando estas categorias. A ideia de 'performatividade de gênero' tem a função de observar o funcionamento de tais normativas e em suas operações de desqualificação de toda uma variedade de performances de gênero que embaralham os códigos do feminino e do masculino.

Eurocêntrica elucidam tal questão quando tratam das análises que tentam, em uma inversão simples da equação, positivar o estereótipo dos negros no cinema:

Quando os estereótipos antinegros (sua bestialidade repulsiva, por exemplo) são registrados como positivos (a liberdade da libido), isso nos diz mais sobre a imaginação erótica branca do que sobre o objeto de sua fascinação (SHOHAT e STAM, 2006: 48).

Acreditamos assim, que não se trata somente de perguntar quem merece ser visto, ou quem representa melhor uma determinada minoria, pois nesta pergunta a busca por uma história mais real, ou por um sujeito mais verdadeiro, tomaria a centralidade da reflexão. Pretendemos observar tais imagens nos seus atravessamentos históricos, nas estruturas de poder que as fundam, afinal, nas operações de rejeição ou validação do estereótipo há uma invisibilidade mais grave, aquela que não evidencia as relações de poder que produzem cada estereótipo.

O conceito de representação, neste caso, enfraquece enquanto possibilidade de “estar no lugar de outrem”, ou de possuir autoridade para representar uma minoria. A representação não se dá de um lado oposto ao que seria ‘real’, ela é tomada enquanto processo histórico, socialmente construído e não natural. Uma representação implica em uma opção de interpretação de realidade, em detrimento de outras, escolha feita em um cenário de disputa de poder. Assim, mais vale perguntar como cada representação é possível, o que nos dá pistas sobre as forças que ela empreende, sobre o desejo que ela investe ao narrar cada história.

Neste caso específico, perguntamos: o que as imagens das personagens em trânsito em *Bombadeira* carregam para causar incomodo e, como podemos observá-las tendo em vista menos o referente real das representações e mais as potências afetivas das imagens.

Inspirados no pensamento de Jean-Louis Comolli, Caxieta e Guimarães (2008) trazem essas problematizações em reflexões sobre a prática documental, e propõem, para começar, que o conceito de representação seja separado do conceito de imagem:

A noção de imagem utilizada por nós, ocidentais, poderia muito bem se desgarrar da ideia de representação, assim como a ideia de conhecimento poderia igualmente ser aquela dos xamãs amazônicos ou dos guerreiros do velho México. Para eles, o desconhecido não pode ser conhecível e o impensável não é pensável: podemos apenas presenciá-los, experimentá-los, estar de ‘corpo presente’ perante as suas manifestações. Para aqueles xamãs, existir é diferir – em tudo o oposto da busca pela

semelhança. E durar é mudar – em tudo diferente de permanecer. Então, entenda-se, deveríamos filmar não para ‘capturar’ – que palavra perfeita para expressar o ato fílmico e fotográfico tal como concebido pela ontologia ocidental! – o corpo e o pensamento do outro (filmado), mas sim para transformá-lo e nos transformar. Existir é diferir e durar é mudar. Nesses termos, o conhecimento (e o documentário) adquire uma nova dimensão (CAXIETA e GUIMARÃES in COMOLLI, 2008: 41).

Dessa forma, fica clara a tentativa de evitar uma analogia simplista entre ‘discurso’, operado pela dinâmica das representações, e ‘imagem’, composta e trabalhada nas operações dos dispositivos fílmicos⁵. Certamente, estes conceitos se imbricam, e as imagens operam sentido na economia dos discursos tal qual os discursos impregnam determinadas imagens de afetos diversos. Contudo, nos concentraremos aqui em reconhecer as particularidades dos agenciamentos operados pelas imagens do filme em questão, no qual não há fácil distinção entre referente e coisa filmada (representação), nem em termos discursivos, uma vez que o documentário entrega ao outro a função de narração de sua própria história, nem em termos de imagem, que reproduz com a fidelidade da fotografia da figura do outro.

Observar as imagens tendo em vista seus agenciamentos consiste em não perder de vista as cadeias de relações as ligam a um estado de coisas, e ao mesmo tempo, a possibilidade de nos ligar a elas menos por reconhecimento das semelhanças da imagem, e mais pelas relações de poder das quais elas fazem parte. Em diálogo, Clarie Parnet e Gilles Deleuze afirmam que:

num agenciamento há como que duas faces, ou duas cabeças pelo menos. Os *Estados de coisas*, estados de corpos (os corpos penetram-se, misturam-se, transmitem afecto); mas também os *enunciados*, regime de enunciados: os signos organizam-se de uma nova forma, aparecem novas formulações, um novo estilo para novos gestos (DELEUZE e PARNET, 2004:90).

Trata-se, portanto, de nos distanciar das observações das imagens pelas suas cadeias significantes e seus esquemas causa-efeito, de não procurar nelas possibilidades de identificação, de desconfiar do hábito de reconhecer-se na imagem

5 O conceito de dispositivo fílmico é aqui entendido com base no trabalho de Cristian Metz (A experiência do Cinema, Ismail Xavier, 1983, p. 411 - 435), enquanto o conjunto de aparatos técnicos que compõem o filme como som, montagem, fotografia, iluminação, etc. A estas unidades características do filme em si, o autor atualiza a ideia de dispositivo enquanto engrenagem que envolve o filme, produção, difusão, circulação e recepção, dando ao conceito a dimensão de construto social determinado também por um contexto histórico-social.

e da necessidade de sentir-se representado por ela. Neste caso, o exercício é tomar as imagens enquanto agenciamentos capazes de fazer ver as relações de poder nas elas quais se engendram, e a partir daí, sublinhar suas capacidades de produzir afeto, amizade e mobilização por parte do espectador em relação a imagem do outro em perigo que aparece na tela.

No livro *Vidas lloradas*, Butler recorre à circulação de imagens e poesias produzidas em estados de guerra para pensar as condições éticas nas quais se explicita a economia da atribuição de importância a algumas vidas em detrimento de outras, e assim retoma a circulação de imagens não somente enquanto possibilidade de representação midiática ou artística, mas como visibilidade e possibilidade de partilha de experiências.

A potência política das imagens e dos versos reflexionados pela autora consiste em fazer apreender, mais do que reconhecer ou identificar, a precariedade de vidas que não são mais vidas, que perderam um quinhão de humanidade na circulação banalizada das imagens de suas mortes e de suas humilhações. Para a autora, a apreensão, diferente da representação, não vem da identificação por marcos, identidades, nomes ou normativas, pois se apreende as dinâmicas da marcação, da identificação, da nomeação, enfim, a dinâmica da normatividade que produzem a precariedade de algumas vidas e a plenitude de outras.

134

Para nós, a escolha desta abordagem para tratar as imagens nas quais figuram minorias, excluídos e oprimidos, é fundamental porque não se limita a busca da representação mais ou menos legítima/correta, considera sobretudo a capacidade das mesmas em deixar-nos ver e questionar o ‘estado de coisas’ que nos fazem acreditar na maior validade de algumas representações em detrimento de outras, ou seja, novamente, porque elas nos deixam entrever a possibilidade de novos modos de vida.

Nas palavras de Butler, apreender consiste em perguntar “Como a estrutura do marco consegue produzir afeto? Qual é a relação entre afeto, um juízo e uma prática de índole ética e política?” (BUTLER, 2010: 29)⁶. Butler aproxima a produção e a circulação das imagens das relações de poder para pensar como elas reescrevem não somente a história, mas também as sensibilidades, em um esquema onde estas duas instâncias não se separam.

Para ela, observar a dinâmica dos marcos, os limiares da imagem e sua

⁶ No original: “Cómo se consigue producir afecto esta estructura del marco? Cual és la relación entre afecto y un juicio y una práctica de índole ética y política?” [Tradução nossa].

circulação, tratar do que ela chama de ‘norma visual’ é tratar do circuito do afeto como uma instância de partilha social, que opera de maneira associada a dinâmica da visibilidade, da circulação de imagens, na maneira como contamos nossas histórias e as histórias dos outros. É neste lugar que resiste a outra ponta reflexiva da ideia de ‘norma visual’, a que liga a imagem e humanidade: “de que maneira as normas que regem que vidas serão consideradas humanas entram nos marcos mediante os quais se desenvolve o discurso e a representação visual, e como estas delimitam ou orquestram nossa capacidade ética de resposta ao sofrimento” (BUTLER, 2010: 114)⁷.

No filme abordado, a imagem do outro, reproduzida na tela, é uma máquina histórica revolucionária e não uma máquina de representação da história. A imagem por si só já interpreta as histórias narradas, e o ato de registrá-la é uma interpelação do presente. Esta imagem se oferece, de uma vez por todas, como testemunho e como chamamento: “O corpo respira, respira com palavras e encontra aí certa sobrevivência provisória. Contudo, uma vez que o alento se transforma em palavras, o corpo se entrega a outro em forma de chamado” (BUTLER, 2011: 92)⁸.

O filme rompe o regime de produção de visibilidade porque opera de forma a revelar a dinâmica da norma visual. E se o outro se entrega em forma de chamado, ele somente é perceptível pelo reconhecimento e repulsa que temos da sua diferença. As imagens abordadas nesta reflexão, se não podem ser ditas de guerra, no sentido de uma guerra geopolítica tradicional, podem, sem dúvida, compor o cenário de uma guerra micropolítica que atinge o campo da produção das nossas histórias e das nossas subjetividades.

Neste sentido, subjetividade não pode ser entendida como interioridade, essência, ou substância estável que um sujeito (completo e em pleno funcionamento de seu organismo) carregaria. Também não se trata de uma subjetividade freudiana, resultante de um processo de repressão das instituições sociais, uma subjetividade na qual os movimentos possíveis são sempre dados a partir das relações entre o inconsciente reprimido e o superego repressivo, tendo este último a função de internalizar as normativas da vida em sociedade, produzindo culpa, recalques,

7 No original: “de qué manera las norma que rigen qué vidas serán consideradas humanas entran em los marcos mediante los cuales se desarrolla el discurso y la representación visual, y como estas delimitan u orquestran nuestra capacidade ética de respuesta al sufrimiento” [Tradução nossa].

8 No original: “El cuerpo respira, respira com palavras (*imagens*) y encuentra ahí cierta supervivência provisional. Pero uma vez que el aliento se convierte en palabras, el cuerpo se entrega a otro en forma de un llamamiento” [Tradução nossa].

sintomas, dentre outras categorias da clínica das ciências psi para abordagem das subjetividades.

Aqui, aplica-se mais facilmente a ideia de subjetividade ao modo foucaultiano, como processo de atravessamento de poderes e saberes ao qual estamos submetidos em relações de assujeitamento às normas e achatamento das singularidades, mas também, e sempre, de produção e negociação. Não somos tábulas rasas, ou puro instinto reprimido pelas normativas, e se o poder deve ser entendido como aquilo que atravessa inclusive a produção de quem somos, de como nos portamos e experimentamos o mundo, é porque a resistência a este poder também aparece na experiência das subjetividades, especialmente nas menos normativas, nas subjetividades daqueles que chamamos outros.

São guerras particulares cuja circulação de imagens atua de maneira constitutiva na produção do afeto que pode ser mobilizado para com o modo de vida do outro. O que nos interessa agora, a partir do filme, é encontrar os rasgos discursivos da história, as sombras do inumano nestes filmes, os espaços onde a representação se colocou em suspenso, e as imagens foram capazes de mobilizar agenciamentos afetivos enquanto estratégias políticas de partilha do sensível.

136

Bombadeira, a história da construção precária da feminilidade em corpos biologicamente masculinos.

Bombadeira é um filme de 2007, primeiro longa do diretor baiano radicado no Rio de Janeiro Luis Carlos de Alencar, foi patrocinado por leis de incentivo e está integralmente disponível na internet. O filme é sobre as histórias de bombação, ato de injetar ilegalmente silicone industrial em travestis e transgêneros, a maioria delas prostitutas, moradoras da cidade de Salvador, Bahia.

Por conta da montagem do longa, o espectador é guiado quase que todo o tempo pela narração das próprias personagens, apenas duas vezes escutamos alguém direcionar a elas alguma questão, e, nos planos finais, vemos letreiros que nos informam sobre a situação “atual” de cada uma delas, dando conta do espaço de tempo entre as filmagens e o lançamento do filme.

O longa explora as histórias de personagens anônimas, mas que são muito frequentes no cotidiano das/os moradoras/es da capital baiana: as travestis e transexuais que se prostituem nas ruas do centro e nas ladeiras que ligam a cidade alta à cidade baixa, e que usam silicone industrial como modelador corporal. São muitas as questões que o filme propõe e aqui, para começar, ressaltamos a

visibilidade da realidade de pessoas que sofrem e morrem por conta da regulação estatal do sexo. Tal regulação se materializa em uma legislação que decide desde a troca do nome social até a possibilidade de modificação corporal através de cirurgias plásticas, mas isso apenas nos casos em que tais ações não concordam com a significação conferida a genitália percebida e documentada no momento do nascimento, ou seja, nos casos em que, para as normativas sociais, argumentadas principalmente sob o campo do direito e da medicina, as modificações tornam tais corpos ininteligíveis para o sistema binário de organização dos gêneros.

Afinal, a aplicação de silicone é uma operação cotidianamente realizada por mulheres biológicas, e recorrer a bombação ilegal não denota apenas a falta de condições financeiras das personagens, é também um escape em relação a uma série de operações de controle estatal de determinados corpos. O caso é que, se uma mulher biológica resolve enxertar silicone nos seios ou em qualquer outra parte do corpo, tal ato cirúrgico é classificado como plástico e, em alguns casos, até como reparador. Em contrapartida, se um homem biológico resolve modificar o peitoral a partir de injeções de silicone para ter um seio, tal operação só é autorizada mediante a patologização de sua psique, que uma vez atestada medicalmente como tendo ‘disforia de gênero’ ou ‘transtorno de identidade de gênero’, conhecido ainda como transexualismo (assim mesmo, com o sufixo *ismo* da patologia), pode então modificar seu corpo para além da categoria de gênero que lhe foi designada à época de seu nascimento.

137

Ao diretor Luis Carlos de Alencar interessa a história da vida pessoal das personagens, especialmente aquelas que narram as motivações, implicações e os atos de bombação. A maior parte das entrevistas é realizada nas casas das mesmas, já a entrevista da personagem Andrezza é realizada em um carro, ocasião na qual ela conta que passou dez anos indo e voltando de São Paulo. Ele pergunta: “E foi pra São Paulo fazer o quê?”, “Trabalhar, né, Luis Carlos!”, responde Andrezza, demonstrando que o entrevistador já conhece a história e está lhe fazendo repetir para as câmeras. Ele, com intimidade, devolve: “Trabalhar em quê, minha filha?”. A nítida aproximação confere à entrevista um tom de conversa, sensação que temos em maior ou menor medida ao longo do filme, e que também ganha força no linguajar informal utilizado pelas personagens e pela emoção que alguns deles deixam transparecer durante as entrevistas.

Apalavra-testemunho está, na maior parte do tempo, regendo o entendimento da imagem em *Bombadeira*, a cena da bombação, por exemplo, é anunciada por pelo menos dez minutos em planos de narrações das personagens sobre o que

acham das bombações, suas motivações, as transformações de cada uma, a dor e a libertação que o ato de bombar proporciona. Tudo isso imediatamente antes da cena que mostra, quase sem mostrar, o processo de bombação.

É quase sem mostrar porque são excluídos do quadro, durante toda a sequência, a imagem do rosto das duas personagens que estão em cena, as quais sabemos, por dedução óbvia, que são uma a travesti ou transgênero que recebe injeções de silicone industrial e outra pessoa que aplica o silicone, a figura da bombadeira.

A ausência do rosto não pode ser lida simplesmente como a ausência da imagem do outro, pois a imagem ainda está impregnada de sua presença. Em alguns dos planos que intercalam os planos de bombação, e que estão presentes também em outros momentos do filme, vemos outra imagem sem outro, é o plano em que uma personagem dá seu testemunho na penumbra, compondo uma fotografia que nos é familiar, pois nos deparamos com essa composição (personagem no escuro e paisagem ao fundo) frequentemente nos programas de jornalismo policial.

Em *Bombadeira*, acreditamos que são esses dois momentos, nos quais a imagem fica desprovida de rosto humano, que a voz enquanto palavra perde um pouco de sua primazia, e a imagem toma conta do documentário.

138

E, aqui, retomamos *Vida precária*, quando Butler se inspira na noção de rostidade em Levinas. Ela aponta que é ao encarar um rosto e perceber nele sua vulnerabilidade que encontramos uma convocação ao reconhecimento da humanidade daquele que nos olha. Encarar um rosto é um movimento capaz de provocar tanto a rejeição absoluta em relação ao outro, como também a compaixão pela sua vida. Mas o rosto, como ela mesmo afirma, não é a cara, essa estrutura que comporta olhos, boca e nariz, tão pouco é uma exclusividade humana. Rosto é aquilo na imagem que grita ‘não matarás!’ (BUTLER, 2010), mas não literalmente. Nestes dois quadros do filme, toda a imagem é feita rosto.

A primeira imagem sem rosto mostra o desenho de uma silhueta na penumbra, levemente iluminada graças a janela ao fundo. A imagem que vemos de maneira clara é a que está atrás da janela, enquadrada pelas sombras a sua volta, ela se assemelha a uma pintura, cuja moldura é a penumbra e a silhueta da portadora voz que nos fala.

Seria uma pintura daquelas que pejorativamente chamamos de arte *naïf* e que encontramos aos montes nas ruas do Pelourinho sob a forma de retratos melancólicos ou irreverentes, que mostram os casarões coloridos e seus telhados, as pessoas subindo e descendo as ladeiras, os pretos e as pretas, às vezes sob

porcelanas, azulejos e outras em pequenas telas, todas confeccionadas pelos artistas locais, de habilidades técnicas e estéticas ditas duvidosas. A exceção da sujeira das paredes dos casarões e dos carros estacionados em fila, suprimidos nas pinturas dos azulejos, a composição é a mesma da janela que vemos em quadro.

Janela como quadro iluminado dentro do quadro do filme: é um cartão postal mal acabado e ainda bonito, é lembrança de viagem e é também registro da história. É curioso que seja este um dos poucos planos abertos do filme, composto quase que exclusivamente por planos que denotam intimidade, planos fechados, detalhes, e muitos *close up* (rosto). Contudo, ele não é propriamente um plano do filme, como já dito, é um outro quadro dentro do enquadramento da câmera, e tudo em volta é a sombra que abriga a personagem, ela que certamente há pouco subiu ou desceu a ladeira que vemos ao fundo, quem é ela? O que o quadro iluminado da janela nos diz sobre ela? Não é o rosto da personagem que nos conta a sua história, é toda a imagem enquadrada pela câmera e projetada na tela é que se transforma em rosto, é o diálogo entre a presença da voz projetada desde a sombra e o quadro histórico aberto pela janela que profere o chamado ‘não matarás’, e tal chamado aproxima a imagem que vemos na tela à ideia de rostidade que Butler encontra em Levinas.

139

Em diálogo com a composição da imagem recém descrita, podemos encontrar os motivos pelos quais o rosto da personagem é suprimido da imagem, chegando as conclusões, um tanto óbvias, de que deve ter havido contingência (solicitação/ condição imposta pela personagem, ou que foi opção do filme) em não expor ao regime policial do corpo determinadas personagens. Contudo, no desdobramento dessa assertiva, concluímos que essa operação é também o modo pelo qual o filme nos conta a história da gerência estatal sobre esses corpos, e que estas existências estão sob a escrita do Estado, sob sua lei. É a lei que interdita as imagens sob pena de redução de seus direitos para além do filme, mas não a presença das personagens!.

O caso, é que a história destas pessoas, aquilo que pertence às suas intimidades, às suas vidas privadas, é um problema de ordem pública, mas elas apenas podem falar de si pelas suas ausências: ausência da imagem de seus rostos, de seus corpos no espaço público e de seus nomes na história oficial. E a história permanece iluminada em quadro, projetando pela janela sua sombra na personagem.

Os planos que mostram o ato da bombação também prescindem da imagem do rosto das personagens. No lugar dele, vemos em *close* a pele perfurada por

agulhas, várias simultaneamente, as formas que o corpo vai tomando durante as injeções, os poros abertos, silicone e sangue vazando pela perfuração que foi aberta para injeção do líquido. O corpo, que vemos em partes, está seminu deitado na cama. Os hematomas no corpo, o lençol que cobre apenas uma parte da cama, um pedaço do colchão, tudo acompanhado pelo som direto de gritos de dor e as falas de consolo da bombadeira - “é normal”... ela nem sempre tranquiliza o espectador.

Aqui, toda a sequência é feita rosto, e ele não clama mais alto porque podemos ouvir a voz do outro, não é na palavra que se concentra seu clamor, mas na sequência de imagens que dividem um corpo em pequenos pedaços de carne transfigurado pelas agulhas e feito retalho pelo retrato fotográfico. A vocalização do clamor está mais próxima dos poros abertos do que do som da voz.

Não nos tranquilizamos com o alento da bombadeira avisando que ‘está tudo bem’ e que ‘a dor é aquela mesma’; nem mesmo sabendo pelos outros depoimentos que escutamos durante o filme da vontade e da necessidade que muitas das personagens têm em passar pela ‘fada madrinha’, com sua varinha de ‘dor e sofrimento’. Este é o momento em que muitos espectadores baixam a cabeça ou saem da sala, o que pudemos perceber durante as exposições públicas do filme nas quais estivemos presente, e presumimos que é o rosto do outro, clamando ‘não matará’, que nós (espectadores) evitamos encarar.

140

A aproximação que Butler faz ao chamado do rosto em Levinas, as relações de reconhecimento do outro que estão implícitas neste chamamento estão atravessadas pela noção de precariedade, ou seja, é sempre o chamado do outro em risco que nos convoca. Registradas pelo filme, as imagens carregam tais chamados como fragmentos da história, aquela que só podemos ver entre as ruínas, “que relampejam num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012:243), e aqui encontramos novamente o risco.

Os dois panos analisados aparecerem, dentre outros, por volta dos cinquenta minutos do filme, que a esta altura se encaminha para o final. No mais, as falas giram entre o desejo de transformação e o perigo dessas operações, são narrações sobre discriminação hospitalar e morte. Algumas personagens morrem antes de finalização do filme, Silvana narra a morte de Leila, e durante o filme, destaca-se o testemunho de Emanuel sobre a morte de Michele.

Antes, ele já havia falado sobre o seu sonho de casamento, em planos onde seu testemunho consistiu na repetição do discurso que reitera a instituição familiar: Michele de branco, véu e grinalda, em uma cerimônia íntima com muita bebida e comida, ‘tudo direitinho’.

É possível encontrar entre os depoimentos do filme, desde falas conscientes da condição subalterna que as trans ocupam nas relações sociais heteronormativas, até falas que repetem com propriedade a valoração do consumo e o padrão de beleza que se espera de uma mulher média brasileira:

- Batom da Boticário, né?! (...). Bem fraquinho, bem discretinho, só pra dar uma vida nos lábios, tem que tirar o excesso de oleosidade do rosto, pra não ficar oleoso, dá um toque no cabelo, uma ajeitadinha no cabelo e o rímel um pouquinho (...), [e finaliza] Um creme para ficar a mão macia, para o cliente não reclamar, para não machucar. É isso que eu faço, bem simples. E um perfume né, da Fiorucci, italiano!

Silvana está perfeitamente adequada com as normas da mulher de bom gosto para o dia a dia: descrição (bem fraquinho, pouquinho), aspecto saudável (dar uma cor aos lábios), limpo (pele sem oleosidade) e com produtos de boa qualidade (Boticário, Fiorucci, italiano!). Ela repete a norma porque o testemunho do outro, como afirma Rancière (2012), não tem forma própria nem singularidade linguística, apenas a possibilidade de assumir a condição de chamado, é a partilha de uma experiência por meio de uma linguagem reconhecível aliada a uma imagem precária.

141

Contudo, os manuais de beleza das revistas femininas e os inúmeros tutoriais de maquiagem que circulam na internet certamente nunca imaginaram que as normas de feminilidade pudessem ser tão bem apropriadas em uma feminilidade prostituta e trans. Silvana também não deve compor o público alvo de tais produções, por mais que repita a norma, ela jamais será em imagem a mulher que descreve, os marcadores de suas diferenças estampam a imagem, o que não a impede de saber, de assimilar e introduzir no seu dia a dia a etiqueta que ela mesma rasga, talvez sem a mesma consciência.

Quanto ao testemunho de Emanuel, sabemos por que ele chora, acreditamos na sua dor. Seu testemunho é a tentativa da máquina, que ele compõe junto ao aparato cinematográfico, de nos mobilizar, impulsionado pela paixão por Michele, pelo desejo normativo de casar. Ele segue a narração de seu luto e, na sua última aparição, confessa o desejo de conservar a casa ‘do jeito que ela deixou’, ele se refere às imagens de santos católicos e de anjos com as quais Michele decorava a casa, que ele apresenta logo nas primeiras sequências do filme.

Na sua última cena, um letreiro nos informa que “Emanuel não mora mais na casa de Michele, a família dela é dona da casa...”. O testemunho dele não é a

reconstrução de sua relação, de sua saudade, de seu amor, ele é a possibilidade de afetar que se produz diante das falas sequenciadas, da sua figura que chora: “A virtude de um bom testemunho é de ser o que obedece ao duplo golpe do real que horroriza e a palavra do Outro que obriga” (RACIÈRE, 2008: 94). Emanuel obriga o espectador ao reconhecimento de seu sofrimento, da sua história, quem sabe, ao reconhecimento de si mesmo naquele sofrimento.

Não estamos dizendo que todos os espectadores necessariamente realizem a leitura sociológica de seu depoimento e se reconheçam como mantenedores da ordem heteronormativa que produz a marginalidade de existências como a de Michele, de Emanuel, e das outras personagens:

A experiência extrema do inumano não conhece impossibilidade de representação nem língua própria, não há uma língua própria do testemunho. Nos casos em que o testemunho deve representar a experiência do inumano, ele encontra certamente uma linguagem já constituída do devir inumano, de identidade entre sentimentos humanos e movimentos inumanos. (...) o irrepresentável repousa justamente aí, na impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria. Mas essa identidade de princípio entre o próprio e o impróprio é a marca mesma do regime estético da arte (REANCIÈRE, 2009:137).

142

O que obriga o espectador são os testemunhos em linguagem reconhecível, entrecortado por imagens de forte ausência do outro, o estado de luto entre os anjos e santos, e também, o ritual cotidiano de Silvana que dá duro todo dia e que, caprichosa, revela sua impureza humana na sentença leve sobre a ‘mão macia que agrada o cliente’.

Sendo assim, os depoimentos em *Bombadeira* mais que testemunhos, são chamados, e é na composição deles com as imagens do outro, especialmente quando elas prescindem da face para apresentar todo o quadro como rosto capaz de enunciar ‘não matarás’, que podemos visualizar a potência do registro das histórias íntimas, cotidianas, privadas, quase banais: “uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores” (RANCIÈRE, 2010: 28)

Bombadeira opera na redistribuição dos privilégios do que pode ser dito, de quem pode ser visto, de modo a mostrar que as imagens não são duplos de uma história real, elas são fragmentos da história de luta pela igual condição de registro de pequenos e grandes fatos, acontecimentos insignificantes e marcos estatais, eventos cotidianos e catástrofes, heróis e anônimos, ou seja, pela partilha de vários sensíveis singulares.

É a presença da ausência da imagem do rosto no registro cinematográfico que nos narra a história do outro, aquele cuja existência põe-se em risco quando se dá a visibilidade. O que tais imagens podem nos dizer, além das associações imediatas entre a criminalidade e a personagem que no filme não podia se expor, por exemplo, é que sua exposição é certamente uma ameaça contra ela mesma, e para não colocá-la em risco, a sua sombra nos fala, porque ela mesma sabe que não pode deixar de falar: não se pode mais abrir mão de contar outras histórias.

Encontrar este filme depois de sua feitura, assisti-lo hoje, mais uma vez, é visitar um passado ainda recente, e a visita apenas vale a pena tendo em vista transformar o presente, e imaginar novas possibilidades de futuro. O que estas imagens mobilizam não é capaz de mudar o destino das personagens, não conseguiu evitar a violência as quais elas continuam submetidas, assim como o documentário *Estamira* (2005) não conseguiu evitar que Estamira morresse por falta de socorro médico em 2011, nem *Meninas* (2006, Sandra Werneck) evitou que um dos seus personagens sem rosto fosse assassinado em um confronto com a polícia apenas três meses após o fim das filmagens.

O que resta deles é a intensidade de suas imagens, os saberes de suas narrativas e, mais especialmente, a partilha de sensíveis (Rancièrè, *Ibid*) singulares, na narração do cotidiano do outro, na aproximação a outros modos de vida, no senso de amizade que daí pode nascer. Essas são as intensidades que tais imagens carregam, que operam na dimensão política do afeto, na estrutura do que somos capazes de reconhecer enquanto humanidade, não pela identificação, mas pela ausência de imagem a se identificar, e pela presença de um chamamento a modificar as estruturas dos nossos sentimentos.

Muitos são os discursos médicos e legalistas (oriundos do campo do direito) que tratam destes diferentes modos de vida, registros oficiais que balizam a escrita da história, já o filme, assina um vocativo irrevogável de reescrita da história oficial, que tem legado a tais existências os lugares da patologia e da ilegalidade. São imagens como registro da história dos oprimidos, e “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade regra geral. Que precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” (BENJAMIM, 1994: 226).

É na multiplicação de narradores, das histórias do privado proferidas por anônimos, que a potência de rasgo na história dos vencedores é operada pelo filme. Nele, não é o diretor que é historiador, tão pouco as personagens, ainda que lhes seja dado algum lugar de fala e da imagem, mas o próprio documentário, que não é

somente registro, é a prova do encontro entre a máquina cinematográfica e o outro, que atua como peça fundamental na rasura da história dos gêneros binários, de suas margens e rachaduras, de seu controle estatal e de sua condenação a morte e à invisibilidade. A história dos vencidos que ali emerge como gesto de sensibilidade e chamamento por um presente mais diverso e seguro para todos e todas.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas : magia, técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Editora Brasileira, 1994. 253 p.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter; on the discursive limits of "sex"*. New York, Routledge, 1993. 284 p.

_____. *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Trad.: Bernardo Moreno Carillo. 1 Ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.

_____. *Vida precária*. In: Dossiê Diferenças e (Des) Igualdades. Contemporânea, 2011. p.13-33.

144

COLLING, Leandro. *Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados*. Revista Gênero, volume 8, número 1, 2007, Niterói: EDUFF, p 207 a 222.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 373 p.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Clarie. *Diálogos*. Trad. José Gabriel Cunha. Cadernos D'Água, Lisboa, 2004. 185p.

MORENO, Antonio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Niterói: EdUFF, 2001. 310p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível, estética e política*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012. 71 p.

_____. *O inconsciente estético*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. 77 p.

_____. *El espectador emancipado*. 1 ed, Buenos Aires: Manantial, 2010.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 528 p.

Fotografia e imprensa ilustrada no Brasil em meados do século XIX: a *Semana Illustrada* (1860-1876)

Enviado em:
30/05/2013

Aprovado em:
09/09/2013

Bruna Oliveira Santiago

Mestranda em História
Universidade de São Paulo

bruna.santiago@acad.pucrs.br

Resumo

Este artigo discute a relação entre fotografia e imprensa ilustrada na segunda metade do século XIX no Brasil, enfatizando um exemplo pioneiro na utilização de imagens: a *Semana Illustrada* (1860-1876). A invenção da fotografia e sua difusão no Brasil se dão em um contexto de ampliação da demanda pela representação visual. A evolução das técnicas de impressão vem ao encontro da demanda por imagens, que era cada vez maior. Desta forma, a imprensa ilustrada da época procura publicar imagens em suas páginas, muitas delas baseadas em fotografias, de modo a suprir a demanda pelo visual. Com o recrudescimento da presença imagética nos periódicos, a cultura visual se modifica, bem como a relação das pessoas com o mundo. Com isso, o cotidiano passa a ser permeado por imagens.

145

Palavras-Chave

Fotografia, Imprensa ilustrada, Cultura visual

Abstract

This article discusses the relation between photography and illustrated press at the second half of nineteenth century in Brazil, emphasizing a pioneer example in the use of images: the *Semana Illustrada* (1860-1876). The invention of photography and its diffusion take place in a context of increasing demand of visual representation. The evolution of the technics goes towards the demand for images, which was increasing more and more. Thus, the illustrated press started to use images on its pages, many of then based on photographs, with the aim of supplying the demand for the visual. With the increasing of the visual presence, the visual culture changes and the relation between people and the world became permeated by images.

Keywords

Photography, Illustrated press, Visual culture

Introdução

O presente artigo apresenta uma reflexão sobre a cultura visual a partir da relação existente entre fotografia e imprensa ilustrada. Em meados do século XIX, a invenção da fotografia causou impactos profundos na maneira de enxergar o mundo. A imprensa, no seu importante papel de veículo informativo da época, incorporou essas mudanças. O exemplo mostrado aqui consiste na primeira revista ilustrada brasileira a fazer uso sistemático de imagens em suas páginas. *A Semana Ilustrada* circulou no mercado editorial durante 16 anos e seu aspecto visual exercia grande importância. Muitas das imagens presentes na revista eram baseadas em fotografias – em plena fase de consolidação –, fato que demonstra a sua forte influência.

Na primeira parte do artigo, tem-se uma breve explanação sobre a invenção da fotografia, seu caráter múltiplo e sua chegada em território brasileiro. Outro fator importante para entender a relevância da fotografia é o contexto em que ela surge: um tempo moderno e cada vez mais ligado à velocidade. Na parte seguinte, é a imprensa que entra em cena ao lado da fotografia, para evidenciar as influências que a fotografia exerceu na imprensa ilustrada. A terceira parte do artigo mostra como a fotografia aparecia na *Semana Ilustrada* e como se dava seu uso pelo periódico. Por fim, à guisa de conclusão, a última parte discorre sobre o papel da fotografia na imprensa.

146

Fotografia, uma invenção múltipla

O anseio de representar o mundo por meio de imagens incitou pesquisas, que culminaram no processo fotográfico. Acredita-se que a primeira fixação de imagens foi feita no ano de 1827 por Joseph Nicéphore Niépce, através da heliografia. Mas a invenção da fotografia é atribuída a Louis Jacques Mandé Daguerre, que, associado Niépce, criou, em 1839, um processo para fixar a imagem numa placa de cobre e prata, denominado *daguerreótipo*. Anos depois, William Henry Fox Talbot patenteia sua invenção, o *calótipo*, um negativo que permitia a reprodução de vários positivos a partir da imagem gravada no negativo.

Não obstante, antes mesmo de a invenção da fotografia por Daguerre ser noticiada no Brasil, ela já havia sido descoberta por Hercule Florence, um francês radicado no Brasil, que vivia na Vila de São Carlos (atual cidade de Campinas).

Segundo Erivam Morais de Oliveira (2007), o termo fotografia foi cunhado em 1832 por Hercule Florence em colaboração com o boticário Joaquim Corrêa de Mello para denominar um processo que ambos vinham desenvolvendo, o qual consistia em fixar imagens com ajuda da luz. Consta que a gravação da primeira imagem foi feita em no ano seguinte, em 1833. Apesar das importantes descobertas de Florence, o reconhecimento de sua descoberta só se daria mais de um século depois, com as pesquisas de Boris Kossoy.¹

Rosana Horio Monteiro (2008), em seu estudo sobre a descoberta da fotografia no Brasil, destaca que a mesma é uma invenção múltipla, pensada por diversos pesquisadores simultaneamente e que envolve uma série de negociações (MONTEIRO Rosana, 2008). Outro fator relevante nesse processo é o contexto de produção que incide sobre as técnicas desenvolvidas. A autora afirma que, no caso de Florence, a precariedade de seus aparatos foi justamente o que fez com que ele se aprofundasse nas pesquisas com a fixação de imagens pela luz. Além do mais, Florence mantinha uma comunicação intensa com as novidades da ciência, graças aos seus interlocutores e outros viajantes que estavam de passagem pelo Brasil.

Tal fato demonstra que a fixação de imagens era um processo em vias de investigação, tendo em vista o fato de que a sociedade necessitava de novos meios de representação. A invenção ótica que se desenvolvia fazia parte de uma sociedade que se educava visualmente e, assim, nutria interesse pelas imagens. “A fotografia é uma convenção do olhar e uma linguagem de representação e expressão de um olhar sobre o mundo” (MONTEIRO Charles, 2008: 174).

O surgimento da fotografia está situado em um contexto de visualidade intrinsecamente ligado aos novos tempos, em que a rapidez é cada vez mais valorizada. Tal valorização não fica restrita aos meios de comunicação e transporte. A demanda pelo registro visual responde às exigências dessa sociedade, que se move em ritmo acelerado e que, por isso, demanda um aparato tecnológico que responda às suas necessidades.

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais repousam sobre os vínculos estreitos que ela mantém com os fenômenos mais emblemáticos da sociedade industrial: o impulso das metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as transformações do espaço, do tempo e das comunicações, mas também a democracia (ROUILLE, 2005:

1 Sobre este assunto, consultar a seguinte obra: KOSSOY, Boris. **Hercules Florence: 1833, a descoberta da fotografia no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

29).²

A fotografia desembarca oficialmente no Brasil somente no ano de 1840, quando Louis Compté traz daguerreótipos da França, que encantam o imperador D. Pedro II. Entretanto, a popularização da fotografia vai se dar em 1854, com a invenção, de Eugène Disdéri, do formato *carte-de-visite*, que proporcionou uma produção em maior número dos retratos fotográficos, com custo reduzido. Com essa popularização, a fotografia virou uma febre nos centros urbanos da época. “Pela primeira vez na história, a ampla massa de pessoas tiveram acesso a meios de gravar sua aparência para a posteridade” (MIRZOEFF, 1999: 71).³

A partir do momento em que a fotografia se popularizou, permitiu o desenvolvimento de uma visualidade na qual o consumo de imagens se tornou mais presente na vida das pessoas, conforme salienta Annateresa Fabris:

Pensar a fotografia em suas múltiplas relações com a sociedade oitocentista implica, como primeira operação crítica, analisá-la à luz das especificidades das ‘imagens de consumo’, daquelas imagens impressas e multiplicadas, que constituem o esteio da comunicação desde a Idade Média e que determinam a visualidade própria da era pré-fotográfica (FABRIS, 1998: 11).

148

A fotografia vai, portanto, ao encontro dos interesses da sociedade industrial, com um registro instantâneo e eternizado pelo papel fotográfico. O contexto da invenção da fotografia é o tempo em que as grandes cidades crescem e se transformam prodigiosamente. Invenções como a locomotiva, o telefone e o telégrafo, dentre tantas outras, passam a fazer parte do cotidiano das pessoas que vivenciavam aquela época repleta de mudanças. Assim, tem-se que a “fotografia criou uma nova relação com a experiência do tempo que era totalmente moderna” (MIRZOEFF, 1999: 69).⁴

2 Do original: La modernité de la photographie et la légitimité de ses fonctions documentaires reposent sur les liens étroits qu’elle entretient avec les phénomènes les plus emblématiques de la société industrielle : l’essor des métropoles et de l’économie monétaire, l’industrialisation, les bouleversements de l’espace, du temps et des communications, mais aussi la démocratie (tradução da autora).

3 Do original: “For the first time in history, the broad mass of the people had access to a means of recording their appearance for posterity” (tradução da autora).

4 Do original: “Photography created a new relationship to the experience of time that was thoroughly modern” (tradução da autora).

O novo modo de ver o mundo: a fotografia na imprensa ilustrada

No século XIX, a fotografia impactou o modo de enxergar o mundo, o que, também, atingiu a imprensa. É por volta de 1840 que surgem os primeiros periódicos que colocam notícias em suas páginas fazendo uso de imagens derivadas de fotografias.⁵ No Brasil, a tecnologia da época não permitia que as imagens fossem impressas na mesma página que o texto, por isso poucos periódicos traziam imagens. De acordo com Oliveira (2010), foi apenas em 1880 que as revistas ilustradas começaram a utilizar a fotografia propriamente dita.

A crescente demanda fez com que começasse a se desenvolver métodos para gravar imagens nas páginas dos periódicos. Tem-se que a imprensa ilustrada se serviu amplamente da fotografia para difundir imagens.

Pouco tempo depois do advento da fotografia, já surgiam as primeiras obras impressas (livros e periódicos) ilustrados com fotografias ou com cópias declaradamente 'féis' de fotografias, com o objetivo de nos proporcionar informação por intermédio deste novo processo de representação iconográfica, portador de uma evidência e de um poder de comunicação visual sem precedentes na história da humanidade (ANDRADE, 2004: 7).

149

A principal técnica utilizada para gravar imagens nas páginas era a litografia, na qual o desenho era feito às avessas numa pedra porosa e depois era feita a impressão no papel. Ângela Maria Cunha da Motta Telles (2007) afirma que, a partir dos anos 1860, começaram a surgir diversas revistas ilustradas que utilizavam a prática litográfica para registrar em suas páginas os costumes da época.

Como não havia tecnologia viável que permitia imprimir as fotografias direto nas páginas da revista, o método litográfico foi a maneira encontrada para gravar as imagens. Annateresa Fabris (1998) destaca a litografia como ponto culminante quando se fala em um novo estatuto imagético. Para a autora, as raízes do consumo da fotografia estão no método litográfico, já que este responde às demandas industriais do momento: era um método de fácil execução e baixo custo de produção.

A cultura visual do século XIX foi influenciada pela fotografia, artefato que correspondeu às necessidades da sociedade daquele período. A partir de seu

5 Alguns exemplos dessa época inicial são os seguintes periódicos: *Revue Française*, *Revista Nacional e Estrangeira* e *Marmota Fluminense*.

advento, os objetos passaram a ser vistos de diversas formas, dependendo do ângulo tomado pelo fotógrafo. Essa nova maneira de ver configurou a nova visibilidade que surgia, já que as coisas receberam novos olhares. Além dos novos olhares, havia aquilo que não recebia olhares, ou seja, o não visto, que também queria dizer muito.

Neste modelo global da modernidade do meio do século XIX, a máquina fotográfica vem ter um papel imenso: produzir as visibilidades adaptadas à nova época. Menos figurar novas coisas, que extrair das coisas novas evidências. Pois as visibilidades não se reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis; elas correspondem a uma luminosidade sobre as coisas: uma forma de ver e de fazer ver, uma distribuição particular do opaco e do transparente, do visto e do não visto (ROUILLE, 2005: 44).⁶

Na introdução de sua tese sobre a imprensa ilustrada francesa entre 1843 e 1914, Thierry Gervais faz algumas considerações acerca da imprensa ilustrada em si. A ênfase de sua pesquisa é a ilustração fotográfica, prática muito comum para a publicação de imagens pela imprensa. O autor afirma que “a imprensa ilustrada demonstra duas ambições indissociáveis: difundir informação e seduzir seu público leitor pela imagem” (GERVAIS, 2007: 11).⁷ Portanto, ao mesmo tempo em que divulgava uma imagem em suas páginas, chamava a atenção para o aspecto visual.

A importância da imagem na sociedade do século XIX está associada à invenção e consolidação da imagem fotográfica, já que “a fotografia incide de vários modos no imaginário social” (FABRIS, 1998: 25). Desta forma, a sociedade que produz e consome fotografias demonstra interesse por esse tipo de registro. Isso significa que existe um ciclo retroativo, no sentido de que a fotografia atinge o imaginário social e é atingida por ele.

150

6 Do original: “Dans ce cadre global de la modernité du milieu du XIXe siècle, la machine-photographique vient tenir un rôle immense : produire les visibilités adaptées à l’époque nouvelle. Moins figurer de nouvelles choses qu’extraire des choses de nouvelles évidences. Car les visibilités ne se réduisent pas aux objets, aux choses ou aux qualités sensibles; elles correspondent à un éclairage porté sur les choses: une façon de voir et de faire voir, une distribution particulière de l’opaque et du transparent, du vu et du non vu” (tradução da autora).

7 Do original: “la presse illustré fait preuve de deux ambitions indissociables: diffuser de l’information et séduire son lectorat par l’image” (tradução da autora).

O pioneirismo da *Semana Illustrada*

Com o uso das imagens em periódicos e sua popularização em meio ao público leitor, as revistas ilustradas ganharam espaço na imprensa. Paulo Knauss (2011) destaca que sua novidade mais relevante foi a afirmação do papel da imagem, já que os jornais pouco faziam uso de imagens em suas páginas. Como já foi dito, o primeiro periódico que se afirmou no mercado editorial foi a *Semana Illustrada*. É nesse sentido que entra sua inovação:

É indiscutível o caráter visionário, pioneiro em termos nacionais, de Henrique Fleiuss quanto a este aspecto. Mediante a leitura daquele periódico, inúmeros brasileiros foram aprendendo a atentar para o fato de uma imagem reproduzida em suas páginas ser a materialização visual de uma narrativa originalmente verbal, esboçada, desenhada ou fotografada (ANDRADE, 2004: 151).

Antes da *Semana Illustrada* já existiam periódicos com ilustrações, mas eram publicações esporádicas e não consistiam em periódicos especializados. Após seu advento, o público leitor de periódicos foi aos poucos se habituando a uma narrativa em forma de imagem. Segundo Telles (2007), o surgimento da *Semana Illustrada* inaugura uma nova fase da imprensa ilustrada durante o Segundo Reinado. Até o momento de seu lançamento, nenhuma outra publicação tivera tanta longevidade. Seu sucesso foi tão grande que ela conseguiu ficar na ativa durante 16 anos, o que não ocorrera a outros periódicos no cenário brasileiro. Uma das razões de sua popularidade consiste no tratamento diferenciado das imagens e em sua qualidade gráfica.

A *Semana Illustrada* lançou-se no mercado editorial da imprensa em 16 de dezembro de 1860, sob a direção do prussiano Henrique Fleiuss. Era semanal e publicada sempre aos domingos, como consta na capa (figura 1). Quanto à distribuição dos conteúdos, continha em média oito páginas, sendo que quatro eram destinadas apenas a ilustrações e as outras quatro eram preenchidas com textos. Como revista de variedades, continha crônicas, poesias e contos. Sodré (2011) fornece a informação de que Fleiuss confeccionou e litografou a revista sozinho até a edição de número 10, sendo auxiliado depois por diversos colaboradores, dentre eles Joaquim Manuel de Macedo e o jovem escritor Machado de Assis.

A ilustração da capa da primeira edição (figura 1) ocupa posição de destaque e “faz parte da identidade visual da *Semana Illustrada*” (ANDRADE, 2004: 124).

O título aparece em letras grandes em meio a uma profusão de ilustrações que mostram cenas do cotidiano. No centro, há o desenho de um homem vestido com ornamentos, que incluem um chapéu com penas e a cruz de malta pendurada no pescoço. Com uma mão ele segura uma edição da *Semana Illustrada* e, com a outra, faz funcionar uma lanterna mágica,⁸ numa consonância com as tendências visuais da época e retomando o título dado por Manoel Araújo Porto-Alegre ao seu periódico.

Atente-se para o frontispício da *Semana Illustrada* nos anos de 1860, com a imagem do caolho de chapéu emplumado e trajes de bufão cercado de figurinhas e personagens (como na vinheta do *Le Charivari*, dos anos de 1830) fazendo funcionar uma “la(n)terna mágica”, onde se lê “*Ridendo castigat mores*”. Lembremos que a divisa do jornal *La Caricature*, nos anos de 1830, era “*Castigat ridendo mores*” (SALGUEIRO, 2003: 27).

152

É necessário lembrar ainda a influência europeia nos periódicos brasileiros e a consonância da *Semana Illustrada* com o mercado editorial internacional. As influências que ajudaram Fleiuss a gestar a *Semana Illustrada* advinham dos famosos periódicos ilustrados que já circulavam na Europa desde a primeira metade do século XIX.⁹ Tanto o aspecto visual quanto o conteúdo textual têm relação com as revistas estrangeiras (figura 2).

A fim de melhor compreender o projeto e as intenções da *Semana Illustrada*, convém apresentar características presentes em sua edição inaugural. Na figura da capa, uma frase inscrita na lanterna mágica chama a atenção: “ridendo castigat mores”, expressão latina que significa “rindo castigam-se os costumes”. Percebe-se aí a importância do humor como elemento-chave na revista, cuja intenção já se colocava no editorial da primeira edição.

8 Instrumento de ótica que projeta imagens em uma parede ou em um pano branco. As figuras são desenhadas em um vidro fino, que era colocado no aparelho com lentes e espelhos e aumenta de tamanho com a projeção. Era um divertimento apreciado no século XIX. A autora Heliana Angotti Salgueiro salienta que a lanterna mágica era a síntese de uma época dominada pela imagem.

9 Exemplos desse tipo de periódico já foram citados no capítulo anterior. São os periódicos *The Illustrated London News* (Inglaterra) e *L'Illustration* (França), mais voltados para o tema de variedades, e *Punch* (Inglaterra) e *Le Charivari* (França), ambos de cunho satírico.



Figura 1 – Capa da primeira edição
Fonte: *Semana Illustrada*, n. 1, 1860



Figura 2 – *Le Charivari*, 1834
Fonte: Bibliothèque Nationale de France

Logo abaixo da primeira ilustração, há uma convocação direcionada aos leitores que quisessem colaborar: “Os Senhores, que nos quiserem honrar com artigos e desenhos terão a bondade de remette-los em carta fechada á Redacção da *Semana Illustrada*, na Rua do Ouvidor N° 87, livraria de F. L. Pinto & C.”¹⁰ Assim, a revista abre espaço para os próprios leitores colaborarem com a publicação. Para proceder às assinaturas, o preço estava discriminado ao lado do aviso: para a Corte, os preços da assinatura trimestral, semestral e anual eram, respectivamente, 5\$000, 9\$000 e 16\$000; para o resto do país, os valores eram 6\$000, 11\$000 e 18\$000. O número avulso custava 500 rs.

Na metade inferior da página, o desenho mostra um indivíduo sentado numa espécie de carruagem, que é puxada por seres alados. Este é o Dr. Semana, acompanhado por seu escravo Moleque, personagens-símbolo da *Semana Illustrada*. Dr. Semana passeia sobre a América do Sul, mais especificamente sobre o território brasileiro. Em suas mãos há um binóculo que, simbolicamente, mesmo à distância, permite que ele visualize tudo ao seu redor. Na bandeira hasteada é possível ler a seguinte inscrição: “Sol lucet omnibus”, ou seja, “o sol brilha para todos”. A legenda informa que “a *Semana Illustrada* começa sua viagem humorística pela America Meridional”.

¹⁰ As citações referentes a trechos da publicação estão escritas com a grafia original.

A partir desta data a revista continuará sendo uma das principais do mercado editorial brasileiro durante 16 anos, até o fatídico ano de 1876, quando encerrou suas atividades. Este ano é marcante para a imprensa ilustrada brasileira, já que um grande periódico encerrou suas atividades, ao mesmo tempo em que outros periódicos de destaque tiveram início, dentre eles a *Revista Illustrada*, liderada por Ângelo Agostini.¹¹

O diretor da *Semana Illustrada* era Henrique Fleiuss, nascido em 29 de agosto de 1823 em Colônia, na Alemanha. Depois de completar os estudos iniciais, foi para Dusseldorf buscar aperfeiçoamento na área das artes. Consta que Fleiuss chegou ao Brasil no ano de 1858, recomendado pelo viajante Karl Friedrich Phillipe Von Martius,¹² que se correspondia frequentemente com o imperador D. Pedro II.

Fleiuss desembarcou em Salvador e só rumou para o Rio de Janeiro em 1859. Já em 1860, abriu uma oficina tipo-litográfica com Carlos Fleiuss e Carlos Linde. No final deste mesmo ano, surgiu a *Semana Illustrada*. A divulgação do lançamento, que garantiu o sucesso da nova revista, foi feita da seguinte forma: a primeira capa foi reproduzida e espalhada pela cidade. “Para despertar a curiosidade do público leitor, Fleiuss produziu o primeiro cartaz-anúncio que se tem notícia no Brasil” (GUIMARÃES, 2006: 88).

No momento em que a imprensa começou a utilizar a fotografia para publicar acontecimentos em suas páginas, alterou-se a forma de apresentação dos periódicos. Neste sentido, o pioneirismo de Fleiuss é evidente.

No Rio de Janeiro, foi Henrique Fleiuss quem mais se esforçou e avançou, mesmo que pouco, no sentido de viabilizar essa evolução técnica – e mais, essa nova concepção da visualidade –, favorecendo a nova forma narrativa em nossa imprensa ilustrada (ANDRADE, 2011: 53).

A Guerra do Paraguai (1865-1870) foi um acontecimento bastante retratado nas páginas das revistas ilustradas. O conflito coincidiu com a época de difusão da fotografia e consistiu na primeira guerra fotografada em que havia a participação do

11 Exemplos de outros títulos importantes são: *Ilustração do Brasil*, *Ilustração Popular*, *O Besouro*. Vale citar também a *Ilustração Brasileira*, tentativa de Henrique Fleiuss de se inserir no mercado novamente. Não logrou sucesso e a revista encerrou as atividades dois anos depois.

12 Von Martius e J.B. Spix realizaram uma missão científica no Brasil entre 1817 e 1820, convidados pela primeira imperatriz do Brasil, D. Leopoldina.

Brasil. Revistas como a *Semana Illustrada*, o *Bazar Volante* e *A Vida Fluminense* apresentaram imagens que tinham por objetivo informar os cidadãos sobre as últimas novidades do cenário da guerra.

Em alguns casos, a imagem mostrada era claramente uma cópia de um original fotográfico, conforme mostra a figura 3, cuja legenda é: “Esta mulher acompanhou sempre o exercito do general Flores, vestida de homem. Morreu em Paysandú. O retrato é fiel; foi copiado de uma photographia.” Como se pode perceber, o estatuto de realidade conferido ao registro fotográfico fornecia aos leitores da *Semana* a garantia de estar diante de um testemunho fiel. A legenda, por sua vez, reforça tal ideia.



Figura 3 - Cópia fiel

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 222, 1865

Uma imprensa que se vê: o papel da imagem

O século XIX marca um tempo em que a dimensão visual entra na vida das pessoas e assume importância sem precedentes. Nas palavras de Ana Mauad, “a cultura visual dos jornais, revistas e das ruas abre uma janela para o cotidiano oitocentista na Corte do Rio de Janeiro” (MAUAD, 2008: 80). Em meados do

século, a imprensa vê surgir um novo tipo de periódico, a revista ilustrada, que conta com farta ilustração para saciar os leitores ávidos por imagens.

O interesse dos leitores pelas imagens é percebido através de um anúncio publicado na própria *Semana Illustrada* destinado aos leitores, no qual há o anúncio que fala de uma comissão de fotógrafos contratados pela revista que vão ao Mato Grosso para fotografar eventos de interesse, provavelmente associados à Guerra do Paraguai:

Temos a satisfação de anunciar aos leitores da *Semana Illustrada* que uma comissão de engenheiros da força expedicionaria de Matto-Grosso, que segue hoje para essa provincia, estudou em nossa casa a photographia e levou uma machina e as necessarias preparações afim de tirar vistas e tudo o que possa haver de interessante, para junto com as necessarias descrições ser publicado na *Semana*.

Congratulamo-nos por tão importante coadjuvação, que de certo augmentará muito o interesse que o publico tão benevolamente tem mostrado á nossa publicação.

Os cinco membros da comissão phohographica são: capitão, Antonio Florencio Pereira do Lago; tenente, João da Rocha Fragoso; dito, Catão Augusto dos Santos Roxo; dito, José Eduardo

Barbosa; dito, Alfredo d'Escragnole Taunay. (FLEUISS, 1865: 7)

156

A diferença com relação aos outros tipos de periódicos residia na utilização do recurso imagético. “As revistas ilustradas marcaram sua diferenciação em relação à imprensa diária através do apelo das imagens, consolidando o processo de massificação da fotografia iniciado em meados do século XIX” (COSTA, 1993: 78). A imprensa brasileira passou por grandes modificações desde o seu início, a fim de se adaptar às exigências do público leitor, cada vez mais inserido em um mundo permeado pelo visual.

A presença da imagem, portanto, alterou de maneira significativa a relação do leitor com a imprensa, relação esta que passou a ser intermediada por meio das imagens. A tecnologia litográfica facilitou a impressão de imagens no papel e, desta forma, contribuiu para sua difusão. Com esta difusão de imagens cada vez mais intensa, ao lado da influência da fotografia, a visualidade se alterou significativamente. Os textos sozinhos não mais satisfaziam o público. Convém sublinhar que a narrativa visual não substituiu a textual, mas criou com ela uma relação muito estreita na construção do sentido.

No que diz respeito ao tom crítico da *Semana Illustrada*, considera-se que Henrique Fleiuss “ofereceu uma representação humorística singular do cenário

social da Corte brasileira, palco das tensões e contradições que marcavam uma sociedade escravocrata com pretensões à civilização e ao progresso” (NERY, 2011: 174). Através de sua pena perspicaz, Fleiuss conseguiu unir sua proximidade com o imperador a críticas de certos costumes da sociedade imperial.

Uma das ferramentas para a crítica dos costumes na foi o recurso à imagem. A fotografia aparecia também como artefato a serviço do humor, para fazer crítica à sociedade carioca, como demonstra a figura 4. A ilustração apresenta aos leitores do periódico uma crítica com relação à alimentação. A legenda diz: “A questão das carnes verdes, verdadeiramente representada por uma photographia dos Srs. Carneiro & Gaspar - Cada um dos meninos bonitos corta um bom pedaço; ao mercado chegam somente os galhos e a cauda 400 rs por libra”.

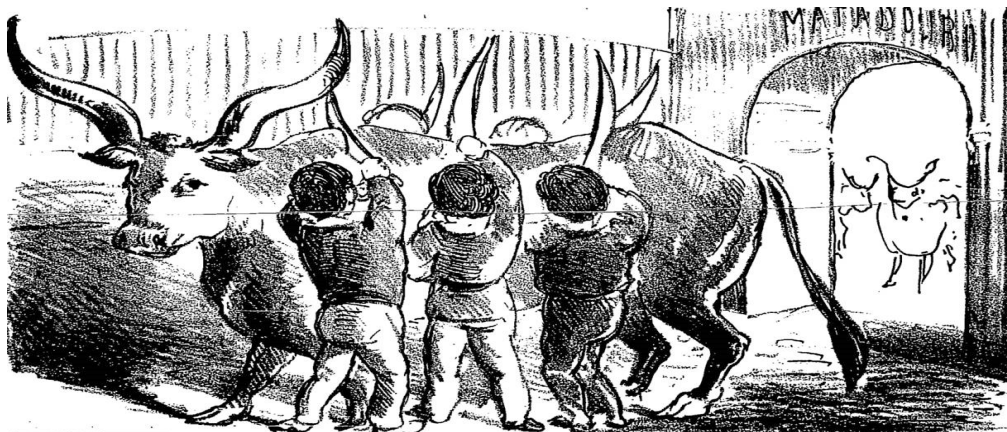


Figura 4 - Crítica aos costumes
Fonte: *Semana Illustrada*, n. 367, 1867

Na imprensa ilustrada de meados do século XIX no Brasil, fotografia e imprensa tinham uma relação muito próxima e complementar. A demanda pelo visual e as inovações técnicas permitiram o advento da ilustração nas revistas. O exemplo analisado aqui consiste em um periódico pioneiro no uso de imagens e que usou fotografias como base para suas ilustrações, já que a fotografia estava em pleno processo de consolidação e ganhava cada vez mais espaço.

As imagens veiculadas na *Semana Illustrada*, tanto as charges quanto as figuras feitas com base em fotografias, forneceram uma representação visual da sociedade brasileira de meados do século XIX, através do ponto de vista do prussiano Henrique Fleiuss. Tais imagens consistiram em uma dentre muitas formas de olhar o Brasil.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. 281p.

COSTA, Helouise. *Da Fotografia de Imprensa ao Fotojornalismo*. Acervo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 75-85, jan./dez., 1993.

FABRIS, Annateresa. A Invenção da Fotografia: Repercussões Sociais. In: _____ (Org.). *Usos e funções da fotografia no século XIX*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 11-38.

GERVAIS, Thierry. Introduction. In: _____. *L'illustration photographique : naissance du spectacle de l'information*. (1843-1914). Thèse (Doctorat en Histoire et Civilisation). École des Hautes Études em Sciences Sociales. Disponível em: <<http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique>>. Acesso em: 13 set. 2012.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. “Henrique Fleiuss: vida e obra de um artista prussiano na Corte (1859-1882)”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 85-95, jan./jun., 2006.

KNAUSS, Paulo. Introdução. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs.). *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ. 2011. p. 7-14.

_____. “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 163 p.

LA PRESSE À LA UNE, Le Charivari, nº 58, page une. 27 février 1834. BnF, Philosophie, Histoire, Sciences de l'homme. Disponível em : http://expositions.bnf.fr/presse/grandmobile/z_pre_026.php. Acesso em: 24 ago. 2012.

MAUAD, Ana Maria. As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial. In: _____. *Poses e flagrantes: ensaios História e Fotografias*. Niterói: UFF, 2008. p. 75-92.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45. 2003. p. 11-36.

_____. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 1999.

MONTEIRO, Charles. “A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas”. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 169-185, dez. 2008.

MONTEIRO, Rosana Horio. “Cultura Visual: definições, escopo, debates”. *Domínios da Imagem*, Londrina, n. 2, p. 129-134, maio, 2008.

NERY, Laura. Os sentidos do humor: Henrique Fleuiss e as possibilidades de uma sátira bem comportada. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs.). *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ. 2011. p. 173-187.

OLIVEIRA, Erivam Moraes de. *O pioneiro da fotografia no Brasil*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-pioneiro-fotografia-brasil.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2013.

_____. *O resgate da ética no fotojornalismo: a banalização das imagens nos meios de comunicação*. In: Fórum Nacional de Professores de Jornalismo (FNPJ); XIII Encontro Nacional de Professores de Jornalismo; IX Ciclo Nacional de Pesquisa em Ensino de Jornalismo, 2010, Viçosa.

159

ROUILLÉ, André. Entre document et expression. In: _____. *La Photographie*. Paris: Gallimard, 2005. p. 23-71.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 2003.

Semana Illustrada, n. 1. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro e Companhia, 1860.

_____, n. 225. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro e Companhia, 1865.

SODRÉ, Nelson Werneck. A imprensa do Império. In: *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 273-368.

TELLES, Ângela Maria Cunha da Motta. As revistas ilustradas na produção e circulação de imagens no século XIX. In: _____. *Desenhando a nação: Revistas Ilustradas no Rio de Janeiro e Buenos Aires na década de 1860 e 1870*. 2007. 231 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2007.

Oswaldo Leite e a ideia de progresso na cidade de Londrina nos anos 1950

Enviado em:
31/05/2013
Aprovado em:
23/09/2013

Fernanda Cequalini Frozoni

Mestra em História
Universidade Estadual de Londrina
fernandacfrozoni@hotmail.com

Resumo

A década de 1950, em toda a região norte do Paraná, foi muito marcada pela ideia de progresso. E é nesta região que se encontra a cidade de Londrina, onde trabalhou o fotógrafo Oswaldo Leite. Este artigo, assim, tem o objetivo de apresentar a relação existente entre as fotografias produzidas por Leite, e esta ideia de progresso. Para isso, será traçado um breve panorama da cidade de Londrina nesta década, utilizando, sobretudo, imagens produzidas por Oswaldo Leite.

160

Palavras-Chave

Fotografia, Progresso, Londrina

Abstract

The 1950 decade, in the entire northern region of Paraná, was so marked by the idea of progress. And in this region is situated the city of Londrina, where the photographer Oswaldo Leite worked. This paper aims to present the relation between the photographs produced by Leite, and the idea of progress. To do this, will be traced a brief overview of Londrina in this decade, using, especially, some photographs of Oswaldo Leite.

Keywords

Photography, Progress, Londrina

1. Londrina nos anos 1950 e a ideia de progresso.

Para iniciar este artigo, se faz necessário apresentar Oswaldo Leite. Ele

foi um fotógrafo¹ que trabalhou na cidade de Londrina (PR) durante as décadas de 1950 a 1990, contratado pela Prefeitura Municipal. Nasceu em Itu, e veio para Londrina em 1940, quando se casou. Inicialmente se dedicou ao ofício de pedreiro, e em 1941 foi convidado, pelo então prefeito Willie Davids, a trabalhar na Prefeitura Municipal, onde assumiu um cargo na Secretaria de Obras e Urbanismo. Já trabalhava na Prefeitura Municipal, quando se interessou pelas máquinas fotográficas, e passou a fotografar a partir da década de 1950 e a repassar para os prefeitos que exerceram sua gestão durante o período em questão, as imagens que produzia.²

Seu acervo é bastante extenso, contando com mais de 20 mil imagens, e se encontra atualmente sob a guarda do arquivo do Museu Histórico Padre Carlos Weiss, em Londrina. A temática de seu trabalho era, em boa parte, sobre inaugurações ou obras feitas pela cidade durante este período em que atuou (1950-1990).

Antes de chegar ao Museu Histórico de Londrina, parte do referido acervo estava em poder do filho de Oswaldo Leite, senhor Otacílio, e parte guardado em um galpão da prefeitura da cidade. Ambos realizaram um processo de doação, e os respectivos acervos foram encaminhados ao Museu Histórico. A referida documentação necessitou ser submetida a um processo de higienização e restauro, e hoje esse acervo já se encontra devidamente acondicionado, e em boa parte digitalizado sob a guarda do Museu. As imagens têm seus negativos sempre em preto e branco, com formato 5.5x5.5 e 5.5x8.0; e no verso de parte delas há detalhes dados pelo próprio Oswaldo Leite acerca das fotos, como por exemplo, o tema e a data em que foram feitas.³

No decorrer deste artigo, portanto, será abordada a relação entre suas fotografias e a ideia de progresso, muito recorrente durante a década de 1950 em

1 Cabe destacar que Oswaldo Leite não frequentou escola de fotografia, seu domínio sobre a lente e a produção de imagem foi adquirido com o tempo em exercício, contudo, essa prática era comum no período, qualquer pessoa que tivesse traquejo com a máquina fotográfica, tornava-se fotógrafo. Portanto, Leite será referido aqui como fotógrafo.

2 Informações obtidas em entrevista com Otacílio Leite, filho de Oswaldo, no dia 05/07/2012.

3 Informações cedidas pela funcionária Célia Rodrigues de Oliveira, do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss.

toda a “região norte paranaense”⁴, em particular na cidade de Londrina.

Sendo assim, é importante definir o que se entende neste artigo por progresso. Progresso é uma ideia e um ideal, e seu surgimento inicia na Idade Média. No entanto, a ideia de progresso que aqui se procurará desenvolver é a seguinte:

[...] o curso das coisas, especialmente da civilização, conta desde o início com um gradual crescimento do bem-estar ou da felicidade, com uma melhora do indivíduo e da humanidade, constituindo um movimento em direção a um objetivo desejável (BOBBIO, MATEUCCI e PASQUINO, 2007:1009, 1010).

Esta ideia de progresso expressada por Bobbio, Mateucci e Pasquino surgiu durante o movimento iluminista, na Inglaterra, no século XVII, com Francis Bacon. Junto a isto, a concepção de tempo também muda: antes o referencial era o passado, sempre ligado à religião; e depois o referencial passa a ser o futuro. Um dos fatores que levaram a esta mudança na concepção de tempo foi a Revolução Industrial, seguida pela Francesa e Americana.

De acordo com Humberto José Bis (2009), este ambiente favorável instaurou otimismo em toda a Europa, e favoreceu ao capitalismo emergente, que acreditava na capacidade dos homens em compreender tudo e solucionar todos os problemas através do uso da razão. Isso faz com que ascenda a ideia de progresso como um movimento natural, acima das vontades individuais, tornando as forças sociais o principal impulso da história.

Depois, ainda de acordo com Bis, é Adam Smith, em seu “A riqueza das nações”, quem lança a ideia de que as atividades econômicas não devem ser controladas, ou seja, ele defende o não intervencionismo econômico, pois assim a riqueza das nações aumenta de maneira mais rápida, e junto a isso haveria um aumento do conforto e do bem estar, logo, da felicidade de todos. Até hoje esta ideia de Adam Smith é bastante presente, e dela deriva o pensamento de que “a acumulação capitalista é a única alternativa viável para garantir o atendimento de

4 O conceito de Norte do Paraná é uma construção elaborada por alguns historiadores paranaenses a partir do reconhecimento da região cujo processo de (re) ocupação foi realizado pela Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), como sendo o Norte. Este debate pode ser lido em: TOMAZI, Nelson D. “Norte do Paraná”: *História e Fantasmagorias*.1997. Tese. Universidade Federal do Paraná - UFPR, Curitiba, 1997. Contudo, há em tela uma discussão sobre o que é o norte paranaense e cidades a ele pertencentes nessa delimitação. Desse modo, quando houver referência à “região norte”, faz-se necessário dizer que ela virá entre aspas por essa razão, e também porque não entrarei no debate em questão, posto que o foco desse artigo é outro.

necessidade das massas” (BIS, 2009:08 e 09).

Percebe-se que o progresso, então, “não vem de graça”. Como nos dizem Outwhaite e Bottomore, “os intensos benefícios que essa ideia proporcionou indiretamente são tão evidentes que os problemas que ela também originou tendem a ser obscurecidos” (OUTWHAITE e BOTTOMORE, 1996:615). Já Gilberto Dupas reforça que a ideia de progresso é um discurso elitista, que traz consigo “exclusão, concentração de renda, subdesenvolvimento e graves danos ambientais, agredindo e restringindo direitos humanos essenciais” (DUPAS, 2007:73).

E todo este discurso sobre progresso foi muito presente durante a década de 1950 na cidade de Londrina, quando esta passava por profundas transformações, motivadas por um crescimento econômico impulsionado pelo cultivo de café.

Na década de 1950, muitos passam a vir para a “região” em busca de uma melhor condição de vida, fazendo com que as cidades sofressem um verdadeiro inchaço⁵. No caso de Londrina, a primeira planta da cidade, projetada no início dos anos 1930 por Razgulaeff, e que definia os seus limites, não mais contemplava o desenho da cidade e seu perímetro nos anos de 1950⁶, tal o seu crescimento. Segundo João Baptista Bortolotti, Londrina se torna além de uma central onde se compravam e vendiam terras e café, uma cidade prestadora de serviços, e também um lugar para onde muitos iam desejando ter uma vida melhor:

A riqueza do café em Londrina chamava a atenção do Brasil e do mundo. Dizia-se que até ouro corria pelas sarjetas. Com essas notícias correndo mundo afora, Londrina logo tornou-se referência como centro de negócios de compra e venda de terras e café. A procura de negócios e trabalho era tanta, que as pensões estavam sempre lotadas. Trabalhadores chegavam de todos os lugares, fosse de trem, ônibus ou caminhão. Inúmeros caminhões de pau de arara vinham do nordeste trazendo trabalhadores para as fazendas de café. [...] Londrina era a porta de entrada da frente agrícola que se formava nesta região. Oferecia condições de grande prestadora de serviços, com boa infra-estrutura hoteleira. (BORTOLOTTI, 2007:101)

Londrina cresceu e se modificou nesta década, e o centro da cidade também sofre alterações. Um dos maiores sinais destas mudanças são as casas de

5 Sobre o crescimento desordenado da cidade de Londrina durante a década de 1950, ver: ADUM, Sonia Maria Sperandio Lopes. *Imagens do progresso: Civilização e Barbárie em Londrina – 1930/1960*. Dissertação. Universidade Estadual Paulista - UNESP, Assis-SP, 1991.

6 Para ter acesso a esta planta, elaborada por Razgulaeff, ver o livro: YAMAKI, Humberto. *Iconografia Londrinense: Mapas Iniciais 1930-1950*. Londrina, Edições Humanidades, 2003.

madeira⁷ substituídas por novas edificações: os prédios e as residências de luxo em alvenaria, ocupados pelas pessoas mais ricas, que eram os grandes comerciantes e os donos das fazendas de café. Assim, surgiam grandes contrastes, mostrando a disparidade presente na cidade, bem diferente dos anos 1930, onde todos que chegavam encontravam uma mata virgem a ser explorada, e não haviam casas ou edifícios de luxo:

Londrina sintetizava as metamorfoses geradas por tão rápido enriquecimento. [...] Contrastavam os casebres de tábuas na periferia com os palacetes erguidos pelos afortunados, exteriorizando uma sociedade mais rijamente estratificada, diversa da virtual igualdade de condições que havia nos primeiros anos do patrimônio (IVANO, 2000: 90).

Para as elites, a cidade progredia, mas era preciso reorganizá-la, deixá-la com ares mais modernos e acabar com os contrastes, principalmente nas áreas mais nobres, como o centro. Logo, precisava ser excluído tudo o que “maculava” a imagem londrinense: a prostituição, os jogos, as casas de madeira na região central, colocando cada coisa em seu lugar. Só assim, na perspectiva da administração e das elites do período, se conteria o desordenamento que a fizera “inchar”. Arias Neto mostra bem este discurso:

A Prefeitura Municipal, a Saúde Pública e a Polícia saem a campo e transformam a Londrina dos anos cinquenta em um permanente canteiro de obras e em um palco de conflitos. Não sendo possível dissimular as desigualdades sociais, cabia ao poder público legitimá-las, e este o fez incorporando-as aos códigos ordenadores da época, por um lado, e por outro criando instituições e desenvolvendo campanhas de assistência aos ‘desamparados pela sorte’. Tratava-se de organizar a cidade, colocando cada grupo social em seu devido lugar e espaço e, ao mesmo tempo, alimentar a esperança de que o progresso a todos beneficiaria de modo justo, de acordo com os talentos e a capacidade de trabalho de

7 Para maiores informações sobre as casas de madeira na cidade de Londrina, ler: ZANI, Antonio Carlos. Casas de Madeira em Londrina. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto. *Patrimônio histórico e cultural da cidade de Londrina – PR*. Londrina: LEDI, 2011, pp. 43-58. Também é importante dizer que atualmente vem sendo realizado um projeto pelo departamento de história da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em parceria com o Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da UEL, que visa fazer um inventário e um mapeamento sobre as casas de madeira londrinenses. Ele conta com duas pesquisas em andamento, intituladas: “Mapeamento da casa de madeira na região central da cidade de Londrina/PR.” e “O Inventário das Casas de Madeira na Região Central de Londrina/PR”. A coordenação é feita pelos professores Zueleide Casagrande de Paula e Marco Antonio Neves Soares.

cada cidadão. Entre os anos de 1951 e 1955, foi implantado todo um conjunto legislativo que passou a regular a vida municipal. (ARIAS NETO, 1998:150, 151).

Portanto, a cidade se torna um verdadeiro canteiro de obras, e são criadas leis para que ela pudesse voltar a se “organizar e progredir”. Um exemplo disso foi a lei 133. Através desta lei, a Prefeitura Municipal, sob a gestão de Milton Ribeiro Menezes, organizaria a cidade, dizendo como poderia ser feita sua expansão a partir daquele momento. Com a aprovação da lei 133, acabaram sendo contratados importantes arquitetos e urbanistas, para ajudar a reorganizar a cidade, como o urbanista Prestes Maia e o arquiteto Vilanova Artigas⁸. Prestes Maia é contratado, e em pouco tempo realiza um plano urbanístico para a cidade, que pudesse responder ao seu crescimento. Já Artigas foi responsável pela construção de vários edifícios, muito modernos para a época, como a antiga rodoviária (atual museu de arte) e a Casa da Criança (atual secretaria de cultura).

Londrina atendia aos suscetíveis apelos de cidade moderna e fazia das mudanças arquitetônicas uma razão de ser. Desde 1950, a cidade recebia obras nas quais se reconheciam as formas, os volumes e as linhas do modernismo de então, impondo o esquecimento ao gosto pela *artdéco* que dominara até então. As edificações públicas, como a rodoviária projetada por Vilanova Artigas (1951), o Cine Teatro Ouro Verde (1952) e a Casa da Criança (1953/1954) espriavam um ritmo estético que procurava realizar a cara vocação progressista da cidade (IVANO, 2000: 93).

165

Outro ponto relevante é que em 1953, o Paraná completaria 100 anos de emancipação política. Para comemorar esta data, “nada melhor” que mostrar um estado realizado econômica e socialmente. E Londrina entra nesta comemoração propondo e realizando mudanças na cidade, mostrando que mais do que nunca, ela era uma cidade que almejava o progresso e a modernização (IVANO, 2000).

E é neste meio efervescente que trabalhava o fotógrafo Oswaldo Leite,

8 Sobre os trabalhos de Prestes Maia e Vilanova Artigas em Londrina, ver: LIMA, Fausto. C. de. *Prestes Maia em Londrina: Moderno em que Sentido?* 2001. Dissertação. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2001; PAULA, Zueleide Casagrande: O patrimônio urbano e o restauro: a Casa da Criança de Vilanova Artigas. In: PAULA, Z.C.; MENDONÇA, L.G.; ROMANELLO, J.L. *Polifonia do patrimônio*. Londrina: EDUEL, 2012, 460 p.; _____ A cidade de Londrina e a imagem do patrimônio edificado: a Estação/Museu e a Secretaria de Cultura/ Casa da Criança. In: GAWRYSZEWSKI, A. *Patrimônio histórico e cultural: Cidade de Londrina – PR*. Londrina: LEDI, 2011, 90 p.

retratando todas as construções, todas as mudanças. Por este motivo, a proposta aqui estabelecida é tratar a respeito da contribuição de Leite na difusão desta ideia de progresso. Seu trabalho como fotógrafo mostrava o processo de reorganização da cidade, e pode-se inferir, com base em Baczko (1985), que havia a intenção em inculcar nos moradores a ideia de que Londrina era uma cidade altamente próspera e rica, e de que o prefeito em exercício era alguém que realmente visava o bem da cidade.

Vale notar que os jornais locais veiculavam e ajudavam também a difundir esta ideia de progresso na cidade. Um exemplo é o jornal Folha de Londrina, na edição do dia 20/08/1955, na matéria de capa, que trazia a seguinte notícia: “Classificado o nosso entre os cinco municípios de maior progresso administrativo do Brasil”. Nesta matéria, salientava-se o concurso do Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM), ocorrido no Rio de Janeiro. Nele, diversos municípios de todo o país se inscreveram, 70 foram selecionados, e cinco finalistas foram escolhidos como os municípios de maior progresso do Brasil. Dentre estes cinco, estava a cidade de Londrina. O mais interessante é perceber que, de acordo com o jornal, devido à amplitude do concurso, todo o país conhecerá o progresso londrinense:

Londrina acaba de ser classificada entre os cinco municípios de maior progresso administrativo do país. No concurso promovido pelo Instituto Brasileiro de Administração Municipal e pelo << O Cruzeiro >>. Ontem, em cerimônia levada a efeito no Palácio do Catête, os prefeitos desses municípios receberam das mãos do presidente da República, os diplomas de honra a que fizeram jus pela vitória obtida no concurso. [...] Sobre o auspicioso fato haverá, ao que estamos informados, intensa publicidade. Vale dizer que o progresso de Londrina será dado a conhecer nos quatro cantos do País, por vários e importantes veículos jornalísticos, principalmente pela revista “O Cruzeiro” (Folha de Londrina, 20/08/1955: capa).

Quando o prefeito volta a Londrina, ele é recebido com festa, e Oswaldo Leite realiza várias fotografias, que constam em seu arquivo, como mostra a Imagem 01. Nela, pode-se ver o então prefeito Milton Ribeiro Menezes ao centro, circundado por diversas pessoas, dentre homens, mulheres, e um rapaz mais jovem à frente. Segundo a descrição de Leite, que constava junto aos negativos, a imagem é de uma “*recepção oferecida pelos funcionários da prefeitura, ao exmo. Sr. Milton Ribeiro Menezes, prefeito municipal, em regozijo pela classificação de Londrina entre os cinco mais progressistas municípios do Brasil*”. Na foto, ainda consta

que a mesma foi tirada no Paço Municipal, antiga Prefeitura da cidade, no dia 22/08/1955.



Figura 1- Recepção a Milton Ribeiro Meneses, 22/08/1955. Oswaldo Leite. Acervo do Museu Histórico de Londrina.

E muitas vezes, toda a “região norte paranaense” era retratada também como progressista. Isto pode ser notado, mais uma vez, no jornal Folha de Londrina. É constante a referência neste jornal à cidade e à “região” como símbolos de progresso. Um exemplo é o texto publicado na edição de 05/08/1956, na sessão Educação e Cultura, intitulado “O progresso invade o setentrião”. Nele, Galdino Moreira Filho diz que o progresso em toda a “região norte paranaense” tem sido expressivo, e nunca será demais dizer que esta “região” pode ser considerada o celeiro do Estado. Tamanho seu grau de adiantamento econômico e cultural:

167

Para o observador atento, que viaja por essa imensa região, a transformação que se verifica é espantosa e dia a dia novas conquistas vão sendo alcançadas. É uma cidade que cresce, asfaltando suas ruas ou construindo prédios modernos. É a outra que se destaca por sua produção agrícola ou que inicia a pequena indústria. Enfim, sob aspectos variados, a região se expande, se atira a novas conquistas, se engrandece e se coloca numa posição de vanguardeira dentro do próprio Estado. (...) Por isso, não temos receio de proclamar que “O progresso invade o Setentrião”, colocando-o na posição que realmente deve ocupar dentro do Estado (Folha de Londrina, 05/08/1956).

Pode-se dizer, assim, a partir de Baczko, que as fotografias de Leite eram um

meio de se entrar no imaginário social, para legitimar Londrina como uma cidade rica e em desenvolvimento. Para esse autor, os imaginários sociais são referências produzidas pela sociedade, e é assim que esta sociedade se percebe e elabora seus próprios objetivos. Através destes imaginários, uma sociedade além de se representar, também distribui papéis e posições sociais, exprime e impõe crenças, constrói um código de bom comportamento. Porém, ao se construir tal identidade, a relação com os outros, que não se incluem ali, passa a ser limitada, formando-se, então, a imagem do inimigo, do rival (BACZKO, 1985). Cornelius Castoriadis também compartilha dessa visão sobre o imaginário social, e complementa dizendo que:

Toda sociedade é uma construção, uma constituição, uma criação de um mundo, de seu próprio mundo. Sua própria identidade nada mais é que esse ‘sistema de interpretação’, esse mundo que ela cria. É por isso que (da mesma forma que qualquer indivíduo) ela percebe como um perigo mortal qualquer ataque a esse sistema de interpretação; ela o percebe como um ataque contra sua identidade, contra ela mesma (CASTORIADIS, 1987:232).

168

Assim, de acordo com esses autores, uma sociedade seria uma união de pessoas que têm a mesma crença, as mesmas referências, e acabam criando uma identidade em comum. Desta maneira, quando surge algo diferente, que vai contra esta identidade comum, os cidadãos tendem a encarar esta diferença como um ataque, como algo ruim.

No caso de Londrina, as fotografias de Leite cumprem a função de firmar o pensamento de que a cidade será uma metrópole, altamente próspera e digna de colaborar com o centenário de emancipação política estadual. A fim de convencer a população desse propósito, várias obras começam a ser feitas pela cidade, para que ela seja realmente transformada e reconhecida como tal. Tudo o que era considerado maculador desta identidade de prosperidade, tudo o que era considerado um ataque, foi banido ou escondido: a prostituição, os jogos, as casas de madeira. Assim, Oswaldo Leite participa dessa construção imaginária da cidade “desenvolvida” e registra seu “preparo” para ser a “metrópole” desejada. Retratava todas as mudanças que ocorriam, e acabava por contribuir na persuasão dos londrinenses.

É importante lembrar, ainda, que Leite não era obrigado pelos prefeitos a fotografar as obras realizadas pela cidade. Ele tinha liberdade para trabalhar, e realizava as imagens que achava necessárias para a Prefeitura Municipal e para o

seu trabalho. Suas fotografias eram feitas por ele por orientação própria e anseio de registrar os eventos que ocorriam na cidade, e depois apresentar aos prefeitos, para serem vendidas aos jornais da época. Sendo assim, a propaganda que ele realizava tanto para a imagem do prefeito, quanto para inculcar a ideia de que Londrina era uma cidade próspera, eram feitas de maneira indireta e a partir do que esse autodidata entendia como relevante para a cidade naquele momento. No entanto, ele, de acordo com o que afirma seu filho, tinha a noção de que estas propagandas ocorriam, mesmo que indiretamente.⁹

Assim, pode-se perceber que as fotografias de Oswaldo Leite estão inseridas em um contexto bem amplo e marcante na história londrinense, onde ela inegavelmente cresce e se desenvolve.

1.1 As imagens de Oswaldo Leite indicando o progresso.

Neste momento, serão apresentadas algumas fotografias de Oswaldo Leite, que permitem entender um pouco mais esta visão de progresso recorrente em Londrina nos anos 1950. São 10 fotografias, que mostram reparos, obras e construções, em maioria na região central da cidade¹⁰. Foram escolhidas apenas 10 fotografias, pois aqui não seria possível abarcar todas as 2.410 imagens constantes do acervo de Leite, no Museu Histórico de Londrina, referente à década de 1950. No entanto, a partir destas imagens já se pode ter uma ideia do que ele costumava retratar, e como o fazia.

Sendo assim, a primeira imagem escolhida (Imagem 02) mostra vários homens trabalhando, e alguns observando este trabalho, de colocação de calçamento em uma avenida central da cidade: a Avenida Higienópolis. O calçamento parece ser moledo ou paralelepípedo. Oswaldo Leite se refere às obras nesta avenida como “obras de infraestrutura”. É possível notar, ao fundo da imagem, um colégio existente até hoje, que é a Escola Estadual José de Anchieta. Além disso, nota-se uma cerca de madeira próxima ao colégio, e a presença de postes de luz, mostrando que este local já contava com certa infraestrutura. Também é notável uma vegetação

9 Informações obtidas em entrevista com Otacílio Leite, no dia 05/07/2012. Contudo é preciso considerar que se trata da opinião do filho sobre o pai. Possivelmente o resultado de uma entrevista como o próprio Leite resultaria em outras conclusões.

10 Sobre o que era a região central da cidade de Londrina na década de 1950, ler: FRESCA, Tania M. “A área central de Londrina: uma análise geográfica”. *Geografia*, Londrina, v.16, n.2, pp. 143-166, jul./dez. 2007.

no plano de fundo da imagem. Leite, aqui, fotografa um aspecto das obras que ocorriam na cidade, que são os calçamentos de rua. A legenda dada por ele é: “Avenida Higienópolis- obras de infraestrutura. Ao fundo, Escola Estadual José de Anchieta”. Sua data é de 22/02/1956, segundo consta em seu acervo no Museu Histórico de Londrina.



170

Figura 2 - Avenida Higienópolis, 22/02/1956. Oswaldo Leite. Acervo do Museu Histórico de Londrina.

A terceira, quarta e quinta imagens (Imagens 3, 4 e 5) mostram uma reforma no Bosque Marechal Cândido Rondon, também na região central da cidade. Este Bosque sofreu esta reforma em um momento em que era notável a preocupação com o “verde” dentro da cidade, e os espaços como praças, bosques, e afins, deveriam ser mantidos com bastante verde, e atrativos para que a população pudesse deles usufruir¹¹.

11 Este engajamento na preservação do verde dentro da cidade pode ser notado, inclusive, nas leis municipais, como a Lei 133; além de mostrar a intenção dos administradores em se adaptar às discussões da época sobre a função higienista que estes locais “verdes” tinham. Sobre este assunto, ver: FROZONI, Fernanda C. *Bosque Marechal Cândido Rondon (1950 a 1970): Referência e patrimônio londrinense?* 2010. Monografia. Especialização em História Social, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.



Figuras 3 (acima), 4 (esq.) e 5 (dir.): Reformas no Bosque Marechal Cândido Rondon. Década de 1950. Oswaldo Leite. Acervo do Museu Histórico de Londrina.

Sendo assim, a Imagem 03 mostra um pouco destas reformas que ocorriam, e nela se pode notar montes de areia pelo chão, um homem operando uma máquina de misturar concreto, várias árvores, e ao fundo da imagem vê-se alguns carros, um telhado, e postes de luz, o que indica mais uma parte da região central que já dispunha de certa infraestrutura. Esta imagem não conta com datação precisa, assim como algumas outras dentro do acervo. A descrição dada por Leite é: *“Urbanização do Bosque”*.

Na Imagem 04, destaca-se a construção de uma tela, sendo feita por três homens. Há um carro em primeiro plano, e mais um homem trabalhando ao fundo. Também se notam algumas árvores e uma casa. Esta tela estava sendo erguida para abrigar um viveiro de animais, que seria instalado dentro do Bosque. Isto seria um atrativo a mais para que a população fosse usufruir este local, conforme a preocupação exposta acima, de que as áreas verdes fossem mantidas dentro da cidade, e a população pudesse delas usufruir. Não há datação precisa desta imagem, assim como da anterior. E além de viveiro de animais, o local também recebeu quadra poliesportiva, sanitários, e outras melhorias. A legenda feita por Leite é a seguinte: “*Bosque-viveiro para pássaros*”.

A Imagem 05 mostra mais um aspecto desta reforma no Bosque central, com destaque para três meninas que aparecem em primeiro plano, e três homens trabalhando ao lado. Nota-se, mais uma vez, a existência de residências ao lado deste Bosque, algumas árvores e postes de luz. As várias residências no entorno deste local mostram que a área central da cidade já estava bem ocupada, com residências em alvenaria. Isto denota a exclusão ocorrida neste período, em que se tentava, por meio das reformas, afastar o que maculava a ideia de cidade progressista. Mais uma vez, não há datação precisa sobre esta imagem por parte de Oswaldo Leite. E a legenda é a seguinte: “*Construção do espelho d’água*”.

Por fim, as imagens 6, 7, 8, 9, 10 e 11 mostram mais reformas feitas pela região central da cidade, e estas integraram, inclusive, uma sessão no jornal Folha de Londrina, veiculada no mês de dezembro, do ano de 1957, intitulada “2 anos de um governo que realiza!”. Esta sessão se destinava a falar sobre as obras que estavam sendo feitas pela cidade, e contava com várias fotografias de Oswaldo Leite. A partir desta sessão, o então prefeito Antonio Fernandes Sobrinho desejava passar a imagem de homem que trabalhava pelo bem da cidade e da população, e para isso, as fotos eram de fundamental importância, pois tinham a intenção de comprovar o que era dito. Isto pode ser visto nas próprias legendas das fotografias publicadas, como o trecho da última edição desta sessão, publicado no dia 21 de dezembro, que diz:

Hoje concluímos a análise que vimos fazendo sobre os dois primeiros anos da administração Fernandes Sobrinho [...]. Para este fêcho, nada diz melhor, nada expressa fidelidade às realizações do atual prefeito do município, do que as fotografias que ilustram a presente página. Elas mostram os setores alcançados pelo plano de obras executado pelo prefeito Fernandes Sobrinho, nesses dois anos de Governo (Jornal Folha de Londrina, 21/12/1957: 03).

Sendo assim, as imagens 06 e 07 mostram uma erosão, em uma rua da região central da cidade, e a reversão desta erosão. No jornal, estas fotos foram publicadas no dia 10/12/1957, e Leite legendou o seguinte: “*Serviço de combate à erosão, rua Espírito Santo, próximo à rua Uruguai*”. Estas erosões foram causadas pela exploração desmedida do solo, entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930, quando a Companhia de Terras Norte do Paraná loteou as terras da “região norte paranaense”, e passa a revendê-las. Estas mesmas fotografias são expostas no jornal com pequenos textos descritivos, a respeito de cada imagem. Neste caso, o texto no jornal era:

O combate à erosão em Londrina não tem sido descuidado pelo prefeito Fernandes Sobrinho. Eis aqui uma expressiva seqüência fotográfica, mostrando um trecho da rua Uruguai, na altura da rua Espírito Santo, antes e depois das obras de combate à erosão realizadas pela atual administração (Folha de Londrina, 10/12/1957: 03).

Sendo assim, isto mostra mais uma vez o interesse em deixar o centro da cidade “em ordem”, condizente com a imagem que se queria passar de cidade progressista.

173



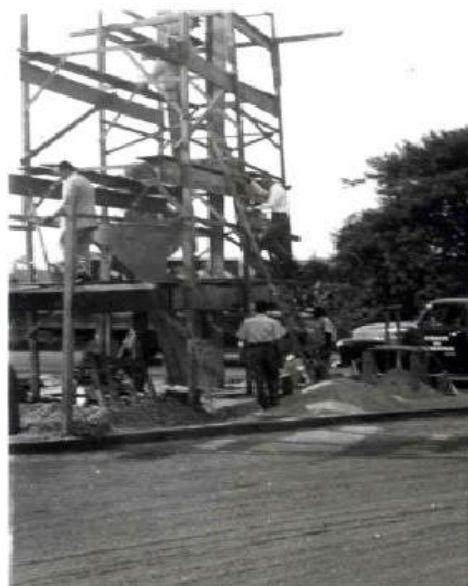
Figuras 6 (esq.) e 7 (dir.) - Erosão entre as ruas Espírito Santo e Uruguai. Figura 6 (esq.) sem data definida, e Figura 7 (dir.) 21/06/1957. Oswaldo Leite. Acervo do Museu Histórico de Londrina

As imagens 08 e 09 mostram a construção de um obelisco em uma das entradas da cidade. A imagem 08 mostra dois homens trabalhando, e ao fundo, podem ser vistas várias placas de propaganda, algumas árvores, um animal, e que a pista parece ser asfaltada. Já a imagem 09 mostra vários homens trabalhando sobre uma estrutura, além de montes de materiais, que lembram areia e pedra; e um carro da prefeitura municipal ao fundo. O prefeito Fernandes Sobrinho aparece bem ao centro nesta imagem, subindo na estrutura da construção, de camisa branca. Não há sinais de postes de iluminação no local.

Ambas foram publicadas no jornal na edição de 04/12/1957. A legenda do jornal à imagem 08 é a seguinte: “Eis como ficou o cruzamento da rua Guaporé com a Estrada P-1, graças ao asfaltamento procedido naquela via pública pela administração Fernandes Sobrinho” (Folha de Londrina, 04/12/1957: 03). E à imagem 10, lê-se: “Na rua Guaporé, em breve, os londrinenses verão magnífico obelisco indicativo da entrada da cidade. Eis um aspecto de sua construção. O prefeito Fernandes Sobrinho inspeciona a obra” (Folha de Londrina, 04/12/1957: 03).

Já Oswaldo Leite legendou da seguinte maneira cada uma das imagens: “*Trecho da rua Guaporé ligado à estrada ‘P1’-estadual*”(Imagem 08) e “*Construção de um obelisco, na rua Guaporé, cruzamento com a estrada estadual P1*” (Imagem 09).

174



Figuras 8 e 9 - Construção de obelisco na Rua Guaporé. Figura 8 (esq.): 31/10/1957. Figura 9 (dir.): 27/11/1957. Oswaldo Leite. Acervo do Museu Histórico de Londrina.

Nota-se aqui, o caráter de propaganda ao governo Fernandes Sobrinho, e a intenção de deixar a entrada da cidade marcante, com asfalto, mostrando o progresso londrinense, além de um obelisco, que marcaria sua administração. O fato de Fernandes Sobrinho inspecionar a obra também demonstra que ele fiscalizava as construções, não só ordenando que elas fossem feitas. Suas atividades administrativas apresentavam, portanto, um duplo caráter: a de fiscalização, e a promoção pessoal.

A imagem 10, por sua vez, mostra uma obra de saneamento em uma importante rua da região central de Londrina. Podem ser vistas nela duas moças caminhando, e vários homens trabalhando em uma valeta. É interessante perceber a presença de um prédio ao fundo, indicando o progresso da cidade, e também vários automóveis. Além disso, a rua parece ser pavimentada, e há presença de postes de energia elétrica. No jornal, a seguinte legenda se sucede à imagem:

Construção de rede de água na avenida Paraná. A administração Fernandes Sobrinho, nesse particular, preocupou-se em fechar as malhas na rede existente, estendendo novos canos para a ampliação da rede, a fim de que ela possa ser utilizada já no próximo ano (Folha de Londrina, 18/12/1957: 03).

175

E Oswaldo Leite, por sua vez, dá a seguinte descrição: “*Obras de saneamento na Av. Paraná, entre as ruas Mato Grosso e Santa Catarina*”. Assim, novamente, é notável o tom de propaganda à administração de Fernandes Sobrinho, e o intuito de mostrar que ele fazia coisas pelo bem da cidade e da população.



Figura 10 - Obras de Saneamento na Av. Paraná. 06/08/1957. Oswaldo Leite. Acervo do Museu Histórico de Londrina.

Este intuito fica bastante notável também na imagem 11, que mostra o início da construção do hospital infantil em Londrina. Percebe-se a fundação da construção sendo feita, alguns homens trabalhando, e várias árvores ao fundo. Esta imagem foi realizada por Leite no dia 31/10/1957, e publicada no jornal no dia 07/12/1957 com a legenda: “Isso faz crer que o Hospital Infantil de Londrina será em breve autêntica realidade. Iniciativa do prefeito Fernandes Sobrinho, o << Governo que realiza!>>” (Folha de Londrina, 07/12/1957: 03). Mais uma vez, é notável a intenção de promover a imagem do prefeito como homem realizador e de bem, ressaltado pelo slogan por ele adotado de “Governo que realiza!”. Leite legenda esta imagem de maneira bastante sucinta, apenas como: “*Construção do Hospital Infantil*”.



176

Figura 11 - Obras do Hospital Infantil de Londrina. 31/10/1957. Oswaldo Leite. Acervo do Museu Histórico de Londrina

Assim, a partir destas imagens, o que se pode perceber é que as fotografias de Oswaldo Leite eram técnicas, retratavam o que o ajudaria em seu trabalho na Secretaria de Obras, e, provavelmente, o que também pudesse interessar aos prefeitos, que utilizavam tais imagens para se promover. No entanto, é inegável o grande número de obras dentro da cidade, e a intenção de, com estas obras, divulgar a imagem da cidade de Londrina como progressista: uma cidade que, apenas duas décadas após sua fundação já contava com prédios, hospital exclusivamente infantil, obras de saneamento básico e pavimentação, em pelo menos em parte dela.

No entanto, é preciso lembrar que as fotografias não são fontes imparciais. Elas transmitem e omitem, ao mesmo tempo, diversas informações. Portanto, mais do que representações da realidade, elas podem ser produzidas, montadas, segundo Felizardo e Samain. Logo, as fotografias de Leite não são um retrato da realidade. Elas são uma seleção feita por ele, do que poderia ser útil ao seu trabalho e aos governantes. Não se pode esquecer, por exemplo, que apesar de toda a prosperidade, ainda haviam desigualdades, que tentavam ser camufladas¹². E estas desigualdades não foram o objeto das imagens feitas por Leite.

Sendo assim, a fotografia pode ser um instrumento para o poder quando se trata da propaganda, como confirma Peter Burke, ao falar sobre os artistas e fotógrafos:

[...] seria imprudente atribuir a estes artistas [...] um ‘olhar inocente’ no sentido de um olhar que fosse totalmente objetivo, livre de expectativas ou preconceitos de qualquer tipo. Tanto literalmente quanto metaforicamente, esses esboços e pinturas registram ‘um ponto de vista’. Historiadores usando documentos deste tipo não podem dar-se ao luxo de ignorar a possibilidade da propaganda [...], ou das visões estereotipadas do ‘outro’ [...], ou esquecer a importância das convenções visuais aceitas como naturais numa determinada cultura ou num determinado gênero (BURKE, 2004:24).

177

A fotografia pode ser considerada, também, como um meio pelo qual o fotógrafo pôde expressar seus sentimentos e nela a época em que viveu. Ela documenta a maneira como este artista encara o mundo, mostra suas ideologias e até seu estado de espírito. As fotografias, mais uma vez, portanto, não são algo neutro, e sim o resultado de uma interpretação, de quem a fez. São uma maneira de expressar, informar e comunicar uma realidade, a partir da visão de mundo do fotógrafo:

[...] é justamente o autor que, selecionando culturalmente e organizando esteticamente o fragmento do mundo visível para o registro, torna o testemunho fotográfico o resultado de um ato criativo e individual. O testemunho obtido, assim, é marcado pela visão de mundo do autor (KOSSOY, 2001:131).

12 Sobre as desigualdades londrinenses durante a década de 1950, ver: ADUM, Sonia Maria Sperandio Lopes. *Imagens do progresso: Civilização e Barbárie em Londrina – 1930/1960*. Dissertação. Universidade Estadual Paulista - UNESP, Assis-SP, 1991.

Considerando tudo isto, as fotografias de Leite podem ser vistas como um relato de época, um fragmento de realidade, selecionado pela lente do fotógrafo. E por isso, elas têm um valor de fonte documental, por contemplar os ideais da época em que Leite trabalhou, e seu olhar direcionado. Assim, várias leituras sobre estas mesmas imagens podem ser feitas, pois cada um que a analisa tem uma interpretação diferente sobre elas.

E, sobretudo, as fotografias devem ser utilizadas em estudos históricos porque abrem uma nova dimensão para o seu conhecimento, e fazem dele uma releitura, proporcionando novas abordagens (KOSSOY, 2001). Neste artigo, a abordagem dada foi como as fotografias de Leite são capazes de mostrar sua visão das transformações por que passou a cidade de Londrina durante toda a década de 1950, auxiliando os prefeitos da época a fazerem propaganda de seus governos, e divulgando a ideia de que Londrina era uma cidade progressista.

Referências Bibliográficas

ARIAS NETO, José Miguel. *O Eldorado: Representações da política em Londrina, 1930, 1975*. Londrina, Editora da Universidade Estadual de Londrina, 1998, 254 p.

BACZKO, Bronislaw: A imaginação social. In: LEACH, E. et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985, pp. 296-332.

BIS, Humberto José. Considerações gerais acerca da ideia de progresso. In: II ENCONTRO MEMORIAL DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS: Nossas Letras na História da Educação, Mariana. UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO, 2009.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 13ª edição. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2007, 1318 p.

BORTOLOTTI, João Baptista. *Planejar é preciso: Memórias do planejamento urbano de Londrina*. Londrina, Editora Midiograf, 2007, 204 p.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, EDUSC, 2004, 250 p.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem*. São Paulo, Paz e Terra, 1987, 466 p.

Classificado o nosso entre os cinco municípios de maior progresso administrativo do Brasil. *Folha de Londrina*, Londrina, 20/08/1955. Matéria de capa.

DUPAS, Gilberto. “O mito do progresso”. *Novos estudos*, edição 77, pp. 73-89, março 2007.

FELIZARDO, Adair e SAMAIN, Etienne. “A fotografia como objeto e recurso de memória”. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 03, n. 03, p. 205-220, jan./dez. 2007.

FILHO, Galdino Moreira. O progresso invade o setentrião. *Folha de Londrina*. Londrina, 05/08/1956. Sessão Educação e Cultura.

IVANO, Rogério. *Crônicas de Fronteira: Imagem e Imaginário de uma Terra Conquistada*. 2000. Dissertação. Universidade Estadual Paulista - UNESP, Assis, 2000.

Jornal *Folha de Londrina*, 04/12/1957, p. 03. Sessão “Dois anos de um govêrno que realiza!”.

_____ 07/12/1957, p. 03. Sessão “Dois anos de um govêrno que realiza!”.

_____ 10/12/1957, p. 03. Sessão “Dois anos de um govêrno que realiza!”.

_____ 18/12/1957, p. 03. Sessão “Dois anos de um govêrno que realiza!”.

_____ 21/12/1957, p.03. Sessão “Dois anos de um govêrno que realiza!”.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2ª ed.rev. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, 176 p.

OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento social do Século XX*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1996, 992 p.

Una elipsis migratoria. Imágenes de la colonización italiana en Brasil, siglo XIX y XX

Enviado em:
06/01/2013

Aprovado em:
09/09/2013

Marcela Martinez

Doutora em História
Centro de Investigações sobre América Latina y el Caribe, UNAM
marcela_2778@yahoo.com.mx

Resumen

El presente artículo expone los rasgos del proceso de inmigración e instalación de colonias extranjeras en Brasil a través del análisis de una serie de imágenes fotográficas que retratan las actividades cotidianas de un grupo de colonos italianos instalados en el sur de Brasil a finales del siglo XIX y principios del XX. Las fotografías seleccionadas tienen un objetivo propagandístico y contribuyen de esta manera a la formación de las cadenas migratorias y con ello a la continuidad del fenómeno migratorio.

180

Palabras Clave

Colonización, migración, italianos

Abstract

This paper analyzes photographic images that portray the everyday activities of a group of Italian settlers which were installed in the south of Brazil at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth. These images explain not only many topics about immigration process but also expose many economic activities at the Italian colonies in Brazil. The selected photos have a propaganda goal and contribute to the formation of migratory chains and thus, the continuity of the migratory phenomenon.

Keywords

Colonization, immigration, Italians

Introducción

Las representaciones visuales en la investigación histórica son consideradas una fuente secundaria y se han utilizado, muchas veces, únicamente como

ilustración de los textos. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX, la imagen adquirió mayor importancia gracias a la llegada de la fotografía, y es así que en los últimos años, las ciencias sociales han destacado el valor de la iconografía en la investigación y le han otorgado una función mayor, más allá de lo ilustrativo. En palabras de Ricardo Monfort “la fotografía ha logrado colarse al espacio tradicional del documento, ha abierto una discusión sobre su valor como punto de partida del conocimiento y no solo como mera acompañante” (PÉREZ MONFORT, 1998:11) y se ha convertido además en objeto de estudio.

El objetivo del presente artículo es dar a conocer rasgos del proceso de inmigración e instalación de colonias extranjeras en Brasil a través del análisis de una serie de imágenes fotográficas que retratan las actividades cotidianas de un grupo de colonos italianos instalados en el sur de Brasil a finales del siglo XIX y principios del XX. Estos inmigrantes formaron parte de una comunidad de extranjeros que emigraron desde la región véneta, en el norte de Italia, hacia Brasil como parte de un proyecto de colonización.

Los proyectos de colonización y los fenómenos migratorios europeos hacia América Latina en el siglo XIX y principios del XIX fueron comunes y perseguían objetivos muy específicos, como se detallará en las siguientes líneas. En la segunda parte del texto, se analizarán la serie de fotografías como testimonio del proceso de migración e instalación de colonias italianas en Brasil.

Durante todo el siglo XIX, los países latinoamericanos promovieron la inmigración como parte de un proyecto del gobierno en “aras de la civilización” y con la firme intención de “poblar el territorio”. El progreso y la utopía agraria eran el común denominador en los diferentes proyectos colonizadores de países como México, Argentina, Chile y Brasil. Así, las políticas migratorias se tornaron muy flexibles pues se consideraba que la influencia de las culturas extranjeras era indispensable para lograr el crecimiento y desarrollo de la sociedad.

Argentina, Chile, México y Brasil recibieron un gran contingente de extranjeros, en su mayoría europeos, a través de cadenas migratorias¹ o de proyectos de colonización auspiciados por el gobierno y regulados por políticas económicas liberales. La iniciativa privada también promovió la inmigración. Por ejemplo, en Costa Rica y Perú, las concesiones otorgadas a las empresas inglesas para la construcción de ferrocarriles causaron la instalación de grandes grupos de

¹ Movimientos de población vinculados a experiencias migratorias previas de parientes y amigos. (SCHNEIDER, 2000: 158 – 159).

extranjeros y el surgimiento de ciudades o puertos.

Pero a pesar de los esfuerzos económicos y políticos de los gobiernos federales y de la iniciativa privada por atraer extranjeros, en algunos países, como Chile y México, la inmigración fue limitada pues el desarrollo de sus proyectos fue tardío y paulatino. (GONZÁLEZ NAVARRO, 1993:10). Por el contrario, hacia Argentina y Estados Unidos la población arribó de manera espontánea y masiva. En Brasil, el medio propicio para las migraciones surgió debido a la transición tardía de una economía esclavista y exportadora de productos agrícolas hacia una economía urbana e industrial (últimas décadas del siglo XIX). Estas migraciones fueron un factor de progreso, añadiendo a las ciudades nuevos capitales, fuerza de trabajo, experiencias sociales y culturales, además de técnicas y costumbres innovadores. (RODRIGUES SOARES, 2001).

También se promovió un modelo inmigratorio y de colonización basado en el desarrollo de la pequeña propiedad en áreas limítrofes o deshabitadas del territorio brasileño. Con ello, podrían cumplirse dos objetivos: por una parte, podían fortalecerse la frontera sur y, por otra, se establecía una agricultura de subsistencia a la vez que iniciaban la producción manufacturera y el policultivo. (GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2004: 255).

182

En Río Grande do Sul se observó que algunos inmigrantes vincularon sus conocimientos técnicos con las actividades económicas desarrolladas en la provincia, básicamente actividades agrícolas, ganadería y comercio en las llamadas “colonias”, donde la dinámica del trabajo familiar en la pequeña propiedad, principalmente en áreas de colonización alemana e italiana, fertilizaba las actividades económicas en la segunda mitad del siglo XIX. (RODRIGUES SOARES, 2001). En 1870 el gobierno concedió terrenos a la provincia en una zona desierta lejos de la capital y del mercado. Más tarde se instalarían Caxias, Silverio Martins, Nova Trento etc., colonias que con el tiempo dieron origen a ciudades que mantienen el mismo nombre. (GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2004:262).

Entre 1819 y 1947, Brasil recibió 4, 903, 991 extranjeros. (GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2004:255). A Río Grande do Sul, entre 1882 y 1914, arribaron 66, 091 individuos de nacionalidad italiana, sobre un total de 154, 682 inmigrantes. Los italianos, por tanto, representaban el 43.25% del total de extranjeros que llegaron al territorio. (GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2004:268). No obstante, también hubo inmigrantes alemanes, franceses, polacos y suizos, entre otros. La mayoría de ellos se dedicó a las actividades agropecuarias. Bajo este contexto se circunscriben las fotografías, objeto del presente análisis, como se verá a continuación.

La elipsis migratoria: El “encuadre” de un proceso.

No es posible pensar la imagen fuera del acto que la produce. La fotografía es una imagen en construcción que no se puede concebir fuera de sus circunstancias. (BAHIA, 2003:167). Las imágenes que se presentan a continuación representan la elipsis de un proceso migratorio, pero el análisis detallado de este conjunto de imágenes, lejos de suprimir indicios, nos permitirá reconocer los objetivos del proyecto de colonización y del establecimiento de las colonias italianas en Brasil a finales del siglo XIX y principios del XX.

La serie de fotografías que serán examinadas forman parte del catálogo *La emigración trevigiana y véneta en el mundo* realizado por Amerigo Manesso y Livio Manzetto y publicado por el Instituto para la Historia de la resistencia y de la sociedad contemporánea de la marca Trevigiana. (MANESSO; VANZETTO, 2001). Los autores realizaron un trabajo de recopilación exhaustivo. Seleccionaron, organizaron y editaron fotografías relativas a la emigración de vénéto a diferentes países como Francia, Australia, Canadá, Perú y Brasil. Algunas imágenes que reprodujeron fueron encontradas en archivos oficiales, personales y familiares, o donadas por autores particulares.

Para la realización del presente artículo solamente se utilizó una breve muestra de aquellas imágenes relativas a la emigración de italianos hacia el sur de Brasil. Fotografías que los editores compilaron en el archivo de la Prefectura de Caixas do Sul y quizá por donaciones familiares, aunque en algunos casos no se ha reconocido específicamente el autor de cada imagen.² El objetivo de los autores al rescatar este tipo de documentos visuales fue mostrar los principales aspectos del fenómeno migratorio vénéto hacia Brasil.

Realizadas en blanco y negro, el formato y composición de las fotografías son muy similares. Aunque las imágenes son tomadas en diferentes fechas, espacios y por distintos autores parecen tener un objetivo en común (o pueden ser utilizadas con la misma finalidad) porque forman parte de un mismo proceso: la emigración italiana. Cabe destacar que la mayor parte de este cuerpo documental, reproducido

2 Algunas de las fotografías que se analizan en este artículo se atribuyen a “La Valigia”, probablemente éste es el sobrenombre de algún fotógrafo profesional, un agente migratorio o estudioso de la emigración. Esto es posible suponerlo porque en el catálogo existen diversas imágenes que el mismo autor fotografía pero en Perú, Francia, Alemania y Bélgica y en distintas fechas, es decir que el fotógrafo del que hablamos fue un personaje que se dedicó a dar seguimiento a diferentes proyectos de emigración italiana. (MANESSO; VANZETTO, 2001:34, 36, 38, 45, 50).

en el catálogo mencionado, fue encontrado en un acervo oficial y no en un archivo personal o familiar.

Con base en todos los elementos que figuran en las imágenes, en conjunto con el contexto que las rodea y sobretodo porque fueron encontradas en archivos oficiales es posible suponer que algunas de estas fotografías formaron parte de un informe oficial que fue solicitado para reportar el estado de las actividades económicas de las colonias y de la población y con ello dar seguimiento al proyecto de colonización. Fue también una estrategia que sirvió para continuar promoviendo las “bondades” de la colonización e impulsar las cadenas migratorias al territorio brasileño. Así, estas características indican que las imágenes fueron el resultado de un proyecto fotográfico elaborado con un objetivo en particular, económico y propagandístico principalmente.

Los atributos que se aprecian en la composición de estas fotografías como los personajes, las actividades productivas, la colectividad y los escenarios advierten sobre la cotidianeidad de los colonos y aun más sobre objetivo del proyecto colonizador y sus condiciones en Brasil.

La distribución de estos elementos en la imagen tiene su particularidad. En la mayoría de las fotografías, los individuos se sitúan en primer plano. Adoptan una posición establecida y sugerida por el fotógrafo, pero evidentemente, la intención no es retratar al personaje en su individualidad. Encontramos, también, panoramas generales y detalles que ponen de manifiesto el tema campesino y laboral de la familia de colonos, como puede observarse en los dos siguientes ejemplos.

184



Fotografía 1 - La familia Tonillo durante la mezcla del maíz en Fagundes Varela. Río Grande Do Sul. 1940. Prefectura de Fagundes Varela.



Fotografía 2 - Venta en la propiedad de Albino Postali. Caxias do Sul, 1911.

Autor: La Valigia. Fuente: Manesso y Vanzetto, 2000.

Los personajes que posan frente a la cámara utilizan vestimentas cotidianas y la mayoría de ellos sostienen en las manos algún instrumento relacionado con la producción agropecuaria, atributo indispensable para un colono o campesino. Los varones visten pantalón, camisa ligera y sombrero, mientras las mujeres llevan faldas largas, blusas, mandiles y pañoletas. Los niños y niñas visten de manera similar a los adultos de su mismo sexo. Es el tipo de vestuario que corresponde a las actividades laborales que desarrollan y que buscan destacar en la mayoría de las fotografías. Solamente en algunas imágenes, por ejemplo la fotografía número 3, algunos individuos lucen un atuendo diferente: saco, chaleco, pañoleta al cuello y sombrero. Levemente más formal, este tipo de vestuario no parece emplearse en las labores del campo y se infiere que quien lo porta es quizá jefe de familia. De esta manera es posible reconocer que al interior de la colonia existían roles específicos y jerárquicos en el núcleo familiar.

Por su parte, las mujeres ocupan un lugar importante en el resto de las imágenes. Con ello podemos deducir que las féminas participan de las labores no solo domésticas, sino de las económicas, como se señala en la fotografía número 2 y 3. Así, dentro de la comunidad pareciera que las ocupaciones del hombre se circunscriben a las actividades económicas mientras que las mujeres ocupan roles domésticos y económicos.

Aunque frecuentemente han sido asociados a la “miseria”, no todos los inmigrantes italianos fueron precisamente “miserables”, muchos de ellos tenían al menos un poco de capital y eran pequeños propietarios. Su origen les permitió

cumplir con las expectativas del proyecto, es decir, aplicar las mismas actividades y desarrollarse de manera eficiente en una colonia agrícola.

El perfil del emigrante italiano era bastante heterogéneo, dependía de la región de origen y de la época. Emilio Franzina, historiador italiano, afirmaba que en el siglo XIX, los campesinos del Véneto sobresalían por amor al trabajo, su docilidad y humildad:

[...] arrancados de sus hábitos y expulsados de su ambiente también se sentían mayormente dispuestos a la resignación. Los oficiales a bordo y los propietarios brasileños los preferían [por este carácter]. Son tranquilos, trabajadores, acomodados, limpios [...] dicho en una palabra son un óptimo elemento para la emigración asalariada, sin embargo este exceso de buena fe y docilidad los expone a los engaños, a la dureza y a los malos tratos del resto de los emigrantes italianos, sobretodo de los meridionales, más audaces y propensos a la rebelión.(FRANZINA, 1976:166).

La montaña, en palabras de Braudel, era una “fábrica de hombres” (BRAUDEL citado en ALBERA; CORTI, 2000:10) donde las altas densidades demográficas eran muy difíciles de sostener. En la provincia de Venecia, y en la región trentina, los sectores sociales con mayor índice de emigración temporal eran los campesinos, les seguían los albañiles, herreros, sastres, camareros, domésticos etc.³ (ASST, exp.166) Pero en 1887 y 1888, el perfil del emigrante ya era otro⁴ porque algunos países como Argentina o Brasil sufragaban los gastos de traslado, a diferencia de México, donde el proyecto de colonización oficial no auspició los pasajes y por tanto se ha logrado deducir que los colonos que arribaron a México en 1881 y 1882, poseían al menos un pequeño capital con el que pudieron pagar el viaje para trasladarse a América.

En la fotografía, los colonos aparecen como una colectividad campesina con actividades productivas relativas a la agricultura tradicional. La imagen

3 Entre 1880 y 1882, muchos de los individuos que buscaban salir del Trentino eran sobre todo agricultores, pero entre ellos había también albañiles, herreros, zapateros.(ASST, busta 255, exp. 40). En el distrito de Borgo, por ejemplo, en 1878 emigraron a Brasil y a Argentina 34 individuos que en su mayoría eran campesinos y jornaleros.

4 Las autoridades de Treviso remitieron un informe respecto al origen social de los migrantes. Indicaron que en esos años habían emigrado trabajadores o familias de arrendatarios, unos vendieron algunos objetos para pagar el pasaje hacia América pero muchos eran “tan miserables” que viajaban por cuenta de la compañía de migración. Ya estaba fraguándose la corriente migratoria del siglo XX, en el periodo de entreguerras, la emigración italiana fue meridional, urbana e individual, principalmente de varones solteros pobres que se dirigían sobre todo a las ciudades americanas.

sugiere que han preservado las mismas actividades que en su lugar de origen. Los colonos italianos del Brasil, buscaban conservar el mismo tipo de vida pero en condiciones menos hostiles y las fotografías analizadas pretenden indicar que, al menos en las zonas del sur de Brasil, pudieron alcanzar sus expectativas. Las imágenes también indican la conservación de sus prácticas culturales y destacan el perfil del inmigrante como parte del propósito propagandístico, pues los proyectos de colonización habían definido muy bien el tipo de “colono” que deseaban atraer para integrar a la sociedad.



Fotografía 3 - La familia Boff muestra orgullosa los productos cultivados en la fértil tierra Brasileña. Fuente Manesso y Vanzetto, 2000.

Las actividades económicas y las labores del campo son el tema que rige la composición visual de la serie de imágenes analizadas. La posición de las personas en las fotografías es, como se mencionó, sugerida por el fotógrafo al igual que la expresión en el rostro. La postura del cuerpo de algunos individuos corresponde a las actividades laborales que realizan los colonos y expresa la manera en que desarrollan el trabajo y el uso de los instrumentos. Como señala Patricia Massé, “los oficios populares son caracterizados generalmente por tomas de cuerpo entero de individuos que simulan desempeñar su labor que posan en escenarios contruidos para contextualizar su ámbito de trabajo” (MASSÉ, 1998:66). Como se observa principalmente en las fotografías 1, 3 y 4.



Fotografía 4 - Fábrica de Queso de Abel Postali. Caxias Do Sul, 1923.

Autor: La Valigia. Fuente: (MANESSO; VANZETTO, 2000.)

188

Otro elemento que predomina en el conjunto de fotografías es la colectividad y la familia. Los proyectos de colonización en general previeron, precisamente, el establecimiento de familias completas y el surgimiento de una comunidad colectiva y cohesionada. La colonia es, además de la tierra, el producto del trabajo y el esfuerzo familiar. En Brasil, la palabra colonia “traduce la idea de manutención de un tipo de explotación tradicional campesina, en el cual el trabajo es realizado por los miembros de la familia”. (BAHIA, 2003:168). La familia por tanto es la unidad de consumo y producción, de manera muy similar a otras comunidades de colonos de Brasil como los pomeranos (BAHIA, 2003:167 – 176) o los italianos que formaron colonias agrícolas en México. (MARTÍNEZ, 2011). Del mismo modo, en el campo del norte de Italia, la familia constituyó el eje económico y social de la sociedad trentina y véneta del siglo XIX. Como indica Acevedo: “la fotografía de familia y sus álbumes se convierten en un documento insustituible del rito cotidiano doméstico” (ACEVEDO, 2005:35) y cubre la necesidad de preservar y promover valores y recuerdos familiares (Fotografía 9). Propio de un género de la época, el retrato del grupo familiar fue una costumbre que alcanzó a los inmigrantes asentados e integrados en la nueva sociedad. El registro de logro personal o familiar debió haber inspirado este tipo de retratos pues las aspiraciones de ascenso, desarrollo y bienestar económico fueron las razones principales que motivaron al desplazamiento. (DA ORDEN, 2004:11). En este caso, las fotografías indican, además, que el proyecto de colonización cubría con uno más de los requisitos previstos: la formación de un núcleo económico con base

en la producción colectiva y del grupo doméstico.

El espacio o escenario de la imagen no se torna secundario, como afirma Massé “el escenario es un componente simbólico de la identidad ocupacional de cada personaje así como los accesorios materiales” (MASSÉ, 1998:116). Así, podemos observar que la atmósfera de esta serie de fotografías están compuestos de lugares de trabajo. Figuran, por ejemplo, los sembradíos (fotografía 1), plazas de vendimia (fotografías 2 y 5), lugares de producción como fábricas, bodegas; y además, las casas habitación, todos ellos construidos principalmente de madera. (Fotografías 3, 4, 6, y 7).



Fotografía 5 - Vendimia en la propiedad de José Bisol. Caxias Do Sul. 1907.

Autor: La Valigia.

La fotografía 3 ilustra de qué manera se vinculaban los diversos espacios. La casa habitación que aparece está compuesta por dos plantas. La planta baja funge como bodega. La casa habitación es la expresión última de todos los valores del modo de vida campesina. Podemos afirmar que la morada campesina corresponde a la reproducción de la organización social y económica de la pequeña propiedad. (BAHIA, 2003:174). El tipo de casa descrita anteriormente es muy similar a las casas del norte de Italia, especialmente en la región véneta y trentina. Los colonos reprodujeron ciertos elementos de las construcciones y observamos que del mismo modo que en la campiña italiana, en las colonias italianas del Brasil, los espacios de la casa habitación están dispuestos en función de la vida y el trabajo agrícola. En los pueblos de las campiñas, en el norte de Italia, las casas más humildes tenían solo dos piezas y las mejores disponían de dos o más pisos. En el primer piso se

encontraba el establo y la cocina y en el segundo las estancias. El techo era de paja, el piso de la planta baja de tierra y por lo general, las ventanas eran muy pequeñas, (GROSELLI, 1986:68) para dejar pasar un poco de luz sin dejar entrar el frío.

Las casas tradicionales del Véneto y del Trentino tenían muchas similitudes. Como señalan los historiadores Mario Sartori y Flavia Ursini, la variedad tipológica de las construcciones estaba relacionada con la producción de la zona. En todas las casas además de las piezas de habitación encontramos un establo, la “cantina” (bodega),⁵ y el granero. En algunas regiones del Véneto, donde no baja tanto la temperatura, las recámaras están en el primer piso y arriba de ellas se encuentra el granero el cual aísla la vivienda del calor del verano. Las fachadas de las casas contaban con balcones, al igual que en todas las regiones alpinas. En Segusino, en el área donde destacaba el cultivo de la vid, el establo era pequeño en relación con el resto de la casa mientras que en las zonas donde predominan los productos lácteos, el establo ocupaba un espacio mayor así como la bodega que estaba ubicada al lado de la cocina o en el sótano de la casa. Finalmente, la escalera externa de madera, como la que observamos en la fotografía 2, es frecuente en Segusino y Valdobbiadone, ésta se ubicaba afuera de las viviendas para contar con mayor espacio al interior de la casa. (SARTORI y URSINI, 1983:28).

190

Otros tipos de edificaciones son retratados en la fotografías 5 y 7.



Fotografía 6 - La cooperativa vitivinícola “Boavistense”.

Río Grande Do Sul, años treinta. La Piave Fainors.

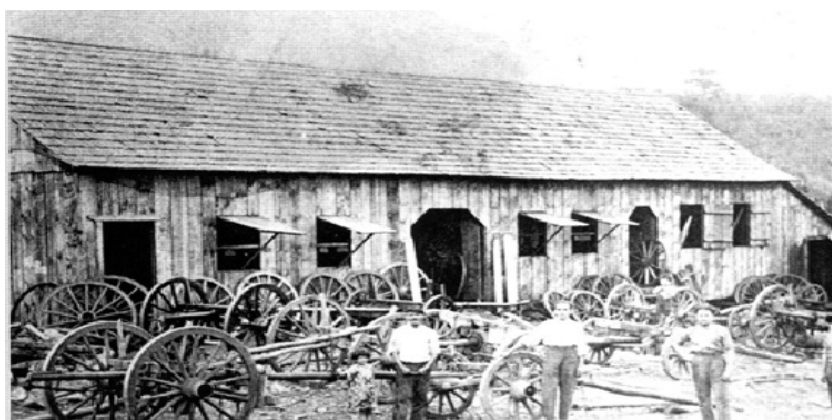
⁵ Era un cuarto muy frío donde se guardaba la leche, el queso u otros alimentos. Generalmente se ubicaba en los sótanos o a un lado de la cocina.

El edificio construido por paredes de piedra lleva al frente el título de “Cooperativa viti - vinícola Boavistense.” Es una estructura grande muy similar a los edificios o casas construidas en la zona del trentino, en Italia. La gran cantidad y el tamaño de las ventanas coinciden también con la arquitectura de aquél lugar. El tamaño del edificio y la diferencia en el tipo de construcción indican que fue un espacio sumamente importante para el desarrollo de la población, incluso, su ubicación en la provincia refiere a que pudo ser el sostén de las colonias, el núcleo de la economía de la zona.

Así, con base en las fotografías 3, 5, 6 y 8 es posible deducir que la plantación de parra, la producción vitivinícola y el comercio de este producto fueron las principales actividades de estos núcleos en aquel tiempo, a diferencia de las colonias en México, donde los italianos no pudieron desarrollar este cultivo. La fotografía número 3 muestra al extremo derecho un individuo que sostiene un racimo de uva. En la fotografía 6 se retrata el edificio vitivinícola y en la imagen número 8 algunos miembros de familia exhiben “orgullosamente” las botellas de vino y las copas.

No solamente la actividad vitivinícola formó parte de la economía de la zona, por el contrario las imágenes de otros productos en las fotografías permiten suponer que hubo diversidad en la producción. Aunque la actividad agrícola predominó, la ganadería fue también desarrollada, al parecer principalmente de autoconsumo. La fotografía 4, por ejemplo, indica producción láctea quizá con fines de autoconsumo y comercio local. La fabricación de carretas de madera (fotografía 7), posiblemente para la venta local, fue también una actividad productiva en las colonias.

191



Fotografía 7 - Fábrica de Carretas de la familia Susin. Caixas Do Sul. Años veinte. Autor: La Valigia

Finalmente, la imagen 8 muestra a la familia Boff. Este núcleo de personas son retratadas vestidas para la ocasión, los hombres con el traje que puede considerarse de gala, las mujeres con vestidos estampados. Los personajes de la imagen son hombres y mujeres adultos y niños y constituyen una familia extendida en la que se aprecian al menos 3 generaciones. No existen, sin embargo, rasgos de mestizaje pues las características físicas que predominan entre ellos son similares entre sí y no se distinguen cambios en el fenotipo, es quizá una comunidad endogámica. Ésta fotografía representa el desenlace de la historia sugerida por las imágenes anteriores. La posición de los individuos, su vestimenta y la muestra de las botellas de vino complementan el escenario e indican que la intención de los actores y del fotógrafo es dar testimonio de las actividades económicas realizadas, de la prosperidad en el trabajo campesino y la cohesión e unidad familiar.



Fotografía 8 - La familia Boff, originaria de Seren del Grappa, 25 años después del asentamiento en Caixas Do Sul. Caixas Do Sul, 1900. Prefectura de Caixas Do Sul.

Además de las funciones propagandísticas e informativas de las fotografías, podemos pensar a estas imágenes desde la perspectiva del colono y como parte de un proceso para reafirmar su identidad y mantener los lazos afectivos. Los colonos inmigrantes usan las fotos para demostrar los logros obtenidos a través de los esfuerzos cotidianos laborales en el campo. Pareciera con ello también, transmitir a sus coterráneos las ventajas de la emigración y de la misma manera utilizan este tipo de imágenes como instrumento propagandístico.

Al mismo tiempo, los italianos parecen satisfacer de este modo el sacrificio

que supone el dejar su país de origen y en muchos casos su familia. Con ello, otro objetivo intrínseco en la fotografía es mantener los lazos familiares y afectivos. El envío de fotografías se convirtió entre este tipo de comunidades inmigrantes en un paliativo de la distancia porque para estos campesinos, la fotografía constituye la presencia de su persona. Así lo demuestran algunas cartas que Pedro Sevegnani, originario del Trentino e inmigrado a Brasil, escribió a su sobrino, Giovannini Francesco, entre 1905 y 1913 y que representan un ejemplo de lo que pudo ocurrir en dichas comunidades.

En esta correspondencia, el italiano le escribe a su sobrino con la finalidad de pedirle le envíe el retrato de su fallecida esposa Teresa “para que mis hijos la tengan en la memoria, no para mi porque yo tengo su retrato en mi corazón.” (MST:epistolario). El retrato le fue enviado por su sobrino como él mismo se lo solicitó. Más adelante, en una nueva misiva, Pedro le agradece “infinitamente” el envío y además le escribe lo siguiente: “he pensado tantas veces en enviarles un retrato de todos nosotros juntos pero no hay nunca un fotógrafo.” (MST:epistolario). Así el intercambio de misivas e imágenes era indispensable para mantener los lazos afectivos entre inmigrantes y sus coterráneos. Con la fotografía los acontecimientos lejanos se vuelven familiares y la imagen se convierte en el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. (FREUND, 1993:96). En palabras de María Liliana Da Orden:

193

en la sociedad de recepción y de acuerdo con los estereotipos de la época, la fotografía estuvo presente en diferentes momentos de la vida de los inmigrantes, recordando o presentando ante otros y ante sí mismos vínculos familiares o nuevas situaciones, que facilitaban la integración de los cambios en una identidad explícita o implícitamente cuestionada por ellos [...] En los primeros tiempos la foto con otros familiares o paisanos, también inmigrantes, daba cuenta ante los que seguían en el origen (y ante ellos mismos) de una identidad que se pretendía inalterada por los cambios. (DA ORDEN, 2004:9 – 11).

Consideraciones finales

Los elementos de las fotografías en su conjunto nos remiten a pensar en una comunidad basada en el trabajo colectivo repartido entre hombres y mujeres. Denotan una sociedad al parecer patrilineal con costumbres y creencias religiosas como parte de su sistema axiológico. Las actividades económicas son el eje rector

de las representaciones visuales y el motivo principal que las origina. El objetivo más claro es, precisamente, manifestar el éxito alcanzado, el cumplimiento del sueño perseguido al emigrar y la bonanza que en aquellos años se obtuvo mediante el trabajo y el esfuerzo en conjunto.

No obstante, el carácter de las fotografías plantean la posibilidad de que la imagen proyectada no sea necesariamente la realidad de las colonias, es probable que al interior de las comunidades hubiera condiciones precarias, como ocurrió en algunas colonias italianas instaladas en México durante el porfiriato. Las fotografías, al mismo tiempo, parecen generalizar las circunstancias porque se podría suponer que la bonanza económica se extendió a todas las familias italianas de la colonia o a todas las colonias de la región sur del Brasil pero habría que confrontar nuevas fuentes y metodologías para indagar en la dinámica interna de colonias como Nova Trento o Caxias, aunque sería motivo de otra investigación.

Lo que sí podemos inferir a través del análisis de las imágenes es la permanencia de algunas tradiciones italianas y una reproducción de las costumbres y actividades cotidianas. Es quizá la conservación de las costumbres y actividades lo que permitió que en algunas colonias agrícolas de Brasil, los inmigrantes lograran una mayor adaptación y con ello el éxito aparente captado en las imágenes. A diferencia de algunas comunidades en México, donde la integración de los colonos a una sociedad completamente diferente y el desarrollo de actividades desconocidas rezagaron el desarrollo de la colectividad.

Las imágenes aquí analizadas se originaron para dar a conocer la forma de vida de una comunidad de italianos establecida al sur de Brasil. Sin embargo, al considerar el contexto histórico en el que se circunscriben las imágenes, el origen de las fotografías y el carácter de las actividades retratadas, podemos deducir que formaron parte de algún reporte oficial con objetivos propagandísticos, informativos, de control y vigilancia. Probablemente estas imágenes fueron utilizadas por agentes migratorios que operaban en casas de inmigración o de manera independiente y cuya función era organizar expediciones desde Italia para llevar contingentes de población hacia América con finalidad de lucro. De cualquier manera, por informes oficiales, agentes de inmigración o por el uso de los mismos colonos, este tipo de imágenes promovían las “cadenas migratorias” pues las fotografías analizadas ciertamente reproducen la idea de bienestar y riqueza alcanzada en latitudes americanas.

Así, vemos que “el tiempo de la foto no termina, el corte de la fotografía congela la imagen, pero no la vuelve inmóvil, pues el vacío inmóvil será llenado por

entero en los vaivenes, idas y venidas en las memorias de las personas.” (BAHÍA, 2003:170). La fotografía no solamente retrató un proceso de colonización que ha ocurrido sino que también contribuye a la continuidad del mismo porque facilita las cadenas migratorias que lograron dar un carácter masivo al proyecto. Así, en palabras de Massé

lo fotográfico pondera un acto que no se limita únicamente al momento de la producción sino que incluye también su distribución y recepción, podrá intentarse una aproximación a lo que Dubois llamó experiencia referencial de la imagen fotográfica, es decir a todo lo que tiene que ver con lo que hay detrás y delante de la cámara al momento de la toma y con lo que la imagen representa. (MASSÉ, 1998:68).

En definitiva las fotografías del catálogo constituyen documentos importantes para analizar el establecimiento de colonos italianos en Brasil y el devenir de sus comunidades. Sin duda, dentro del proceso de colonización y migración italiana, estas fotografías así como cartas, propaganda y contratos de colonización coadyuvaron a la creación de un imaginario muy común entre la población susceptible de inmigrar, un supuesto conocido como “Hacer la América”. Del mismo modo, las imágenes reconstruyeron un perfil iconográfico que condicionó a las autoridades para buscar y elegir al inmigrante y colono ideal. Estos casos captados en una serie de imágenes permiten conocer las expectativas de cada proyecto de colonización en Brasil y algunos otros países de Latinoamérica. La fotografía, como fuente alternativa, ya forma parte de la representación a través de la cuales construimos esa historia.

195

Bibliografía

ACEVEDO, Jorge, “Retratos de la memoria”. *Alquimia*, México, INAH, año 8 num. 24, mayo - agosto, 2005.

BAHIA, Joana, “Imágenes que hablan. El uso de la fotografía en la investigación de campo”, en *Historia, Antropología y fuentes orales*, España, Universidad de Barcelona, 1, 29, pp. 167 – 176, 2003.

BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, pp. 255

DA ORDEN, María Liliana, “Fotografía e identidad familiar en la migración masiva a la Argentina.”, *Historia social*, Num. 48, 2004.

FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1993, pp. 207.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Elda; “De colonos y de asalariados: Los inmigrantes españoles en el modelo inmigratorio brasileño” en Jean Pierre Molénat et. al., *Minorías y Migraciones en la Historia*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004, pp. 273.

GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés, *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero. 1821 – 1970*, 3 vols.- México, El Colegio de México, 1993.

MANESSO, Amerigo y Livio Vanzetto, *L'emigrazione trevigiana e Veneta nel mondo. Guida alla mostra storico – fotografica*, Treviso, Istituto per la storia della resistenza e della società contemporanea della marca trevigiana, 2001, pp.76

MASSÉ ZENDEJAS, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, pp. 136.

196

MATABUENA PELÁEZ, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, pp. 166.

MONROY NASR, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz , Fotorreportero*, México, UNAM/INAH, 2003, pp. 335

PÉREZ MONFORT, Ricardo, “Fotografía e historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México.” en *Cuicuilco*, 5 (13), 1998, pp. 9 – 29

RODRIGUES SOARES, Roberto, “Burguese inmigrantes y desarrollo en el extremo sur de Brasil”, *Scripta Nova.Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona, Universidad de Barcelona [ISSN 1138-9788] N° 94 (78), 1 de agosto, 2001, www.ub.es/geocrit

SCHNEIDER, Arnd, “Inmigrantes europeos y de otros orígenes” en Quijada Mónica, Carmen Bernard y Arnd Schneider, *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Centro de Humanidades. Instituto de Historia, 2000, pp. 260.

Fuentes documentales

ASST. Archivio storico di Stato di Trento, Registro de Pasaportes, Exp. 166

ASST. Archivio storico di Stato di Trento, busta 255, exp. 40.

MST. Museo Storico di Trento, Fondo Archivio Scrittura Popolare, exp. Epistolario a Giovannini Francesco.

A fotografia abstrata em José Oiticica Filho (1906-1964) e em Geraldo de Barros (1923-1998): um estudo de caso

Enviado em:
12/06/2013

Aprovado em:
29/09/2013

Carolina Martins Etcheverry

Doutora em História Social
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS
etchev@gmail.com

Resumo

Este artigo é o resultado de minha tese de doutorado, voltado para uma reflexão sobre as fotografias dos artistas brasileiros Geraldo de Barros e José Oiticica Filho criadas entre os anos de 1950 e 1964 as quais, devido ao seu referente não ser claramente identificável constituem um desafio ao observador. A *autoridade documental* da fotografia é questionada através da criação de imagens que se colocam contra a ideia de mimese do real. Procuramos definir o *conceito de fotografia abstrata* a partir de diversos autores, bem como procuramos inserir este tipo de imagem dentro de um contexto maior das artes visuais e da própria história da fotografia. Utilizamos o *método comparativo*, partindo da ideia de que as imagens possuem diversas temporalidades, para pensar na negação da valorização do conteúdo em detrimento da forma, negação essa alcançada pelos fotógrafos em técnicas experimentais.

198

Palavras-Chave

Fotografia, artes visuais, abstração

Abstract

This article is a reflection on my doctoral thesis about the photographs of brazilian artists Geraldo de Barros and José Oiticica Filho, created in the period between 1950 – 1964. Because of their abstract character, due to the fact that their referent aren't clearly identifiable, these photographs challenge the observer. The *documentary authority* of the photography is questioned by the creation of images opposing the idea of mimesis of reality. We seek to define the *concept of abstract photography* from various authors, as well as to insert this kind of images in a larger context of visual arts and the history of photography. We use the *comparative method*, starting from the idea that the images have different temporalities, to think about the denial the formula 'content over form', achieved by these photographers using experimental techniques.

Keywords

Photography, visual arts, abstraction

Introdução

Este artigo tem por objetivo a apresentação dos resultados finais de minha pesquisa de Doutorado. Meu objetivo era estudar a problemática da abstração na fotografia, criada a partir de técnicas experimentais nas fotografias de dois fotógrafos brasileiros, entre os anos 1950-1964: Geraldo de Barros (1923-1998), em São Paulo, e José Oiticica Filho (1906-1964), no Rio de Janeiro. O que ora se apresenta é um resumo do que foi escrito no texto da tese, a fim de que o problema da fotografia abstrata brasileira seja apresentada ao público geral, além daquele específico que chega até a tese já conhecedor do tema. É preciso advertir o leitor de que existem controvérsias quanto à utilização de tal termo (fotografia abstrata), visto que o entendimento da fotografia como marca do referente em um suporte fotossensível pode ser percebido como fator de invalidação da própria idéia de abstração na fotografia. No entanto, preferi problematizar os diferentes termos, e seguir chamando de abstratas aquelas fotografias cujo caráter documental não é evidente.

Quanto aos fotógrafos da pesquisa. Geraldo de Barros (1922-1998) e José Oiticica Filho (1906-1964) são dois importantes fotógrafos brasileiros, que atuaram entre o final da década de 1940 e a década de 1960. Eles têm preocupações distintas em relação à técnica fotográfica. Enquanto o primeiro busca dominar a técnica, para, assim, conseguir dominar o meio de expressão, que é a própria fotografia, o segundo afirma que conhece a técnica apenas até o momento em que ela o permite sua expressão como fotógrafo. Duas maneiras distintas de pensar que levam, entretanto, para o mesmo caminho: em direção a soluções que geram resultados estéticos semelhantes. Em comum, compartilham o apreço pela experimentação na fotografia, a participação no movimento fotoclubista e no movimento concretista brasileiro. Além disso, ambos tinham na fotografia uma paixão, mas suas atividades principais giravam em torno de outros assuntos. Geraldo de Barros era bancário, funcionário do Banco do Brasil¹, e José Oiticica Filho era professor de entomologia.

¹ Fabiana de Barros, filha do fotógrafo, em entrevista à autora, explica o trabalho de Geraldo de Barros, no Banco do Brasil: “O banco ele ficou a vida inteira, até se aposentar. O banco começou como uma forma de jovem poder ajudar a mãe, o pai morreu muito cedo, poder trabalhar. (...) O banco era um salva pátria. Ele trabalhava das 9 às 13, meio período, ganhava muito bem para a época, e você podia subir, era uma rotação. Entrava como office boy e ia mudando de posto e ganhando mais, fazendo coisas menos massacrantes”. (BARROS, 2011). A entrevista encontra-se anexada ao texto final da tese.

Pequena contextualização

As novas práticas fotográficas inserem-se no Brasil dos anos 1950, que passava por um processo de modernização com acentuado processo de industrialização, forjado pela ideologia desenvolvimentista² do período, bem como a partir das artes visuais, especificamente com os movimentos Concretista e Neoconcretista. Conformava-se um momento propício para o desenvolvimento cultural e artístico brasileiro, com iniciativas de cunho privado que culminaram na criação dos principais museus de arte do país: Museu de Arte de São Paulo (Masp), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Tais instituições foram de suma importância no desenrolar da arte abstrata em solo brasileiro, visto que, juntamente com críticos de arte como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, passaram a divulgar a abstração como a arte do momento, que atualizaria o Brasil em relação ao exterior. As Bienais de São Paulo³ também atuaram como instâncias dinamizadoras em relação aos grandes centros cosmopolitas europeus e norte-americanos.

200

No campo da fotografia, Rio de Janeiro e São Paulo eram sede dos dois foto clubes de maior importância no país: o Foto Clube Brasileiro, fundado no Rio de Janeiro em 1923, e o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), fundado em São Paulo em 1939. José Oiticica Filho foi sócio do primeiro e participava como consócio do segundo e Geraldo de Barros era sócio do FCCB. O Foto Clube Brasileiro seguia o pictorialismo como orientação estética, assim como outros foto clubes dessa época.

Com a criação do Foto Cine Clube Bandeirante, em 1939, o direcionamento artístico do foto clube passou por transformações importantes. Não mais voltado para práticas fotográficas pictorialistas, este foto clube engajou-se na prática do que ficou conhecido na historiografia como “fotografia moderna”, a partir de novos

2 Nesse sentido, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) ganha destaque. O ISEB, fundado em 1954 e extinto em 1964, tinha com objetivo a reflexão sobre o desenvolvimento, bem como sobre o nacionalismo como ideologia global do desenvolvimentismo. Segundo Gershmman (1992, p. 88), “o nacionalismo é proposto pelos autores do ISEB como a verdadeira ou autêntica ideologia do atual momento histórico”. Esta ideologia opunha-se àquela que predominou no país desde o final do século XIX, do caráter nacional brasileiro, cujos grandes estudiosos são Dante Moreira Leite e Caio Prado Júnior, em cujos discursos já prenunciavam o ideal desenvolvimentista (GERSHMANN 1992).

3 Sobre as Bienais de São Paulo, ver ALAMBERT e CANHÊTE (2004).

paradigmas que dialogam com o crescimento da cidade de São Paulo. Apesar de manter-se tradicional em alguns aspectos, o Bandeirante proporcionava aos seus associados um espaço de pesquisa fotográfica, através do *Boletim Foto Cine*, que divulgava textos sobre fotografia publicados em revistas internacionais, assim como promovia debates entre seus associados. José Oiticica Filho, apesar de sócio de outro foto clube, manteve contato constante com o Bandeirante, contribuindo com artigos, comentários e exposições.

É neste sentido que parece ser possível afirmar que Geraldo de Barros e José Oiticica Filho são os primeiros a experimentar uma nova prática fotográfica, que contribuiu para o crescimento da fotografia nacional, sendo um capítulo importante da história da fotografia brasileira. Alguns indícios confirmam tal afirmação. As exposições retrospectivas e o lançamento de livros sobre estes fotógrafos, bem como o uso de suas fotografias como referência no trabalho de fotógrafos e artistas plásticos contemporâneos só vem a comprovar a importância do estudo em conjunto de tais fotógrafos.

A fotografia abstrata focalizada nessa pesquisa é feita através de processos fotográficos originais e, vale dizer, analógicos. Neste sentido, ela não difere substancialmente da fotografia documental. François Soulages (2010, p. 14) afirma que o fotógrafo “é aquele que deve deixar, ou melhor, que deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos. É por isso que é um artista”. Barros e Oiticica Filho deixaram marcas de sua passagem, ao transformarem uma imagem que poderia ser tradicional em algo diferente. Este algo diferente é justamente um questionamento da autoridade documental da fotografia, ou seja, é a afirmação de que a fotografia não é a cópia do real e não fornece, necessariamente, um atestado de veracidade.

Esse abandono da ideia de real na fotografia pode ser pensado também a partir da técnica utilizada para obter as imagens. Neste sentido, o conceito de fotografia expandida, cunhado por Rubens Fernandes Júnior a partir, principalmente, do conceito de escultura expandida, elaborado por Rosalind Krauss, ajuda-nos a entender melhor as imagens de Barros e de Oiticica Filho. O artista húngaro László Moholy-Nagy (2007), assim como Vilém Flusser (1998), acredita que a fotografia, apesar de ser feita através de uma máquina, é muito mais do que a simples operação dela. Flusser (1998) afirma ainda que a máquina fotográfica precisa ter seu programa ultrapassado pelo operador, que não pode submeter-se a ela. É nesse sentido que Moholy-Nagy (2007) indica suas três modalidades de

criação fotográfica: o fotograma, fotografia com aparelho mas utilizando técnicas expandidas e, por fim, fotomontagens, sobreposições, etc.

Geraldo de Barros e José Oiticica Filho

Geraldo de Barros inicia na fotografia no final da década de 1940. Artista plástico, gravador, designer, além de fotógrafo e bancário, Barros usa a fotografia como modo de expressar suas idéias plásticas, subvertendo, muitas vezes, o uso “comum” feito pelos demais fotógrafos. Utiliza diversas técnicas experimentais nos seus trabalhos fotográficos. Faz uso de sobreposições de negativos e intervenções com ponta-seca em nanquim na película. Com isso ele consegue quebrar com a ideia de mimese do real. Suas imagens apontam para um profundo questionamento da natureza fotográfica, bem como expandem o campo da fotografia tradicional.

Em 1950, Barros monta a exposição *Fotoforma*, no Masp. Nela havia um conjunto de imagens elaboradas, aproximadamente, entre 1948 e 1950, dentre as quais constam fotografias de formas geométricas que se alinham à arte concreta e desenhos livres sobre o suporte fotográfico. Todos estão dentro da ideia de campo expandido da fotografia, ao mostrarem experimentações de diversas ordens. Suas fotografias abstratas, como veremos, alinham-se aos ideais da arte concreta, apoiada em noções matemático-geométricas.

Já José Oiticica Filho tem uma trajetória um pouco diferente de Barros. Ele foi entomologista no Museu Nacional desde 1942, onde fotografava insetos. Foi a partir desta necessidade de documentar seu estudo que surgiu o interesse pela fotografia. Segundo Hélio Oiticica, “ao aperfeiçoar-se na microfotografia de *Lepidoptera* (e outras ordens de insetos também), foi-lhe, aos poucos, nascendo o sentido da fotografia como uma expressão de arte” (OITICICA, 1983, p. 7).

Oiticica Filho passou, então, a pesquisar no campo da fotografia. Produziu vários artigos sobre a prática fotográfica, publicados em jornais e boletins fotográficos. Sua produção fotográfica foi dividida por ele próprio em várias categorias, que dão título às imagens: *forma*, *ouropretense*, *abstração*, *derivação* e *recriação*. Com títulos diversos estão as fotografias da fase pictorialista de Oiticica Filho. Segundo Paulo Herkenhoff, ele passa por quatro fases em sua trajetória artística:

há quatro fotógrafos em José Oiticica Filho: o utilitário, o fotoclubista, o abstrato e o construtivo. Por vezes, algumas dessas linhas se identificaram ou tiveram um desenvolvimento simultâneo

e paralelo. No entanto, o fotógrafo construtivo seria um radical que negaria a validade estética dos demais. (HERKENHOFF, 1983, p. 11).

Este fotógrafo foi bastante fecundo, investindo nas experiências fotográficas de expansão do campo. Para ele, como fica bastante claro em entrevista intitulada “Fotografia se faz no laboratório”, concedida a Ferreira Gullar em 1958⁴, a parte mais importante do processo fotográfico se dá no laboratório.

FG – Pela nossa conversa, concluo que para você a máquina fotográfica mesma tem um papel relativo no que chama de fotografia.

OF – Para mim a câmera fotográfica, como os demais meios técnicos que entram no processo fotográfico, tem o mesmo papel que o pincel, a tinta e a tela para o pintor. O que interessa é o resultado.

FG – Estou de acordo.

OF – E o papel da máquina fotográfica ainda é bem menos importante do que vem depois. Se o fotógrafo bate a chapa, revela e manda copiar, ele entrega a fase mais importante do trabalho de criação fotográfica. Quanta coisa se pode fazer ao copiar uma foto. É nessa hora quando se graduam os cinzas, as luzes, o corte, que a fotografia a bem dizer nasce. Mas os fotógrafos neo-realistas batem as fotos e mandam copiar. É até um crime uma pessoa assinar como sua uma foto que outro copiou. Mas esses equívocos estão hoje em moda. Acabo de comprar o último número da revista de arte “XXème Siècle”, dedicada ao grafismo, onde aparece uma reportagem sobre o fotógrafo Brassai, que fotografou garatujas feitas por crianças nas paredes de Paris. As garatujas são as vezes bonitas, mas o fotógrafo apenas as fotografou, isto é, fez uma reportagem sobre as garatujas. No entanto é apresentado pela revista como grande artista.

203

Da fase pictorialista de Oiticica Filho, “O Túnel”, segundo Annateresa Fabris (1998, p. 71), “parece querer discutir as possibilidades de abstração da fotografia e o faz sobrepondo tomadas diferentes para melhor enfatizar o processo de construção da imagem”. Por ser uma imagem compósita⁵, esta, além de criar um estranhamento e uma suspeita, questiona o caráter de mimese da fotografia. Também a composição híbrida de Geraldo de Barros assume este papel, ao sobrepor no negativo seu desenho com nanquim. As duas imagens mostram uma

4 Oiticica: “fotografia se faz no laboratório”, **Jornal do Brasil**, 24/08/1958, suplemento dominical de artes plásticas.

5 A imagem é composta por dois negativos montados em um fundo negro.

manipulação da imagem.

Paulo Herkenhoff escreveu a respeito de José Oiticica Filho que “sua produção, precedida das Fotoformas de Geraldo de Barros, representa o momento em que a fotografia esteve mais sintonizada e integrada a um projeto geral da cultura no país” (HERKENHOFF, 1984, p. 19). O projeto geral de cultura no país, segundo Gersmann (1992), passava pela criação dos museus de arte (Masp e MAM) e pela arte construtiva. Estes estariam de acordo com o ideal desenvolvimentista, que objetivava a atualização do país em todos os setores e a equiparação aos países considerados desenvolvidos.

Onde chegamos com a pesquisa?

A intenção da pesquisa foi construir uma explicação a respeito de um problema, qual seja: o que fez com que, em um mesmo período histórico, dois fotógrafos que não se conheciam apresentassem fotografias com resultados plásticos semelhantes, resultados esses que rompem com uma ideia básica e cristalizada no imaginário comum de que a fotografia representa sempre uma dada realidade? E talvez o mais importante, quais são as particularidades dessas fotografias desafiadoramente chamadas de abstratas? Que relações elas mantêm com outras imagens, tanto fotográficas quanto pictóricas? O percurso traçado para a compreensão dessas questões permitiu que compreendêssemos a interconexão entre as fotografias abstratas de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho e um manancial de outras imagens, oriundas tanto da fotografia quanto da pintura.

Chegamos ao problema de pesquisa a partir da constatação de que, desde o seu surgimento, a fotografia não apenas lutou para que seu estatuto de arte fosse aceito, como também buscou desvencilhar-se da relação com o referente, do caráter mimético aparentemente inerente a ela. Assim, procuramos por fotógrafos que tivessem contribuído para essa independência em relação ao referente, encontrando Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, ambos pouco estudados pela historiografia. A partir deles, entendidos pelos poucos críticos de seu trabalho como instauradores de novos conceitos para a prática fotográfica, ao romperem com a tríade registro-revelação-ampliação⁶, partimos para a problematização da

6 Mostramos que a prática fotográfica de GB e JOF ia muito além dos três passos básicos que envolvem a fotografia (fotografar, revelar e mandar ampliar o negativo), mas envolvia procedimentos diversos, muitos em laboratório, outros na própria tomada da fotografia.

fotografia cujo referente não é claramente identificável.

Assim, nosso foco principal foram as fotografias desafiadoramente desligadas do referente, enfatizando, portanto, a questão da abstração na fotografia. Ao perseguir tal problemática, entramos em contato com diferentes possibilidades técnicas e criativas, que permitem ao fotógrafo atingir tais resultados plásticos. Destacamos, por exemplo, as três modalidades de criação fotográfica, identificadas por Lázsló Moholy-Nagy: o fotograma, a fotografia que enfatiza novas leis (como uso de texturas, ângulos não usuais, etc) e, por fim, toda a gama de fotomontagens e sobreimpressões. Geraldo de Barros e José Oiticica Filho subscrevem essas possibilidades, em busca de novos modos de criação fotográfica.

Ambos estavam interessados no crescimento da fotografia brasileira, buscando, através da pesquisa, a expansão do campo do campo fotográfico, que seria resultado de suas diversas experiências – fotografias cujo referente desafia o olhar do espectador. A relação do espectador com as imagens de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho é especialmente interessante, visto que passa pelo que Barbara Savedoff identificou como a *autoridade documental da fotografia*. Tal espectador espera que ela seja um testemunho da realidade, por sua característica alegadamente mimética. No entanto, quando ele entra em contato com fotografias que não mantêm essa ligação, há uma desconforto. Surge uma nova forma de olhar e de pensar a fotografia, a partir de componentes plásticos que dialogam com as artes visuais.

205

No campo artístico, buscamos estabelecer diálogos com as vanguardas históricas, especialmente aquelas voltadas à abstração. Assim, enfatizamos as diferentes temporalidades contidas na fotografia, que podem ser identificadas na medida em que confrontamos as imagens de Barros e Oiticica Filho com outras, de diferentes artistas, que também pensaram sobre a relação das formas, texturas, luz e sombra. Buscamos subsídios comparativos com artistas futuristas, construtivistas, com membros do De Stijl, com artistas concretos brasileiros e, também, com gramáticas de ornamento e com artistas que criaram padrões visuais, como Athos Bulcão e seus azulejos. São os diferentes processos de montagem, a partir de imagens de diferentes temporalidades, que permitem reconstruir o que Burucúa (2007) chama de “cadeias de transporte de formas na longa duração”. Encontramos semelhanças entre diferentes obras, de diferentes tempos históricos, e as fotografias em estudo.

No campo específico da fotografia, inserimos os fotógrafos no contexto da *fotografia moderna brasileira*, conforme ficaram conhecidos os fotógrafos

associados ao Foto Cine Clube Bandeirante, praticantes de um tipo de fotografia que rompia com os cânones do pictorialismo – prática fotográfica vigente nos foto clubes brasileiros até o final dos anos 1940. Soma-se a isso a construção do campo fotográfico e a valorização da fotografia como forma de arte, ou, pelo menos, sua inserção no ambiente artístico – prova disso é a exposição *Fotoformas*, no Masp. O próprio título da exposição dizia mais respeito às artes visuais do que à fotografia, visto que enfatizava as formas e não o tema, como era o mais comum.

Procuramos estabelecer a diferença entre: (1) *experimentação fotográfica*, entendida como procedimentos diversos que produzem resultados diversos; (2) *fotografia moderna*, de definição mais ampla, abarcando, no Brasil, especialmente as fotografias criadas a partir do Foto Cine Clube Bandeirante, voltadas a novos tipos de temas e de enquadramentos; (3) *fotografia abstrata*, que seria aquela desvinculada da relação com o referente, enfatizando formas, texturas, jogos de luz, etc; e (4) *fotografia criativa*, termo mais genérico, usado para definir as fotografias geradas a partir de processos experimentais. Ao longo da pesquisa deparamos com diversas possibilidades de conceituação das fotografias em estudo¹. Optamos por chamá-las de *fotografias abstratas*, tanto por ser uma denominação usada pelos próprios fotógrafos, quanto por parecer ser a melhor alternativa tendo em vista o conjunto documental que escolhemos analisar.

206

Identificamos, a partir da análise dos diferentes tipos de fotografias criadas por Barros e Oiticica Filho, dois tipos de abstração: (1) as *encontradas* e (2) as *construídas*. Reside nessas duas categorias básicas a dificuldade que alguns estudiosos têm em aceitar a existência de fotografias abstratas, conforme foi possível ver na recapitulação do uso do termo *fotografia abstrata*. Aqueles que crêem não ser possível a existência de uma fotografia abstrata (entre eles, Rosalind Krauss e Arlindo Machado) pensam assim pois acreditam que a fotografia é a sensibilização do suporte fotossensível pela luz que emana dos objetos. Sendo assim, sempre existe um referente na fotografia. No entanto, acreditamos ser possível expandir esse princípio básico da fotografia quando vemos, a partir do conjunto de imagens presentes nessa tese, que mesmo sendo a emanação de um referente existente, a forma como o fotógrafo capta a imagem pode fazer com que tal referente não seja passível de reconhecimento – ou não seja reconhecido sem alguma explicação (ou legenda). Esse referente pode ser de dois tipos: encontrado no mundo e fotografado em seu estado “bruto” - o muro, as texturas da árvore, etc – ou pode ser construído pelo fotógrafo – como é o caso de José Oiticica Filho e seus moldes.

Ao longo da pesquisa identificamos também as diferentes práticas

experimentais usadas pelos fotógrafos: (1) *sobreposições* de imagens, tanto em laboratório quanto na própria tomada da imagem; (2) alteração do formato da fotografia em laboratório, através de *recortes no negativo*; (3) *fotogramas*; (4) ênfase nas *formas, texturas* e na sua relação com a *luz* e (5) no caso de José Oiticica Filho especificamente, *criação do objeto a ser fotografado*. A partir dessas instâncias criativas, não só o conteúdo da fotografia é negado e a técnica é enfatizada, como o papel da câmera é colocado em segundo plano, em detrimento da habilidade do fotógrafo em superar as possibilidades propostas pelo aparelho, muito como Flusser identifica.

Por fim, a partir dos comparativos estabelecidos no último capítulo da tese de doutorado, identificamos também alguns aspectos que merecem ser resumidos aqui: (1) negação do conteúdo em detrimento da forma, fazendo com que haja uma autonomia formal na fotografia; (2) forte relação com a técnica, que permite a série de experimentações feitas pelos fotógrafos e (3) desnaturalização da ideia preconcebida de fotografia como mimese do real.

É interessante perceber que estes fotógrafos mantêm-se atuais, mesmo nos dias de hoje, em que há pluralismo e descentralização das práticas artísticas. Eles servem como referência para jovens artistas, que os vêem, principalmente, como transgressores de um fazer fotográfico ainda hoje muito preso ao “isso-foi”, ao objeto fotografado. Para o público em geral, servem para acirrar o olhar, propondo novas formas de representação, novas descobertas no campo visual. Revendo o número de reportagens publicadas por veículos da imprensa nacional nos últimos anos, é uma felicidade perceber a atenção que GB e JOF vêm recebendo. Isso corrobora a ideia de que seu trabalho ainda é atual, que ainda interessa o público em geral e os estudiosos. Mais importante ainda, mostra que eles ainda têm algo a dizer em um mundo que está tão diferente daquele em que viveram e onde criaram essas fotografias.

Percebemos que a questão da fotografia abstrata – ainda envolta em polêmica – pode ser mais explorada, sendo essa pesquisa apenas uma parte do que pode ser estudado. O levantamento feito a partir das fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho identificou uma série de questões que foram apenas tangenciadas na pesquisa – o estatuto de arte para a fotografia, por exemplo, e a própria problemática da abstração fotográfica merecem mais estudos. Acreditamos, no entanto, ter contribuído mais significativamente no que tange as seguintes questões:

1. Levantamento teórico a respeito da questão da abstração na fotografia, problematizando e identificando conceitos e principais teóricos;
2. Organização do conhecimento a respeito das fotografias de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho, especialmente este último, cuja obra encontrava-se ainda muito dispersa;
3. Inserção da problemática das fotografias abstratas de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho em um contexto histórico maior, abarcando tanto as artes visuais quanto a fotografia nacional e internacionalmente.

À guisa de conclusão

Espero que minha pesquisa sirva para que outros pesquisadores sintam-se estimulados a pesquisar a fotografia em todas suas possíveis formas, contribuindo ainda mais para o desenvolvimento da história da fotografia brasileira. O percurso apresentado aqui, na forma da conclusão da tese (com algumas pequenas modificações), pretendeu mostrar os resultados finais da pesquisa, e introduzir o convite para que a tese abra outros caminhos de pesquisa. Porque, como afirmou o músico Tom Waits, “se vamos à procura de alguma coisa, na maioria dos casos regressa-se com algo muito diferente daquilo que nos propuséramos a descobrir (...) Gosto de me desorientar”. Fica, então, o convite à desorientação produtiva.

208

Referências Bibliográficas

ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BARROS, Geraldo. *Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2007.

COSTA, Helouise, SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. “Geraldo de Barros e José Oiticica Filho e a produção de fotografias abstratas no Brasil (1950-1964)”. In: *Anais do VII Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos*, 2008.

FATORELLI, Antonio. José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira. *Lugar*

Comum (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 11, p. 141-158, 2000.

FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

GERSHMANN, Míriam Ida. *O abstracionismo geométrico na concepção de Mário Pedrosa: a relação com o desenvolvimentismo*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS, 1992. Tese de doutorado.

HERKENHOFF, Paulo. *A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo*. In: *José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50*. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, ano XV, número 17, 2008.

KRAUSS, Rosalind. "Fotografia y abstracción". In: RIBALTA, Jorge (org). *Efecto Real*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOHOLY-NAGY, László. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Paris: Gallimard, 2007.

209

SAVEDOFF, Barbara. "Documentary authority and the art of photography". In: WALDEN, Scott (org). *Photography and philosophy: essays on the pencil of nature*. Singapore: Wiley-Blackwell, 2010.

SAVEDOFF, Barbara. *Transforming images: how photography complicates the picture*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1999.

SOULAGES, François. *Estética fotográfica: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

ARTIGOS LIVRES.....

Estamos Condenados ao Moderno: Arte Neoclássica e Arte Moderna nos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte

Enviado em:
29/05/2013

Aprovado em:
16/11/2013

Rodrigo Vivas

Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
rodvivas@gmail.com

Gisele Guedes

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
gisagguedes@hotmail.com

Resumo

O presente trabalho aborda questões referentes às modificações dos critérios artísticos nos Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte focando no debate ocorrido na década de 1950 sobre as duas categorias de premiação: Arte Neoclássica e Moderna. A proposta é a (re)condução destas obras ao primeiro plano de análise, contrariando a tendência comum da atual historiografia de arte mineira em valorizar explicações de determinação “política” ou “social” em detrimento a análise de obras específicas. A revisão deste quadro visa apreender a imagem visual em sua totalidade, em sua capacidade de desdobramento em vários níveis de percepção por meio da inclusão dos conceitos relativos à “função”, “destinação” e “problema artístico” no termo inicial de “autenticidade”.

211

Palavras-Chave

Salão Municipal de Belas Artes, Arte Moderna, Arte Neoclássica

A história da arte de Belo Horizonte, apesar de poucos estudos, possui em seu quadro grandes pesquisadoras como Cristina Ávila, Marília Andrés Ribeiro e Ivone Luzia Vieira¹. Apesar de diferenças individuais entre estas autoras, parece existir uma referência comum: a tentativa de vinculação dos fenômenos culturais

¹ O presente artigo faz menção aos seguintes trabalhos: Emergência do Modernismo - Ivone Luzia Vieira; Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade - Cristina Ávila e, Formação da arte contemporânea - Marília Andrés Ribeiro. Trabalhos estes reunidos em Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte publicado em 1997.

e econômicos em uma seqüência à qual a arte seria dependente. As contribuições destas pesquisadoras não podem ser desconsideradas, e é através delas que notamos formado um perfil cronológico e institucional de uma narrativa da “história da arte em Belo Horizonte” como demonstrado por Rodrigo Vivas (2012:11). São três os momentos estabelecidos pela historiografia corrente: Arte acadêmica: 1918–1936; Arte moderna: 1936–1963 e Arte contemporânea: 1964– até os dias atuais. Este tipo de posicionamento tende a criar barreiras inexistentes, estipulando para as obras uma espécie de “prazo de validade”, como se estas obras e seus respectivos criadores, fossem obrigados a orientarem sua produção de acordo com os limites impostos pelo calendário. Já o “confronto do olhar” nos permite “fugir de uma história da arte linear e evolucionista que visa a comprovar a passagem do acadêmico, moderno e contemporâneo como um caminho natural”. (VIVAS, 2012:38). Também nota-se em Minas, o excesso de vinculação do desenvolvimento econômico e processos políticos da sociedade com a atividade artística, o “Estado” é colocado como patrocinador da arte e visto como mecenas, as obras se tornam efeitos:

212

É assim que vemos desenvolver-se em Minas, desde os primeiros passos da “Nova Capital”, a formação de um “Mecenato Estadual” que, de certa forma, controla a produção artística, limitando-a às vezes às contingências de uma estreita mentalidade política ou desestimulando-a, quando esta mentalidade se abre a outras perspectivas. (ÁVILA, 1986:166).

Em resposta a superficialidade de tal afirmativa, que acaba por promover noções gerais que apenas rodeiam a obra de arte sem abranger cada uma de suas particularidades, aceito a alternativa proposta por Vivas sobre a importância da inclusão dos conceitos relativos à “função”, a “destinação” e “problema artístico” no termo inicial de “autenticidade”. Indicando-nos assim, como uma obra de arte se desdobra em vários níveis de compreensão e nos atentando para a conversão de questões sociais ou nacionais em questões artísticas:

O historiador da arte não nega que os artistas enfrentem problemas de controle social, mas prefere entender quais as “estratégias” formuladas artisticamente foram capazes de “negociar” com os sistemas coercitivos vigentes. Aceitar que a obra de um artista pode ser explicada pelo mecenato é desconsiderar as “estratégias” e “astúcias” que uma determinada delimitação comporta. (VIVAS, 2011:108).

Após as devidas considerações sobre as contradições existentes na história da arte mineira e a explicitação a respeito da matriz principal de pensamento seguida neste texto, bem como em outros também reunidos em torno do propósito de revelar coleções localizadas em Belo Horizonte², voltamos nossa atenção à discussão aludida no princípio: arte moderna e arte acadêmica, ressaltando como foco a década de 1950 e seus Salões Municipais de Belas Artes. Serão levantados ainda, alguns aspectos das Bienais realizadas em São Paulo e os Salões Nacionais no Rio de Janeiro.

O estudo aos Salões de Arte tem-se mostrado uma essencial ferramenta para a compreensão do processo de constituição do acervo de instituições nacionais como o Museu de Arte da Pampulha. São nas palavras de Angela Ancora da Luz que vemos expressa a dimensionalidade deste local expositivo conhecido por Salão - mais que um lugar, “um espaço de sacralização de nossa arte, de confirmação de valores e de obrigatoriedade de comparecimento” (LUZ,2005:18). Os Salões, assim como a Academia³, se tornaram para o artista um veículo de divulgação e validação de sua produção e para muitos, era somente através destes, que a possibilidade de ver-se inserido em um circuito artístico e alcançar certa notoriedade se tornava real. Além do reconhecimento, havia ainda o prêmio de viagem ao estrangeiro, permitindo ao artista uma convivência direta com as obras dos grandes mestres sem as barreiras criadas por artifícios de reprodução. Este período passado no exterior funcionava também como uma espécie de formação complementar.

213

É que este espaço, antes de ser físico, é lúdico. Possui a capacidade de concentrar a produção artística de um período, de emoldurar valores que se materializam em obras, de fazer surgir do nada nomes ainda descobertos e leva-los a consagração com a mesma naturalidade com que condena ao ostracismo artistas renomados. (LUZ, 2005:19).

No que se refere à cidade de Belo Horizonte, o mapeamento das exposições aqui realizadas, foi feito através da busca de catálogos, críticas publicadas pela imprensa da época e mais importante, pelo contato com as obras. Esta sistematização

2 Para uma detalhada análise sobre obras de artistas mineiros presentes no Museu Mineiro, conferir: VIVAS, Rodrigo; ASSIS, Márcia Georgina de. A Academia Imperial de Belas Artes no Museu Mineiro. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/mm_aiba.htm>.

3 É importante ressaltar que o termo Academia é aqui utilizado para referenciar a instituição criada em 1816 pela vinda da Missão Francesa por Decreto de D. João VI.

de informações se torna imprescindível para a (re)construção do cenário de cada uma destas mostras. Ao realizar-se o levantamento sobre a década de 1950, algumas premiações chamaram mais atenção em virtude dos debates suscitados e pela possibilidade de acesso. Estão aqui reunidos o VII Salão Municipal de Belas Artes, 1952 e o XII Salão Municipal de Belas Artes, 1957.

Para que as disputas institucionais dos salões possam ser compreendidas, é necessário que se entenda também, como ele foi fundado. A oficialização dos Salões Municipais em Minas Gerais está vinculada a Exposição Bar Brasil realizada em 1936, que consegue instituir para a cidade, uma exposição anual de arte através da Resolução nº6 da Câmara Municipal, que posteriormente seria regulamentada pelo Decreto nº130 de 23 de agosto de 1937. De acordo com Ivone Luzia Vieira:

Esta exposição foi o primeiro evento coletivo dos emergentes de Belo Horizonte. Ela tornou-se um marco do início do movimento na cidade. Até aquele momento todas as manifestações modernistas tinham sido atividades individuais⁴ e prescindiam de uma organização de grupo ou de um programa. (VIEIRA, 1997:150).

214

Entretanto, “problematizar a realidade das artes em Belo Horizonte, questionar a arte institucional, democratizar o sistema” – ainda nas palavras de Vieira (1997) -, parecem ideais apenas parcialmente realizados considerando que muitos dos artistas “conservadores” da cidade ainda estavam presentes na exposição e não é possível perceber nenhum tipo de contestação organizada por parte dos artistas. “Um outro fator a ser destacado é que o evento possuía como objetivo conferir prêmios e vender as obras expostas, fatos que não indicam a iniciativa de motivar uma transformação social.” (VIVAS, 2012:88).

A inauguração do primeiro Salão de Belas Artes é registrada no ano de 1937, que desde o momento de sua criação foi fundado como representativo da arte moderna – e conseqüentemente, contrário à arte “conservadora” das Exposições Gerais de Belas Artes⁵ -, todavia, como nos indica Vivas (2012), não era este o caráter da mostra, que parecia ter sido modificada apenas em teoria, uma vez que, mesmos eram os participantes e mesmos eram os premiados, Aníbal Mattos, por

4 A “atividade individual” referida pela autora trata-se da exposição da artista Zina Aita ocorrida no ano de 1920 no Conselho Deliberativo e patrocinada pela Sociedade Mineira de Belas Artes do pintor Aníbal Mattos.

5 As Exposições Gerais de Belas Artes foram criadas obedecendo às normas da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e estabelecidas na cidade de Belo Horizonte através da atuação do pintor Aníbal Mattos.

exemplo, permanecia em posição de destaque, comparecendo não só como pintor bem como jurado.

A permanência dos artistas conservadores nos salões, que teriam sido criados para representar a “nova arte de Minas”, faz com o modernizador Juscelino Kubitscheck, já na sua entrada na Prefeitura de Belo Horizonte, suspenda os SMBA’s, que só voltam a ser realizados em 1943. [...] O discurso pronunciado por Kubitscheck buscava justificar a suspensão, ao afirmar que, apesar de existir uma Escola de Belas Artes junto à de Arquitetura, seria apenas “um esforço de abnegados”. Para Kubitscheck, “o capítulo da educação artística em Belo Horizonte está ainda bem vazio. E parece contraditório um Salão oficial de Belas Artes na cidade – sem uma escola da espécie, será apenas um salão para amadores.”. (VIVAS, 2012:125-126).

O objetivo de Juscelino ao suspender a realização das mostras era impedir a continuidade da arte dita “conservadora”, seria para ele uma forma de iniciar a cidade em uma “nova etapa artística” consolidando a arte moderna em Belo Horizonte. Como parte das ações modernizadoras, temos também a Exposição de 1944, a construção do Complexo da Pampulha e ainda, a vinda de Alberto da Veiga Guignard com a “missão” de fundar uma escola de arte. Guignard, independente de sua atuação frente aos alunos, “produz uma obra de indiscutível relevância para a história da arte brasileira”. (VIVAS, 2012:107). Quando em Belo Horizonte, Guignard assume portanto, a imagem da arte moderna e passa a ser sinônimo de modernidade e representante do “novo” momento artístico de Belo Horizonte.

215

Arte Neoclássica x Arte Moderna

No ano de 1952, o Salão ainda funcionava de forma dupla, eram duas premiações, dois júris específicos e expositores separados por paredes mais consistentes do que aquelas constituintes do espaço expositivo. Todas as categorias artísticas: pintura, escultura, desenho, gravura e arquitetura, eram avaliadas segundo a divisão na qual se encontravam - a divisão de Arte Neoclássica e a divisão de Arte Moderna. A divisão de Arte Neoclássica, como consta nas atas dos salões, era também tratada com a divisão Acadêmica da qual se referiam os jornais da época e colunistas como Frederico Morais e Sylvio de Vasconcellos. Tal divisão nos leva a questionar, qual seria na verdade, o real interesse dessas mostras, que criadas para atuarem como modernas, não pareciam ainda quererem assumir este papel, persistindo em inaugurar, ano após ano, a mesma exposição. Levando-

nos a questionar ainda, qual seria a “temporalidade” almejada pelo Salão, seria o anacronismo, voltando-se para o passado, ou a contemporaneidade indicada pelo presente que se direciona ao futuro?

É necessário lembrar que nas divisões estabelecidas pela história da arte de Belo Horizonte pelas pesquisadoras Ivone Vieira e Cristina Ávila haveria uma ruptura com a arte acadêmica em 1936 com o Salão Bar Brasil. Outro fator fundamental de consolidação da arte moderna teria sido a vinda de Alberto da Veiga Guignard para criação de uma Escola de Artes moderna.

Participando desta emulação entre artistas, podemos citar no ano de 1952 alguns concorrentes na divisão de Arte Neoclássica: Aníbal Mattos, Haroldo Mattos; Herculano Campos; Murilo Diniz e Nazareno Altavilla. Quanto ao júri de premiação: Belmiro Frieiro, Prof. Anibal Mattos e Prof. Martins Francisco R. de Quadrada, júri este que elegeu como premiados na categoria de pintura em primeiro lugar Haroldo Mattos com *Parque Municipal* (ou Parque de Belo Horizonte, nome que encontra-se registrado em ata), segundo lugar *Paisagem* de Murilo Diniz e por último, o terceiro lugar concedido a *Ao cair da tarde* de Iracema de Alencar. Merece menção, a ainda forte presença de Aníbal Mattos, que ao lado do filho, Haroldo Mattos, participa da exposição com cinco quadros inscritos, além da participação como artista, marca seu lugar no júri de premiação.

Do outro lado, temos na Divisão de Arte Moderna os participantes: Alberto da Veiga Guignard; Chanina Luwicz Szejnbejn; Israel Cândido de Oliveira; Maria Helena Andrés Ribeiro; Mário Silésio; Nelly Frade e Wilde Lacerda. Compondo o júri, temos mais uma vez citado o nome do Prof. Martins Francisco R. de Quadrada, agora acompanhado de Alberto da Veiga Guignard e de Sylvio de Vasconcellos. Os prêmios foram concedidos a Israel Cândido, Mário Silésio e Arlinda Côrrea Lima com os quadros *Morro de Pedreira*, *Abstração* e *Composição*, sendo aqui colocados, de acordo com a ordem de premiação.

Nestes salões realizados em Minas Gerais nos anos de 1950, temos a presença de vários artistas, grande parte vinculada à escola Guignard e seus “ensinamentos”. Inferência esta que merece ser analisada com cautela, não podemos aqui afirmar com certeza o teor de tais “ensinamentos” e se existia de fato, um roteiro didático que pudesse justificar a atuação de Guignard como mestre. Evidentemente, não se tem o objetivo de negar a relevância de Guignard frente aos jovens artistas, mas talvez o termo “escola” seja de certa maneira, inadequado, uma vez que este comporta uma definição de estilo, traços precisos e recorrentes que permitam a associação de obras a suas respectivas escolas. Escola indica um

estilo habitual, uma descendência direta, quase uma obrigação com o estilo do mestre, o que não pode ser demonstrado pelas obras produzidas pelos alunos de Guignard, cada quadro traz consigo uma concepção diferente, não há entre eles uma mesma linha de pesquisa, nem mesmo quando temática do parque ou da paisagem se faz comum.

O interesse pela generalização observada em Minas Gerais possui um significativo paralelo no Rio de Janeiro, onde todos os pintores que estiveram ligados à Escola Nacional de Belas Artes, foram automaticamente definidos como acadêmicos/atrasados e participantes de um simples momento de transição para o modernismo – como nos revela Arthur Valle em sua extensa tese a respeito da formação dos artistas e das pinturas produzidas no período da 1ª República:

Uma de suas mais notórias características era justamente a sua variedade: estilos diversos conviviam em um mesmo recorte temporal, na obra de um mesmo artista, por vezes em uma única pintura. Isso era verificável mesmo na prática do mais corriqueiro exercício escolar, a pintura de *academias*⁶, nas quais era possível ao pintor aprendiz lançar mão de partidos estilísticos relativamente variados. (VALLE, 2007:296).

217

Esta associação desloca completamente o sentido gramatical da própria palavra acadêmico, que para os dicionários é tida como substantivo passa a assumir para aqueles que dela fazem o uso deliberado, a condição de adjetivo, ou mais propriamente, no caso da história da arte, de estilo. Considerar o academicismo como estilo é o mesmo que minimizar as possibilidades de alcance de cada uma das obras produzidas por artistas inseridos em instituições como a ENBA, é considerá-los por sua formação e não por sua capacidade de criação. Se esta associação não pode ser feita com os pintores da 1ª República, também não pode ser feita com os pintores mineiros, que por mais que tenham sido submetidos a um mesmo tipo de “formação”, quando em contato com Guignard, não apresentaram em suas obras, os mesmos modos de representação.

A questão da comparação entre quadros de mesmo tema como o da paisagem pode ser mais bem desenvolvida com a recorrência a dois aspectos: um primeiro que será explorado paralelamente ao Salão Municipal de Belas Artes realizado em 1952 e um segundo, pensado já inserido no contexto da premiação. Dois quadros com o mesmo título (*Parque Municipal* de Haroldo Mattos, 1950

6 Pintura ou desenho de academias são trabalhos realizados à partir da observação direta do modelo vivo.

e *Parque Municipal* de Nelly Frade, 1951) e realizados em datas aproximadas se mostram contrários à afirmação que conjuga todos os alunos de Guignard em um grupo homogêneo:

A identificação entre professor e alunos pode ser observada a partir de detalhes como gosto pela paisagem, a busca de uma linguagem pessoal, a tradição do desenho, o retrato e as cenas captadas ao ar livre. (ÁVILLA, 1997:198).

Dois caminhos para o Parque Municipal



Figura 1



Figura 2

O quadro de Haroldo [Figura. 1] (1º prêmio de pintura na divisão de Arte Neoclássica, VII Salão de Belas Artes, 1952) possui estrutura completamente diversa do feito por Nelly [Figura. 2]. Os tons parecem se completar, toda a variedade cromática possui uma nuance em comum, não há na composição, fragmento incompatível com o todo. As cores variam, se alternam, mas voltam ao mesmo lugar. Para as figuras, estas são colocadas com certa economia de detalhes, apesar de ainda possuírem o básico que permite defini-las como tal, o que não ocorre no segundo, no qual as figuras só podem ser diferenciadas pela cor. Mais importante ainda, na comparação entre os dois quadros, é notar que no quadro de Haroldo Mattos, o traço em preto que delineia as estruturas se mantém, diferente do Parque Municipal pintado por Nelly Frade, que se constrói pelo encaixe de manchas cromáticas. Todo o quadro parece tomado por um movimento ondulatório induzindo o observador a uma percepção circular, que tem início com a primeira figura de vestido vinho e bacia na cabeça, passa pela segunda mulher, acompanha as árvores e segue tocando cada uma das pessoas que ocupam o espaço do parque, cruza a ponte, contornando o parque e retornando a primeira figura.

Se no quadro de Nelly temos movimento, no quadro de Haroldo a ideia é de imobilidade, as figuras não somente apreciam a paisagem, como são juntamente congeladas com esta. As folhas não balançam e as pessoas não respiram, o quadro se cristaliza em um recorte de um dia ensolarado onde o vento passa de forma silenciosa. As sombras são também mais um exemplo da disparidade entre as imagens, Haroldo Mattos projeta no chão a presença do Sol através da imponente vegetação, a iluminação vem em direção oposta ao caminho que toma o centro da composição. Já Nelly Frade, não acrescenta sombra à suas figuras, os elementos são de tal maneira identificados com o fundo, que não se separam da paisagem, uma vez inseridos no parque, passam a dele fazer parte.

O Parque Municipal de 1950 é concretização de um ensaio em plena luz do dia, no segundo a ideia não passa por uma programação, sendo transposta diretamente para tela sem indicar uma preparação anterior no qual os elementos parecem acrescentados de forma aleatória, não existem contornos a serem posteriormente preenchidos, ou seja, o ato de colorir não faz parte da execução do quadro, as figuras são desenhadas com cor. Haroldo deixa claro seu interesse pela vegetação, pela criação da cena por intermédio da paisagem, as figuras, ou melhor, as figurantes, atuam como complemento ao cenário não interferindo no desdobramento dos fatos.

Vale notar como certas constatações perdem o sentido quando colocadas diante dos quadros anteriormente analisados, aquelas que mais interferem na compreensão, são as que identificam os “discípulos” de Guignard como detentores da técnica do lápis duro e herdeiros da tradição do desenho:

O Parque Municipal é pátio de discussões livres e de criação fora do isolamento, onde o mestre transmite a simplicidade da técnica do lápis duro, que se transforma em um dos ícones simbólicos da formação artística mineira, marcada pelo desenho, pelo retrato, pela paisagem. (ÁVILLA, 1997:192).

Tradição, formação, desenho; palavras bastante controversas quando se trata da análise a uma “escola” tão moderna e desvinculada do provincianismo, dos valores retrógrados e também do academicismo dos quais são constantemente acusados pintores como o já citado Aníbal Mattos. Parece haver assim, uma contradição no que se refere à definição de critérios para as novas obras que estavam sendo produzidas.

VII Salão Municipal de Belas Artes, 1952

220

Tratando agora dos aspectos analisados dentro do contexto da exposição, temos dois levantamentos essenciais que precisam ser feitos, o confronto entre as duas obras premiadas, de Haroldo e Israel Cândido e ainda, o curioso fato de mestre e aluno encontrarem-se em divisões antagônicas, Guignard de um lado, na divisão Moderna e Haroldo do outro, compondo a divisão de Arte Neoclássica.



Figura 3

No tocante ao quadro de Israel, *Morro de Pedreira* [Figura 3], uma visualização inicial da imagem permite reconhecer como centro da composição uma estrada de ferro. Esta estrada ocupa toda a região inferior da imagem, posicionada de forma mais próxima ao observador. A percepção do quadro é feita da esquerda para a direita, seguindo-se o caminho proposto pelas barras de ferro horizontais, e depois de volta, da direita para a esquerda, acompanhando neste momento, as estacas - possivelmente de madeira - posicionadas verticalmente e que juntas, formam um tipo de cerca.

No canto direito, existe também, uma espécie de estação, da qual só é possível ver o exterior, já que a parte interna encontra-se inacessível pelo uso do preto, que ajuda a criar a ideia de sombra. Um pouco à frente da estação, vê-se o trem e três edificações. Direcionando neste instante, nossa percepção à parte superior, vemos colocadas de maneira alternada com a pouca vegetação oito casas, estas construções estão limitadas por uma nova cerca que produz a distância destas com a divisa do morro. E por último, o céu, que encerra a cena em uma mistura de azul com branco.

O intuito principal deste confronto entre as duas obras, é a compreensão de quais os critérios seriam capazes de diferenciar a divisão Moderna para a divisão Neoclássica, o que o júri estaria considerando nesta circunstância como representativa de um procedimento artístico moderno⁷? Ou de forma mais direta, o que seria ser moderno no ano de 1952 na cidade de Belo Horizonte?

Considerando aceitáveis apenas as certezas fornecidas pelas pinturas, pode-se levantar como hipótese, se teria sido usado como método de seleção a fatura do quadro, se a técnica - em certa medida -, pouco elaborada de Israel teria sido confundida com uma proposta moderna. Em Haroldo temos o contorno que realiza os elementos no espaço, o tratamento especial dado à vegetação nos dá provas de sua capacidade técnica. Contudo, quando observamos o quadro de Israel de forma atenta e detalhada, a conclusão é outra, percebemos no artista a recorrência a certas estratégias de representação como o uso de linhas horizontais para determinar o primeiro plano, a utilização de riscos verticais para separar uma região mais acima de outra posicionada mais abaixo e, a escassez de tinta na hora de representar

7 A noção de modernismo compreendida aqui aceita a perspectiva defendida por Clement Greenberg, que ressalta o reconhecimento da pintura moderna como autorreferente e independente: “A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte.” (GREENBERG, 1997:102).

componentes que deveriam situar-se mais afastados do ponto central, aludindo a certo distanciamento.

Mais levantamentos que visem justificação para a hipótese defendida sobre a possível ausência de técnica de Israel Cândido, podem ser pontuados. O tratamento dado às construções que compõem a região superior é uma delas, especialmente quando se refere à primeira casa de cor amarela (de cima para baixo), nota-se que a casa possui uma parede que não consegue tocar o solo, possuindo certo prolongamento que não chega necessariamente a ser resolvido; a falta de conexão entre a estação e o trem, que parece não acompanhar o caminho indicado pela estrada de ferro e finalmente, as duas massas pretas percebidas na região esquerda que não permitem identificação daquilo que desejam aparentar.

Finalizando agora esta parte da argumentação que trata da análise as duas obras premiadas e reconhece como aspecto de diferenciação, a técnica de cada um dos artistas, direcionamos as novas considerações a outra problemática referida no início, a participação em sentidos opostos de mestre e aluno.

Haroldo Mattos frequenta a Escola do Louvre em 1951, mas antes disso, na década de 1940, estuda com Guignard. Sobre a atuação do professor frente aos alunos:

222

A presença de Guignard em Belo Horizonte inspira a subversão da ordem. Jovens - rapazes e moças - são instigados a pintar e desenhar com liberdade. Abandonaram-se as cópias de quadros clássicos, os locais fechados, a luz artificial, o impressionismo e demais técnicas e estilos há muito superados na Europa, mas ainda correntes em escolas tradicionais. (ÁVILLA, 1997:192).

Entretanto, não se sabe até que ponto este posicionamento pode ser aplicado à produção artística de Haroldo, ou até que ponto, este teria sentido o “peso” do professor. O termo “influência” é aqui evitado, em vista dificuldade de identificação do responsável pela iniciativa de ação no diálogo entre aquele considerado como “influência” e o outro, visto como “influenciado”:

A palavra influência é uma das pragas da crítica de arte. Antes de mais nada, o termo já contém um viés gramatical que decide indevidamente sobre o sentido da relação, isto é, quem age e quem sofre a ação de influenciar: parece inverter a relação ativo/passivo que o ator histórico vivencia e que o observador, apoiado unicamente em suas inferências, deseja levar em conta. Quando dizemos que X influenciou Y, de fato parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa por Y e não que Y fez alguma coisa por X. Mas quando examinamos um quadro de qualidade ou um grande pintor, notamos que a segunda relação é sempre a mais ativa e forte. (BAXANDALL, 2006:101-102).

Supondo-se que o júri de seleção agrupasse as obras inscritas tendo como base as possíveis “similitudes” que estas apresentassem entre si, a colocação destas obras em categorias contrárias se torna reveladora de suas diferenças, da impossibilidade de reconhecimento do “mestre” nos trabalhos do “aluno”.

Antes de passarmos a próxima premiação, é válido indicar que no ano de 1952 a Bienal de São Paulo já havia sido criada, caminhando para sua segunda realização. Mesmo não possuindo ainda a total relevância que alcançaria com o decorrer dos anos, sua existência já promove alterações no panorama artístico brasileiro, situação comprovada, por exemplo, pelos acontecimentos desencadeados pela premiação máxima dada ao artista Max Bill em 1951 na categoria escultura. A obra intitulada *Unidade Tripartida* se apresenta de forma completamente autônoma, sem a busca por apoios na natureza ou em processos de abstração e subjetivação, promove o uso dos cheios e vazios como instrumentos de alcance à percepção visual. Max Bill foi um dos grandes defensores da objetivação da prática artística e da adoção de uma linguagem matemática na arte, que no Brasil passou a ser representada pelos artistas chamados Concretos. Esta nova adoção da linguagem matemática, moveu expoentes como Lygia Clark, Lygia Pape, Amilcar de Castro, Franz Weissman e Ferreira Gullar, cada qual, guiados por suas próprias particularidades e responsáveis em igual parcela por aquilo que mais tarde se realizaria no Neoconcretismo. Não será possível, todavia, nos deter neste aspecto, já que este não comporta o objetivo deste ensaio⁸.

223

Esta ressalva só foi pontuada para que a arte mineira não seja aqui tratada como em suspenso e/ou alheia aos episódios exteriores, uma vez que a solicitação de associações diretas e falsamente explicativas não fazem parte do intuito deste texto. Forçar ligações entre trabalhos produzidos em Minas Gerais e outros centros, como São Paulo ou Rio de Janeiro, colecionando imagens em um mesmo armário temporal somente contribui para afastamento da real esfera da obra de arte. Modificações ocorrem, contudo, não de forma simultânea e uniforme, veremos que no meio mineiro, a busca por uma linguagem mais geométrica e menos figurativa, se tornará evidente apenas nos anos seguintes, caso do XII Salão Municipal de Belas Artes.

8 Para mais informações sobre o tema, conferir o excelente trabalho feito por Felipe Scovino: A vontade poética no diálogo com os Bichos: o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

XII Salão Municipal de Belas Artes, 1957

O Salão de 1957 foi o primeiro realizado com a união das seções de Arte Neoclássica e Arte Moderna, em matéria publicada no jornal Diário de Minas do mesmo ano, Sylvio de Vasconcellos relata as incoerências e contradições da antiga separação, que segundo ele, só estavam por dificultar a implantação de uma arte contemporânea na cidade e a produzir confusão no público e nos próprios artistas. Para Vasconcellos, a separação inicial havia sido feita com o propósito de permitir que as duas artes fossem julgadas somente em comparação com suas similares, permitindo que a arte Moderna se desenvolvesse sem o peso de uma “tradição muito arraigada” ou se visse prejudicada pelo prestígio do momento anterior, entretanto, esta medida havia se tornado com o tempo, cada vez mais impropriedade e desnecessária, pois:

[...] jamais o mérito, o valor ou a qualidade da obra de arte, esteve ou estará sujeita a premissas de conceituações temporais ou de escolas definidas. Se assim não fosse cada nova etapa da evolução da arte invalidaria automaticamente a anterior ou anteriores a cada obra-prima liquidaria com as demais. Ora, o que se verifica é exatamente o contrário. As novas conquistas não depreciam, antes valorizam o que já foi feito e cada realização se conserva em seu devido lugar, ainda que confrontada com outras de significação diversa. (VASCONCELLOS, Sylvio. Apelo aos amigos da arte. Diário de Minas, Belo Horizonte, 15 dez. 1957).

224

O crítico continua sua argumentação deixando claro que cada objeto artístico deve ser julgado de acordo com sua significação plástica, que em cada obra de arte devem sempre ser consideradas as ideias pelas quais as cenas são veiculadas, o modo, o meio e o processo que levaram a materialização da cena:

Por isso mesmo não tinha o menor cabimento a continuidade de dois salões separados. Como se houvesse duas artes distintas; uma voltada para o passado e outra para o futuro. Uma apegada a técnicas e proposição. O que de fato existe é simplesmente uma escala de valores. Quadros bons e quadros ruins, esculturas boas e esculturas ruins. Não importa a quais escolas ou tendências se filiem. Tanto pode ser boa uma pintura figurativa como péssima uma concreta. [...] Agora se pode confrontar livremente as obras expostas para apreciar só o seu valor sem as complicações de escolas e tendências. Há um caminho certo e claro. A arte reencontrou seu clima natural e verdadeiro. (VASCONCELLOS, Sylvio. Apelo aos amigos da arte. Diário de Minas, Belo

Horizonte, 15 dez. 1957).

A despeito deste conjunto de colocações, os prêmios distribuídos neste XII SMBA parecem revelar outro panorama, sendo ainda uma alusão à antiga separação o fato de Marília Giannetti ser laureada por seu quadro *Construção* [Figura 4] e o segundo lugar ser entregue a Herculano Campos em um quadro simplesmente referido como *Retrato*. Sobre esta obra não podemos produzir juízos, uma vez que o gênero artístico seguido não nos diz nada sobre a imagem em si, dela possuímos apenas os registros deixados pela escrita de Frederico Morais em publicação ao Diário de Minas:

Se na distribuição dos prêmios de desenho, o júri acertou os passos (esquecendo-se as menções honrosas) com relação ao prêmio de pintura este (sic) mesmo júri andou claudicando das pernas, cometendo alguns disparates bem lamentáveis. O primeiro destes disparates foi o segundo prêmio dado ao acadêmico Herculano (que entrou com dois quadros e, entre eles, um retrato de Chanina), cuja premiação só se fez para que os acadêmicos ficassem em paz com os outros e tivessem alguma vitória neste Salão sem divisões de arte clássica e moderna, expostas num Museu igualmente sem divisões. (MORAIS, Frederico. XII Salão da Prefeitura 2 - Pintura, Escultura, Gravura. Diário de Minas, Belo Horizonte, 19 jan. 1958).

225

O posicionamento de Morais se mostra bastante claro, para ele seria inaceitável que em um Salão realizado no ano de 1957 persistisse por premiar trabalhos como os dois retratos “acadêmicos” apresentados por Herculano Campos. O crítico transparece sua falta de interesse por obras que não se constroem através do uso da capacidade criativa e inventiva “sem uma participação dentro dos moldes da vida moderna”, e insistem mais em fazer um registro da realidade, do que dela apropriar-se de maneira única. A questão abordada por Morais não se refere a simples escolha do gênero artístico feita por Herculano e se concentra no modo como o pintor lida com a relação existente entre o retratado e o retrato, entre a apresentação e a (re)apresentação da imagem do indivíduo. Os comentários deixados parecem apontar para um desejo por parte do autor, em ver quadros que pudessem transportar o público para discussões, para questionamentos que não ficassem restritos ao universo da pintura, sendo aptos a produzirem nos observadores a realização de uma experiência estética singular.

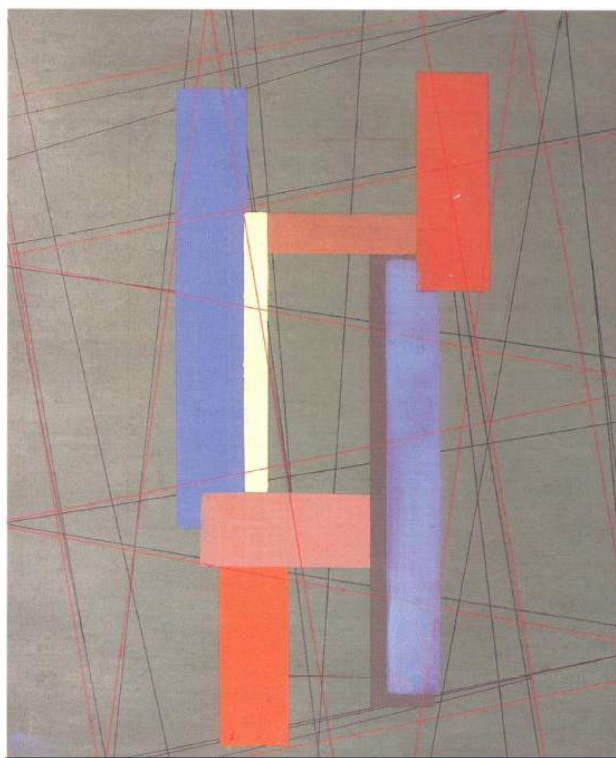


Figura 4

226

Giannetti comparece em 1957 com dois quadros: *Paralelas* e *Construção*, ambos frutos de pesquisas abstratas, representam um significativo passo, ainda que avulso a cultura figurativa praticada por outros pintores. *Construção* cria através do encaixe de formas geométricas a percepção da superfície, a integração destas formas almeja revelar a existência de uma terceira dimensão situada ao fundo dos sete retângulos intercalados em posições verticais e horizontais. Através do tom mais claro dado a região esquerda da forma geométrica central, Giannetti produz a noção de distanciamento entre os dois lados, como se este lado esquerdo estivesse posicionado um pouco mais à frente com relação ao lado direito, e por isso, recebesse mais da iluminação artificial. Além do arranjo dado aos retângulos, a artista faz uso de outro recurso na busca à terceira dimensão, linhas em diagonal são traçadas de modo a circunscreverem a forma no espaço, sendo desenhadas tanto na parte à frente, como na parte atrás da imagem.

No setor de escultura, não ocorreram premiações, o que também de acordo com Frederico Morais:

[...] demonstra a péssima qualidade dos trabalhos expostos, e estendendo mais, mostra o desconhecimento quase total em Minas

da escultura [...]. Isto apesar da tradição histórica representada por Aleijadinho, e alguns escultores que daqui saíram ou passaram; Weissmann entre êles (sic). (MORAIS, Frederico. XII Salão da Prefeitura 2 - Pintura, Escultura, Gravura. Diário de Minas, Belo Horizonte, 19 jan. 1958).

A premiação aos dois artistas, Giannetti em primeiro lugar e Herculano em segundo, parecem de fato coincidir com os comentários feitos por Moraes, ao ressaltar a necessidade de estarem igualmente consagrados neste SMBA, os “dois lados da arte mineira”. Mesmo que esta afirmativa seja coerente, o primeiro prêmio dado ao quadro de Giannetti, já é capaz de demonstrar indícios da mudança de posição por parte do júri, que neste momento, não simplesmente aceitava expor quadros paralelos à cultura figurativa, como também, consagrá-los com a máxima colocação.

Considerações Finais

O objetivo deste trabalho foi trazer para o debate da história da arte mineira as contribuições e problematizações situadas na década de 1950 nos Salões Municipais de Belas Artes, buscando estabelecer o diálogo entre obras, artistas e os críticos atuantes na capital, acompanhando também, a importância do processo de instauração de um espaço expositivo como o Museu de Arte da Pampulha inaugurado em 1957.

Foi através deste retorno aos salões do período em questão, que situações como o embate entre mestre e aluno, a “dissolução” das divisões entre arte neoclássica e arte moderna, o desequilíbrio entre forma e formação artística e a introdução das experimentações de teor abstrato se tornaram concretas, incorporando mais um capítulo à história da arte em Minas pautado na visualidade. Os questionamentos lançados e imagens aqui criadas não têm como propósito considerar a arte mineira como em desenvolvimento ou como um sistema em evolução, e sim, reconhecer cada passo como integrante e propulsor do fluxo posterior. Mais que uma história de rupturas e datas limite, uma trajetória que apenas se inicia ao abrir desvios em meio a um labirinto onde a narrativa não se esgota, se revela.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto. 1989.

ARGAN, Giulio C. e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa 1994.

ÁVILA, Cristina. Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997.

ÁVILLA, Cristina. Modernismo em Minas, um paradoxo - uma questão em aberto. In: *Análise e Conjuntura*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, jan./abril 1986.
BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: *A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

228

GREENBERG, Clement. "Pintura Modernista". In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrin. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SCOVINO, Felipe. *A vontade poética no diálogo com os Bichos: o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

VALLE, Artur Gomes. *Apintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. 2007. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VIEIRA, Ivone Luzia. Emergência do modernismo. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Coordenação Editorial de Fernando Pedro Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/ Arte. 2012.

Catálogo

XIV Salão Municipal de Belas Artes, [s.n], 1959, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Museu de Arte, 1959. 15p. (Catálogo de exposição).

Artigos de jornais

MARSCHENER, João. Salão de Belas Artes (I). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 dez. 1958.

_____. Salão de Belas Artes (II). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 dez. 1958.

MORAIS, Frederico. Museu de Belo Horizonte - XII Salão da Prefeitura. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 12 jan. 1958.

_____. XII Salão da Prefeitura 2 - Pintura, Escultura, Gravura. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 19 jan. 1958.

229

_____. Calasans Neto. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 14 dez. 1958.

_____. O critério adotado. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 12 out. 1958.

_____. Pobre arte mineira. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 04 jan. 1959.

_____. Os melhores entre os piores. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 14 jan. 1959.

_____. Simplesmente contra os acadêmicos. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 18 dez. 1959.

VASCONCELLOS, Sylvio. Ainda o Salão Municipal. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 11 dez. 1959.

_____. Apelo aos amigos da arte. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 15 dez. 1957.

RESENHAS



Cultura visual medieval e espaços liminares: imagens, palavras, gênero, identidade e performance

Enviado em:
29/05/2013
Aprovado em:
16/10/2013

Flavia Galli Tatsch

Professora Adjunta
Universidade Federal de São Paulo-UNIFESP
gtflavia@gmail.com

GERTSMAN, Elina e STEVENSON, Jill. *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*. Woodbridge: The Boydell Press, 2012, 373p.

Neste livro, cujo título poderia ser traduzido como “Limiars da Cultura Visual Medieval: espaços liminares”, as editoras Elina Gerstman e Jill Stevenson apresentam uma grande contribuição aos estudos da cultura visual. O objetivo principal da obra é o de desafiar as proposições sobre os limites visuais, verbais e performativos da cultura do Ocidente medieval. Nesse sentido, os ensaios procuram explorar os limiars que conectam o social e o epistemológico, o metafórico e o literal, a performance e o sensorial, o verbal e o visual, o material e o imaginário.

Como explicam Gerstman e Stevenson – respectivamente professoras na Case Western Reserve University e Marymount Manhattan College – a interdisciplinaridade abre novos caminhos para a investigação e propicia aos autores privilegiar diversos aspectos como a relação entre a palavra e imagem, os estudos de gênero, as teorias da recepção, as presenças do comitente e do observador, etc. Noventa e nove imagens embasam a discussão dos treze artigos que compõem a obra, agrupados em três partes: *Between Word and Image* [Entre palavra e imagem], *Identity and Gender* [Identidade e Gênero] e *Performative Spaces* [Espaços performativos].

Os quatro textos que compõem a primeira parte abordam a complexa interação entre palavra, imagem e o leitor que se dá em manuscritos da Baixa Idade Média. A seção tem início com o ensaio de Richard K. Emmerson, editor da revista *Speculum* e reitor da School of Arts at Manhattan College, que analisa o

231

manuscrito ilustrado também conhecido como Apocalipse de Jean de France, duque de Berry (Pierpont Morgan Library MS M.133). As oitenta e cinco miniaturas que representam o Apocalipse convidam o leitor a interpretá-las tendo em vista eventos contemporâneos, mais precisamente, aqueles ligados ao Grande Cisma do Ocidente (1378-1417). Segundo Emerson, novas afiliações visuais surgiram da negociação entre as imagens (elaboradas sem nenhum precedente) e o texto, encorajando o próprio Jean de Berry a ampliar os significados, conduzindo a um entendimento contemporâneo do Apocalipse: o Cisma papal não se configurava somente como querela política entre rivais, mas como ameaça à unidade espiritual da *Christianitas*.

Kathryn A. Smith, professora na New York University, escreve sobre a capacidade que uma única imagem tem em funcionar como guia para o observador. Trata-se da miniatura do manuscrito escrito em provençal (Bibliothèque nationale de France MS fr. 25415), na qual um monge procura imitar Cristo crucificando a si mesmo. No texto desse *exemplum*, o monge é descrito como um “bom clérigo” que “tinha em grande reverência e grande compaixão a morte de Jesus Cristo”. No entanto, o que se percebe é uma disjunção entre a imagem e a prática: a *imitatio Christi* do pobre monge acabou por condenar sua alma, para satisfação do diabo e, mais precisamente, para instrução do leitor.

232

A participação do leitor também é tema do texto de Lucy Freeman Sandler, da New York University, que aborda o manual de instrução anglo-normando *La Lumere as Lais* (British Library MS Royal 15 D II). Sandler analisa as iniciais historiadas, dando maior ênfase àquelas preenchidas com cabeças masculinas e femininas – fenômeno bastante difundido nos manuscritos ingleses contemporâneos. Para a autora, essas cabeças demandam uma análise mais aprofundada que envolve a intenção do autor em atrair a atenção do público. Cuidadosamente posicionadas no início das divisões dos textos, as imagens indicavam o “ponto de entrada do leitor” configurando-se, assim, como espaços limiares “do uso adequado do livro para cada pessoa que o mantinha em suas mãos”.

Se Smith e Sandler enfatizam o papel do público/leitor, Marilyn Desmond, da Binghamton University, foca nas questões do patrocínio e da autoria dos textos. Sua atenção recai na tradução inglesa do livro *Epistre Othea* de Christine de Pizan, encomendada por John Fastolf a seu enteado Stephen Scrope. Cópias de *Epistre Othea* geralmente continham diversas miniaturas que representavam cenas da mitologia clássica, cujo objetivo era instruir o leitor em relação à apropriação da história antiga pela cultura ética da cavalaria. Em 1450, Fastolf encomendou uma

cópia luxuosa de *Othea* (Bodleian Laud Misc. 570), na qual o programa visual da versão francesa foi transmitido quase que de forma intacta, apesar de algumas intervenções do mestre miniaturista. Transportando para imagens o conceito de *mouvance* elaborado por Paul Zumthor (que privilegia a fluidez e a dinâmica das produções textuais em detrimento do conceito de originalidade), Desmond aborda a experiência visual como modelo para o engajamento intercultural, fomentado pela circulação das imagens e dos textos tanto na França quanto na Inglaterra.

Adelaide Bennett, pesquisadora do Index of Christian Art, da Princeton University, abre a segunda parte do livro, dedicada a questões sobre identidade e gênero. Pesquisando Livros de Horas e saltérios elaborados na França e em Flandres, entre 1220 e 1320, a autora percebeu como representam uma mudança na elaboração de livros devocionais para uso pessoal. Bennett encontrou evidências que revelam o papel de mulheres leigas como leitoras, proprietárias e comitentes desses manuscritos. Tais evidências se espalham por espaços diversos, como escrita, iniciais historiadas ou imagens das margens: muitas das miniaturas trazem mulheres em postura de devoção, cujas identidades tinham sido reveladas em brasões heráldicos e os nomes indicados nos textos. Em suas considerações, a autora não só afirma que esses manuscritos dão testemunho da “alfabetização das mulheres visual, devocional e espiritualmente”, como conclui que a privatização da prática religiosa das mulheres e as instruções para elaboração dos manuscritos indicam que elas possuíam as habilidades necessárias para ler e lidar com suas orações.

233

Jonathan Alexander, professor emérito da New York University, também focaliza a possibilidade de se apreender o papel das mulheres a partir de manuscritos iluminados. Mas, ao contrário do ensaio anterior, analisa aqueles produzidos na Itália, entre 1400 e 1550. Como Bennett, Alexander salienta a performatividade de mulheres da alta aristocracia como proprietárias e comitentes de livros, bem como seu papel na educação/letramento das crianças. Ao mesmo tempo, destaca a maneira em que estão representadas nas imagens. Vale ressaltar que Bennett e Alexander deslocam para o centro do debate uma questão que, até pouco tempo, se encontrava à margem das discussões.

Diane Wolfthal, especialista em arte medieval e protomoderna, investiga de que forma os pentes de marfim se transformaram em objetos eróticos. Como a aristocracia e a realeza eram os principais consumidores desses artigos de luxo, logo “ficaram intimamente associados a uma cultura cortesã”, daí a inserção de cenas de amor cortês. Contudo, Wolfthal propõe-se a expandir a análise para além da

iconografia destacando múltiplos aspectos, entre eles a materialidade do marfim, o pentear os cabelos como performance erótica, o pente como fetiche. Dessa forma, procura tanto demonstrar que, além de servir de ponte entre os amantes, o uso desses objetos rompia com as barreiras de gênero e de sexualidades.

Corine Schleif se propõe a discutir o papel dos doadores e patrocinadores. Professora na Arizona State University, Schleif se debruça sobre tais imagens como figuras liminares em espaços limiares. Uma das finalidades desse tipo de representação era a de documentar o objeto/edifício doado assim como seu(sua) doador(a). Como não havia uma forma homogênea a perpassá-las, a autora busca problematizar o estudo entre dois âmbitos: o material e o imaterial. Enquanto o objeto/edifício continuar a existir, a noção de presentear é uma repetição *ad infinitum* que joga com a imaginação do espectador: tal qual uma ponte, entre o passado em que viveu o doador(a)/patrocinador(a) e o presente do observador.

De certa forma, o artigo de Rachel Dressler, da University at Albany, complementa o anterior ao analisar a capela privada, seus altares e túmulos, como espaço liminal entre os mundos terrestre e celeste. Monumentos funerários tanto apontavam para a identidade do(a) falecido(a) por meio de indícios textuais e visuais, como desempenhavam um papel importante no processo de salvação, encorajando os presentes na missa a realizar orações em nome do(a) morto(a). Ao estudar os túmulos das famílias Gyvernay e Power que se encontram na capela de mesmo nome na Igreja Paroquial de Santa Maria, em Limington, Somerset, Dressler direciona a atenção a outros aspectos passíveis de apreensão na organização espacial dessas tumbas, tais como a narrativa familiar, a sucessão das gerações, o status social e o reforço da hierarquia dos gêneros.

A terceira parte do livro conta com quatro autores que procuram analisar a dimensão de espaços performativos e sua contribuição para cultura visual medieval. Glenn Burger, da City University of New York, aponta a localização dos dormitórios como elemento ambíguo e complexo no imaginário medieval, local “*par excellence* que espacializa as ansiedades medievais sobre a performatividade do social”. Burger parte da definição que Michel de Certeau deu ao espaço como lugar praticado para, então, pensar as operações que são colocadas em jogo quando da colocação dos dormitórios em espaços privados nas casas de burgueses do século XV. Entre as operações encontram-se: as relações maritais, a questão do corpo entre o pessoal e o social, bem como a construção da auto-identificação.

Robert Clark desenvolve a reflexão a partir das características de apresentação (rubricas, atribuições da fala e escolhas das imagens) de dois

manuscritos iluminados: *Pelerinage Jhesucrist* de Guillaume de Digulleville (Médiatèque d'Arras, MS 845) e *Roman de la Rose* (Bibliothèque nationale de France, ms fr. 38). Para o professor da Kansas State University, importa perceber o que essas características escondem ou revelam sobre o gênero literário. A ênfase de sua análise recai sobre a performatividade e, para isso, revisita a obra de Paul Zumthor, para quem a performatividade não estava limitada somente ao momento da recepção, mas encontrava-se já nas diversas camadas do texto, nas interações de voz e no seu modo de transcrição.

Jenna Soleo-Shanks, da Brian Cliff University, examina a dimensão política do frontispício da coleção de documentos elaborada para uso dos magistrados civis de Siena, conhecida como *Caleffo dell'Assunta* (Arquivo di Stato, Sala di Conferenza, Siena). A autora argumenta que é preciso adentrar os detalhes do contexto político e das performances cívicas da cidade para analisar a forma e a função dessa imagem. Para Soleo-Shanks, o frontispício pode ser visto como uma ponte entre os apontamentos do poder civil e a tradição anual de encenar a vitória na Batalha de Montaperti. Nesse sentido, documentos, imagens e performances – em conjunto – constituíam-se como elementos fundamentais para articular, construir e promover a identidade civil comum da cidade.

235

Glenn Ehrstine, da University of Iowa, se debruça sobre a relação entre os tratados sobre a Paixão e as peças que a encenavam em língua alemã. Segundo o autor, a participação do espectador medieval era inerentemente cinestésica, ou seja, a recepção dos teatros religiosos se dava, geralmente, dentro do contexto das práticas devocionais que envolviam sensações corporais. Assim, o corpo se transformava no meio de participação do público, fosse estimulando outras formas de recepção, fosse cruzando os limites entre o privado e o público.

Colum Hourihane, diretor do Index of Christian Art, finaliza *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces* com um texto sobre Pamela Sheingorn, a quem o livro é dedicado. Mentora de muitos dos autores, uma das primeiras defensoras da teoria da cultura visual e especialista arte medieval, Sheingorn sempre defendeu a importância da interdisciplinaridade. Questões de gênero, sexualidade, performance e estudos cognitivos estão em sua pauta.

Concluindo, é uma leitura recomendada, pois oferece diferentes reflexões que ampliam e diversificam os estudos sobre cultura visual no medievo. Os esforços das editoras e dos autores, todos com reconhecida experiência em seus campos de estudo, foram bem sucedidos.

SEÇÃO ESPECIAL

Homenagem ao Prof.

José Arnaldo Coelho

Homenagem ao saudoso professor José Arnaldo, “O Zé”

Autor Convidado
03/12/2013

Celso Taveira

Professor Adjunto
Universidade Federal de Ouro Preto
celsotaveira@gmail.com

É claro que não é tarefa fácil escrever acerca de um grande amigo e companheiro de trabalho cujo desaparecimento nos traz um vazio difícil e incômodo. Mas essa iniciativa da Revista Cadernos de História me traz um alívio, talvez pela oportunidade para um desabafo que ela proporciona. Perdemos um grande amigo e colega ainda com muita vida pela frente, o que faz a dor ser maior e de difícil aceitação. Mas o que fazer? Temos que pelo menos viver a memória que ele soube construir ao longo de sua vida e para isso não nos faltam motivos para viver a saudade que ele nos deixou.

237

Conheci “o Zé” nos anos de graduação na Fafich/UFMG, que então, na década de 70, ainda funcionava no prédio do bairro Santo Antônio, em BH, no “famoso” terceiro andar cuja memória é até hoje riquíssima em vivências existenciais e acadêmicas entre funcionários, alunos e professores. Me lembro de imediato que lá éramos alunos muito mais do corredor do que das salas de aulas, pois nos corredores aconteciam as experiências mais ricas do tipo falar mal dos outros, combinar encontros, elogiar e paquerar as colegas, matar aulas e assim por diante. E creio que foi justamente nos corredores que passei a conhecer e admirar “o Zé”, pois ele era de uma turma mais recente do que a minha. Era uma figura marcante pela elegância do traje estilo Luís XV e pela vasta cabeleira estilo d’Artaignant.

Completei meu curso dois anos depois dos quatro anos normais da minha turma e com isso pude desfrutar por mais tempo da companhia sempre jovial dele e de muitos outros colegas daquela geração. Além das conversas “de corredor” tínhamos nossos costumeiros encontros no Jorobó, o buteco da esquina que era

nossa concentração para conversas muito agradáveis e movidas a boas cervejas. Lá resolvíamos todos os problemas do país e do mundo. Me lembro que tínhamos um colega, o Cláudio, que se movia a vodka com epocler; era isso mesmo, sempre tinha no bolso o antídoto para formar o coquetel com o remédio salvador (ou que ele acreditava ser).

Meu convívio com o Zé Arnaldo teve início de forma mais intensa quando voltei de meus estudos de três anos na Bélgica, no final do ano de 1983. Fui à Fafich ver como estavam as coisas por lá, naturalmente iniciando minha busca por uma vaga na Universidade, o que era meu ideal como futuro profissional, na ocasião encontrando com nosso amigo que logo me disse para levar para ele meu currículo, pois estava lecionando no Departamento de História do ICHS e havia fortes chances de abertura de processos de seleção para professores. Foi o que fiz numa vinda à sua agradável casa em Mariana e com poucas semanas, talvez até mesmo dias, efetivamente foi aberta uma vaga para História da Civilização Ibérica motivada pela saída da professora dessa disciplina para Campinas. Na ocasião entrei como colaborador (hoje substituto) e isso foi esufiante por finalmente abrir uma perspectiva concreta para me tornar professor numa universidade federal, além de ser no interior e portanto me permitir voltar a meus tempos de infância e adolescência em Nova Lima.

238

Bem, esse foi o prelúdio para o início de um trabalho em conjunto com o Zé Arnaldo, trabalho esse aliado a um convívio muito rico, mesmo se no mesmo ocorreram alguns momentos delicados em função da complicada vida política que havia então no Instituto e na UFOP; digo complicada em função da existência de uma grande motivação política na qual todos se envolviam de um jeito ou de outro, coisa que infelizmente arrefeceu posteriormente. O importante nisso é o fato de que tais momentos difíceis da política universitária, quando existiu de forma intensa, nunca comprometeram nosso convívio a não ser momentaneamente. Muito pelo contrário, tivemos grandes experiências de convívio em torno de importantes pontos de vista em comum durante a década de 1980 e a primeira metade da de 1990, com encontros memoráveis “articulando” posturas a serem adotadas nessa ou naquela questão, nas quais agíamos em perfeita sintonia. E nesse ínterim jamais posso deixar de mencionar a ocorrência de conversas memoráveis no redondo, essa perfeita singularidade circular que sempre cumpriu uma função social de primeira ordem no Instituto.

Aqui me detenho nessa forma circular que tanta contribuição traz para nossas vivências em comum na UFOP. Ali a forma circular cumpre perfeitamente

sua função simbólica de elemento catalisador de cultura, pois ali a vida palpita tanto quanto nas salas de aula, com a vantagem da espontaneidade do bom bate-papo, do sol em dias frios e daquela peculiar atitude de reparar em quem está passando. Me lembro, nesse ponto, de quando o igualmente saudoso Ivan veio prestar seu concurso e eu fiquei com um ligeiro ar de inveja quando, do redondo, algumas professoras comentaram sorratamente que ele, ao passar, levava a imagem do super-homem. Logo para cima de mim, que sou tão franzino e naquela época me encontrava despontando para o anonimato. O oposto do super-homem e aquele cara, que mal havia começado com o concurso, já estava perturbando a ordem natural das coisas. Pois é, o redondo é isso mesmo, uma ordem natural de coisas indispensáveis para a cultura de uma comunidade, cultura essa sempre cheia de novidades, planos sinistros, combinações de cachoeiras que dificilmente dão certo, críticas aos salgados da cantina, programação de festas (essas sempre dando certo), comentários sobre a próxima greve que já se aproxima, etc.

Bem, e o que dizer de momentos na vida mais recente do Departamento de História, com atividades compartilhadas em formaturas, em saudosas aulas de despedida com os formandos, nas quais muitas vivências com ele eram repassadas a limpo com um prazer sublime? Creio que “O Zé” nos trouxe isso, a dimensão do sublime expressada na sua forma mais simples e espontânea, com muito humor e aquela disponibilidade natural para uma conversa espirituosa. Mas há outras recordações maravilhosas nessa viagem no tempo em companhia do “Zé”.

Retrocedo ao nosso tempo de colegas na Fafich, quando tínhamos boa aproximação com os dois professores de História da Arte do departamento e a Myriam Ribeiro, especialista em imaginária mineira, nos convidou para um fim de semana na sua fazenda em Entre Rios. Isso deve ter sido em 1975. Logo na noite do primeiro dia saímos eu e ele para um ar puro no quintal, quando a Myriam chegou no balcão da varanda e disse algo assim: “estão curtindo a noite? Só que estão curtindo pisando no canteiro das alfaces, há há há...” Nos sentimos dois capiaus perdidos na roça, logo no primeiro dia. Mas o melhor veio no dia seguinte, quando “O Zé” quis montar a cavalo. Quando a Myriam esboçou dizer que o bicho era doido “Ele” já estava dando com uma varinha pequena no traseiro do animal, ao que o mesmo partiu numa disparada louca para o meio do mato; só deu para ver as pernas e a cabeleira do cavaleiro voando em cima do lombo do bicho e pronto: sumiram os dois! Fomos eu, Myriam e o Paulinho, outro companheiro que foi naquela jornada, tentar encontrar alguém ou alguma coisa. Caminhávamos depressa e logo o Paulinho gritou: “olha um dinheiro ali! Eles passaram por ali!”

E logo mais à frente a Myriam gritou: “olha um maço de cigarro ali! É dele”! Bem, após uma boa marcha encontramos o ginete voltando com um olhar de burro fugido e o rosto verde que nem capim. “É... que cavalo bravo, mas eu não caí. Segurei firme no cangote do bicho até que ele resolveu parar!”

E segurou mesmo...para sorte de todos nós. Parecia que o cavalo estava treinando para o Grande Prêmio Brasil.

“O Zé” era assim mesmo: vibrante (mas o cavalo era mais), alegre, espontâneo, divertido, ótimo companheiro na cozinha (mandava em todo mundo e não fazia nada), tinha muita sensibilidade musical, abstinência convicta (nossa!), sistemático, irreverente, crítico, manso como um coelho (só no nome), tolerante em casa (mas isso a Keka que o diga) e ótimo companheiro. E foi lindinha a homenagem a ele prestada pelos formandos de História 2013/I, assim como está sendo essa que a Revista Cadernos de História agora promove, me concedendo a honra de também participar dessa homenagem da qual “O Zé” foi e é mais do que merecedor.

Encerro narrando mais uma dessa pessoa querida e extremamente criativa. Parece anedota mas é verdade. Logo quando me tornei professor efetivo subia a rampa com o próprio, quando ele me disse que tinha planos para comprar um veículo para transportá-lo ao ICHS e assim chegar de forma categórica ao ambiente de trabalho. O veículo seria uma charrete. Dá para imaginar? Esse é o inesquecível “ZÉ”.

As Novenas em Mariana

Autor Convidado
14/12/2013

Hudson Lucas Marques Martins

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Doutorando em História Social
hudsonlmm@yahoo.com.br

LIMA, José Arnaldo Coêlho de Aguiar. *As Novenas em Mariana*. Edição do autor: Mariana, 2011. 63 p.

O breve, mas complexo livro: *As Novenas em Mariana*, foi o último a ser publicado em vida pelo professor José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima. José Arnaldo foi professor na Universidade Federal de Ouro Preto por mais de 20 anos, além de meticuloso historiador e paleógrafo. Como seu ex-aluno e ex-orientando, recebi com prazer o convite para fazer a resenha crítica desta obra. Para aqueles que o conheciam, e principalmente, para aqueles que foram seus alunos e estão lendo esta resenha, fica uma experiência da leitura do livro: é como assistir a uma última aula do professor José Arnaldo, o ritmo da sua escrita se parece com a sua fala, o grande número de notas de rodapé equivalem a sua erudição, só falta ao texto o calor de suas risadas. Dito isso, passamos a um rápido resumo dos capítulos do livro analisado para depois comentarmos criticamente a obra.

241

O primeiro capítulo do livro, intitulado: *As Origens*, disserta sobre o começo da prática das Novenas, desde a etimologia da palavra (quem vem do Latim) às suas primeiras execuções, por volta dos anos 25 e 27 a. C., no Império Romano. Nesse capítulo também se enfatiza a adaptação dessa prática pelo catolicismo e nos explica um pouco da dinâmica básica de uma Novena nesta religião: a duração, sua divisão (invitatórias, jaculatórias, ladainhas e pedidos de auxílio divino), suas variações de dias (trídios, quinquídios, setenários e trezanas), a quais santos essas praticas se direcionavam, e mesmo suas funções (em agradecimento ou por datas comemorativas). É um bom capítulo introdutório para o leitor não familiarizado com a prática da Novena, claro e objetivo.

O segundo capítulo, *Os Novenários de Mariana*, começa com uma introdução à história da Igreja Católica e da importância desses novenários ou livros de novenas, para a tradição Católica. Em seus estudos, o autor se depara com uma publicação intitulada: “Colleção das novenas mais usadas na diocese de Marianna com a aprovação do Exm. e Revd. Sr. Bispo D. Silverio Gomes Pimenta” publicado em 1897. Foram encontrados apenas dois exemplares na região. O autor opta, em um primeiro momento, por uma crítica externa dos dois volumes encontrados: estado de conservação, anotações nas páginas, possíveis autores destas anotações, as bibliotecas que se localizam, estado de conservação e etc. Em um segundo momento, se passa a uma crítica interna do documento, com o objetivo de descobrir a sua possível autoria das “Colleção das novenas mais usadas na diocese de Marianna...” (já que a mesma é uma obra anônima). Ao final, a conclusão que a obra seria do padre lazarista italiano Giovanni Battista Cornagliotto, atribuição feita com a ajuda do pesquisador Olinto Rodrigues dos Santos Filho. Neste mesmo capítulo, ainda se divide “Colleção das novenas mais usada de Marianna” nas orações que a compõem.

242

O Restabelecimento dos textos, é o terceiro capítulo do livro. Neste momento, José Arnaldo estuda os textos utilizados nas Novenas, desde o final do século XIX ao final do século XX, comparando as modificações efetuadas entre este período de tempo. O autor também nos aponta para a inserção e retirada de hinos, orações ou mesmo a substituição através desse 100 anos. As explicações para tais motivações são procurados na história da Igreja Católica e na suas mudanças dogmáticas efetuadas pelos diversos Concílios. Como o número de Novenas praticadas em Mariana eram muitas, o autor escolhe afunilar seus estudos em direção a “Novena da Beata Virgem Maria do Monte Carmelo”, uma das mais tradicionais e com mais fontes de pesquisa. Há todo um comentário referente ao funcionamento desta Novena e as suas modificações durante o transcorrer do século XX.

O quarto capítulo, intitulado *As Orações*, é dedicado ao estudo de todas as orações que compõem a “Novena de Nossa Senhora do Monte do Carmelo”. Cada uma das orações que fazem parte da Novena é estudado separadamente, com apontamentos sobre possíveis mudanças e suas causas. Ler esse capítulo, é como assistir a uma Novena se desenrolando, o autor aponta a ordem das orações e explica as suas funções, desde a oração inicial (*Aperi, Domine* ou Abre, Senhor) à ladainha e terminando com a despedida final.

O quinto capítulo é voltado à uma história material das Novenas, intitulado

As Vestes Sacerdotais e os vasos sagrados. Para a execução das Novenas era necessário toda uma preparação, o sacerdote deve se paramentar adequadamente por exemplo. Assim, faz parte deste rito o sacerdote utilizar a sobrepeliz por cima da batina, a estola, a capa de asperge, o véu umeral e em alguns momentos o barrete. Todas estas peças do vestuário sacerdotal são explicadas, determinam-se os períodos que surgiram, suas funções são analisadas e nesse exercício somos “jogados” para diversos momentos da História Ocidental, destaque novamente pela impressionante erudição do autor. Para que o rito das Novenas aconteça é necessário que o ambiente também possua objeto básicos, como: a âmbula, a custódia ou ostensório, as lâmpadas e castiçais, a umbela, a campainha, turíbulos, navetas e sinetas. Todos esses objetos são mais uma vez analisados com o mesmo rigor dos trajes sacerdotais.

O último capítulo, chamado *A Prática em Mariana*, o autor se dedica a procurar documentos sobre as Novenas executadas na cidade de Mariana. Os primeiros indícios da importância desta prática é logo registrada ainda no século XVIII, com o pedido da Ordem Terceira do Monte do Carmo para mudar o dia das comemorações no ano de 1759, possivelmente, o primeiro registro de uma Novena na cidade, documento que está transcrito no corpo do texto. Um segundo momento do capítulo é dedicado à divulgação feita na imprensa local das Novenas, durante o século XX. Coleções de jornais foram devassados e todas as notas publicadas referentes ao tema são transcritos e analisados. Por último, são acrescentadas algumas informações importantes sobre as festas em que as Novenas estavam inseridas, as procissões e as origens destas práticas.

Este livro, que a primeira vista pode parecer de uma especificidade temática extrema: as Novenas que acontecem na pequena cidade de Mariana – MG; em muito nos engana. Ao ler, estamos percorrendo milhares de anos na história ocidental, das nossa tradições e costumes. A erudição do autor nos lega informações sobre a Grécia Antiga e a sua mitologia, sobre o Império Romano e a difusão do Latim pelo ocidente, histórias do período medieval, de santos, beatos e mártires, do Cristianismo, além de uma infinidade impressionante de assuntos que perpassam de alguma maneira o assunto central.

A meticolosa atenção aos detalhes, sua marca registrando como pesquisador, se reflete na atenção especial para com as traduções de todos os termos em Latim, não há uma citação no idioma que não esteja com sua equivalente em português. Todos os santos e beatos citados possuem referências hagiográficas, inclusive com a indicação de fontes onde o autor pode ter mais informações a respeito. São

muitas as notas de rodapé, que pode soar como tediosas para os leitores curiosos, mas delicia os estudiosos e especialistas com o grande número de informações complementares. As transcrições e as referências arquivísticas estão impecáveis.

As novenas em Mariana, é um livro que preenche uma lacuna bibliográfica no estudo da religiosidade das pequenas cidades mineiras. A única obra escrita por um historiador sobre a tradição das Novenas na cidade de Mariana, ela tem o mérito de percorrer séculos no estudo desta tradição. Como disse o próprio autor: “as novenas foram um dos mais prestigiados eventos paralitúrgicos celebrados nas vilas e povoações, desde o Período Colonial”... “chegando a rivalizar com a própria Semana Santa e o Natal” (LIMA: 2011, p. 46). Um cerimônia muito importante há séculos nas tradicionais cidades mineiras, que ainda não haviam sido estudadas com esse rigor historiográfico. Mas, o livro supera as expectativas, nele o historiador ou pesquisador interessado pode encontrar uma síntese da História do Catolicismo e sua influência em Minas Gerais, uma referência segura para aqueles que buscam traduzir os títulos das orações proferidas na região do Latim para o Português, uma boa fonte de referências documentais, além de um rico aprendizado cultural. Pois este livro é exatamente isso, uma aula de Cultura, tendo como cenário as tradições das pequenas cidades mineiras fundadas no Ciclo do Ouro.

244

As Novenas em Mariana é obra de um autor intelectualmente maduro, José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima já atuava como professor universitário e pesquisador há mais de 20 anos. Obra concisa que, do ponto de vista historiográfico, além de preencher uma lacuna bibliográfica, supera em muito o tema proposto no título. Por último, não podia deixar de mencionar, que o “Zé” dedicou essa obra à “Keka” (ou Josanne Guerra Simões) seu: “grande amor e dedicada companheira” (dedicatória). Mas, para todos que o conheceram, essa é a única trivialidade que se encontra escrita neste livro!

PARECERISTAS

.....

Contribuíram neste número como pareceristas Ad hoc

Adriana Delbó Lopes
Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus
Antonio Pacca Fatorelli
Celso Taveira
Cláudio de Sá Machado Júnior
Elisabete da Costa Leal
Erivam M. Oliveira
Fabiana Bruno
Gonzalo Leiva
Heloisa Selma Fernandes Capel
Henrique Paiva de Magalhães
João Fábio Bertonha
Júlio César Lobo
Karina Anhezine Araújo
Larissa Patron Chaves
Leandro Karnal
Marcelo de Mello Rangel
Marcelo Eduardo Leite
Marcelo Mari
Márcio dos Santos Rodrigues
Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Maria do Carmo Ferraz Tedesco
Mary Anne Junqueira
Raphael Freitas Santos
Renata Rozental Sancovsky
Rita Luciana Berti Bredariolli
Rosana Horio Monteiro
Thiago Fernando Sant'Anna e Silva