

REVISTA PALÍNDROMO  
ISSN - 2175-2346

Volume 12  
Número 27

Maio - Agosto  
2020

# PALÍNDROMO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - UDESC



27

# Sumário

<b>EXPEDIENTE</b>	003-006
<b>EDITORIAL</b>	007-009
<b>SEÇÃO TEMÁTICA</b>	010
<i>The crisis of ornament: evaluation and intercultural divergences in the visual arts of the 19th and early 20th centuries</i> Barbara von Orelli-Messerli	011-033
<i>Owen Jones, Gottfried Semper et les origines anthropologiques de l'art ornemental</i> Ariane Varela Braga	034-055
<i>Do ornamento ao design total: um panorama histórico a partir de Hal Foster</i> Marcos N. Beccari	056-069
<i>As letras como ornamentação: as iniciais nos livros representados na pintura do Grão Vasco (?-1542/1543)</i> Maria Cristina C. L. Pereira	070-085
<i>O poder do ornamento: da forma decorativa ao ornamental</i> Fabiana Pedroni	086-099
<i>Costurando conversas de varanda: expressões ornamentais, subjetivas e memoriais em fachadas e palavras da cidade de papel</i> Fernanda Guimarães Goulart	100-119
<i>O ornamento no pensamento de John Ruskin</i> Eliane Baader de Lima	120-133
<i>Alguns usos do ornamento na arte contemporânea: Roy Lichtenstein, Ana Elisa Egreja e Cristina Iglesias</i> Maryella Sobrinho	134-146
<b>SEÇÃO ABERTA</b>	147
<i>A representação do híbrido na pintura de Bosch</i> Yasmin Pol da Rosa	148-166
<i>Agente da Modernização: A imprensa brasileira pelas mãos de Amilcar de Castro</i> Clecius Campos Corrêa	167-183
<i>De Gumball à Glitch Art: imagens para pensar imagens</i> Simone Rocha da Conceição	184-198

<i>A imagem-ficção como estratégia de ação para mundos possíveis</i> Marina Romagnoli Bethonico	199-213
<i>A Grafia do Bordado e a Escrita Taxonômica: Le Trousseau de Mariage como arquipresença</i> Kellyn Batistela e Celia Maria Antonacci	214-232
<i>O que falar e ver frente a uma vitrine?</i> João Della Rosa Junior	233-247
<i>Ateliê - Território da Artista: relacionando arte, território, ancestralidade negra e memórias</i> Priscila Leonel	248-265
<i>O que se fala sobre Cultura Visual no GT 24 da Anped</i> Maria Emilia Sardelich e Ana Paula da Silva Santos	266-282
<i>Em busca do título de mestre: autobiografia em performances</i> José Mário Peixoto Santos – Zmario	283-297
<i>A document in madness: a study on the insanity of Shakespeare's Ophelia</i> Sofia Lopes	298-309
<i>A estética relacional e a experiência estética do Hip-hop: O eu e o outro no fazer artístico</i> André Marques Gomes e Larissa Patron Chaves	310-328
<b>PROPOSIÇÕES</b>	329
<i>Quero contar-lhe uma história</i> Andrea Pech	330-336

# Expediente

A **Revista Palíndromo** é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Existe desde 2004, inicialmente na forma impressa e depois apenas em modo eletrônico a partir de 2009. Trata-se de uma revista digital sem fins lucrativos e concebida para ser um veículo de divulgação de pesquisas e produção de conhecimento, devidamente inscrita na plataforma do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER).

Palíndromo é uma palavra de origem grega que indica o que pode ser lido numa direção e também no sentido inverso, ou seja, de trás para frente. Aversa à ordem e às normas pré-estabelecidas, a pesquisa em/ sobre artes visuais remete não apenas a normas negadas, como demanda constante revisão de dados, processos e reorganização de ideias, acolhendo o que pode ser pensado como trânsito e travessia que desconhece uma só direção.

## **ISSN 2175 2346**

Volume 12, número 27, maio - agosto 2020

## **UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**

Reitor: Prof. Dr. Dilmar Baretta

## **CENTRO DE ARTES – CEART**

Diretora Geral: Prof. Dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

## **DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – DAV**

Chefe: Prof. Dra. Raquel Stolf

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV**

Coordenadora: Prof. Dra. Jocielle Lampert de Oliveira

## **EDITORA-CHEFA**

Mara Rúbia Sant’Anna

## **EDITORAS DA PALÍNDROMO 2020 -2022**

Luana Wedekin

Mara Rúbia Sant’Anna

Sandra Maria Correa Fávero

**CORPO EDITORIAL TÉCNICO**

Elisa V. Queiroz  
 Gabriel Bonfim  
 Gabriela Gonzaga V. Rodrigues  
 Marcel Angelo Timon Frias  
 Miguel Vassali  
 Pablo Paniagua

**CONSELHO DE PARECERISTAS – Palíndromo v.12, n.27, Mai - Ago 2020**

Alena Rizi Marmo Jahn (Univille)  
 Alexandre Pedro de Medeiros (Unicamp)  
 Amanda Saba Ruggiero (USP)  
 Ana Lucia Beck (UFRGS)  
 Angelica Oliveira Adverse (UFMG)  
 Bettina Rupp (UFRN)  
 Bruna Wulff Fetter (UFRGS)  
 Christiane Pereira Arcuri (UFRJ)  
 Chrystianne Goulart Ivanóski (UFSC)  
 Cláudia Mariza Mattos Brandão (UfPel)  
 Cláudio Tarouco de Azevedo (UfPel)  
 Clediane Lourenço  
 Clelia Maria Lima de Mello (UFSC)  
 Daniela Kern (UFRGS)  
 Denise Bandeira (UNESPAR)  
 Eloisa da Rosa Oliveira (UFSC)  
 Eunice Maria da Silva (USP)  
 Fabíola Alves (Unesp)  
 Gabriela Kremer Motta (UfPel)  
 Isabel Almeida Carneiro (UERJ)  
 Jéssica Becker  
 Jose Carlos Carlos Rocha (UDESC)  
 Katia Prates (UFRGS)  
 Katyuscia Sosnowski (IFPR)  
 Luana M. Wedekin (UDESC)  
 Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira (UFF)  
 Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (FAV/UFMG)  
 Marcos H. Camargo (UNESPAR)  
 Mário de Faria Carvalho (UFPE)  
 Priscila Leonel (UNESP)  
 Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro (UNESP)  
 Sandra Mónica Figueiredo Oliveira (FBA/UP)  
 Thiago Costa (IFMT)  
 Vera Lucia Didonet Thomaz (UFRGS)  
 Wilson Roberto da Silva (UNIFESSPA)  
 Yasmin Fabris (UFPR)

**CONSELHO DE PARECERISTAS DAS EDIÇÕES DE 2018 A 2019 - listagem complementar**

Ana Saldanha (UNESP)  
Ana Valéria de Figueiredo (UERJ)  
André Pitol (USP)  
André Winter Noble (UFRGS)  
Anna Amelia Faria (BAHIANA)  
Antonio Carlos Vargas (UDESC)  
Bernadette Panek (UNESPAR/EMBAP)  
Bianca Scliar (UDESC)  
Cleomar de Sousa Rocha (UFG)  
Elaine Schmidlin (UDESC)  
Fabio Wosniak (UDESC)  
Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque (SMESP)  
Flávia Pedrosa Vasconcelos (UFSM)  
Gabriel Augusto de Paula Bonfim (UDESC)  
Germana Konrath (UFRGS)  
Gilvânia Maurício Dias de Pontes (UFRGS)  
Gustavo Cunha Araujo (UFT)  
Leandro Alves Garcia (UFRN)  
Lislaine Sirsi Cansi (UfPel)  
Luan Seignani (UniTrento)  
Luciane Ruschel N. Garcez (UDESC)  
Luciano Pessoa (USP/UNIP)  
Maria Salete Borba (UNICENTRO)  
Marina Bortoluz Polidoro (UFRGS)  
Nadia da Cruz Senna (UfPel)  
Natália de Noronha Santucci (UFRGS)  
Patricia Carlesso Marcelino (UPF)  
Paulo Ivan Rodrigues Vega Júnior (UnB)  
Ramsés Albertoni Barbosa (IAD-UFJF)  
Rodrigo Luis dos Santos (UNISINOS)  
Rodrigo Montandon Born (UDESC)  
Rogério Rosa Rodrigues (UDESC)  
Sandra Margarete Abello (Unoesc)  
Simone Rocha da Conceição (UFRGS)  
Sônia Tramuja Vasconcellos (Unespar)  
Valeska Bernardo Rangel (IFSC)  
Viviane Baschiroto (UDESC)  
Yara Rondon Guasque Araujo (UDESC)

**DIAGRAMAÇÃO**

Gabriela Gonzaga V. Rodrigues  
Miguel Vassali

**CONTATO**

revistapalindromo@udesc.br

Palíndromo [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina.  
Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. v. 1, n.  
1, (2004) - . – Florianópolis : UDESC/CEART, 2004 -

Quadrimestral

ISSN-e 2175-2346

DOI 10.5965/21752346

Disponível em: <[www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/index](http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/index)>

Palíndromo (acesso em 10 set. 2019).

A partir de 2009 a revista passa existir apenas em modo eletrônico.

1. Artes plásticas. 2. Arte – Estudo e ensino - periódicos. I.  
Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes.

CDD: 707 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecário Orestes Trevisol Neto CRB 14/1530  
Biblioteca Central da UDESC

## O ornamento nas artes visuais: temas e abordagens na pesquisa contemporânea

Em seu vigésimo sétimo número a revista PALÍNDROMO apresenta 19 artigos inéditos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros. Destes, 8 são do dossiê temático, no qual propomos uma reflexão sobre **o ornamento nas artes visuais**, tema que possui uma longa e polêmica trajetória na História das Artes e que, nas últimas décadas, vem recebendo renovados olhares, o que indica sua relevância e atualidade.

As contribuições do dossiê nos permitem algumas considerações acerca do estado das pesquisas sobre o tema em questão. Por um lado, a diversidade de campos do conhecimento e de origens institucionais dos colaboradores aponta para o fato do ornamento estar sendo pensado de modo interdisciplinar, por pesquisadores das artes plásticas, da arquitetura, da filosofia e do design, provenientes tanto de instituições brasileiras quanto estrangeiras, indicando a riqueza e o alcance do debate; por outro, a variedade de enfoques e abordagens evidencia as múltiplas possibilidades de aproximação ao assunto, assim como a presença do ornamento em variados períodos e produções da História das Artes.

Há que se destacar a relevância dos artigos recebidos nesta edição, dois de renomadas pesquisadoras internacionais, atuantes nas mais importantes e recentes discussões sobre o tema, travadas sobretudo no circuito acadêmico europeu, e outros de pesquisadores nacionais, não menos renomados, que se destacam em seu campo de atuação e em seus programas de pós-graduação como pesquisadores e orientadores, assim como nas discussões científicas sobre o tema no Brasil e no mundo.

Em dois dos artigos os autores se propuseram a abordar aquilo que talvez seja o ponto nevrálgico das pesquisas sobre o tema: a "crise" do ornamento na modernidade; visto de outro modo, as críticas e os questionamentos sobre a validade do ornamento na vida moderna. O primeiro desses inaugura o dossiê. Trata-se do texto **The crisis of ornament: evaluation and intercultural divergences in the visual arts of the 19th and early 20th centuries**, de Barbara von Orelli-Messerli, professora e pesquisadora do *Kunsthistorisches Institut* da Universidade de Zurique, que traça um esclarecedor panorama do percurso do ornamento desde princípios do século XIX até a atualidade, a partir das principais vozes teóricas e correntes artísticas do período. Trata-se de leitura central para aqueles que intencionam compreender os meandros da trajetória do ornamento na modernidade artística ocidental. O segundo artigo, **Do ornamento ao design total: um panorama histórico a partir de Hal Foster**, de autoria de Marcos N. Beccari, pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR), concentra-se na discussão sobre as relações entre o *Art Nouveau* e a ideia de "design total" levantada pelo crítico norte-americano Hal Foster no texto *Design e crime*. Revisando o ponto de vista de Foster acerca da difusão do design



na vida contemporânea e seus pontos de semelhança com a pretensão totalizante do *Art Nouveau*, Beccari, de modo claro e consistente, argumenta que, contrariamente aos discursos que sustentam ser o design uma superação do ornamento, “o design atua em larga medida à guisa de uma racionalidade ornamental que mobiliza de assalariados a dirigentes em busca de um lugar no mercado do ‘desenvolvimento pessoal’”. O texto traz uma ótima oportunidade de reflexão sobre o contemporâneo.

De outro modo estão os trabalhos de Ariane Varela Braga, pesquisadora da Universidade de Genebra, e o de Eliane Baader de Lima, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFSC. Ambos dão visibilidade a teóricos oitocentistas que reivindicaram veementemente o ornamento como elemento fundamental da vida e das artes. O artigo **Owen Jones, Gottfried Semper et les origines anthropologiques de l’art ornamental**, de Ariane Varela Braga, oferece um valioso aprofundamento nos discursos dos teóricos Owen Jones e Gottfried Semper, que situaram o ornamento na origem das expressões artísticas, reflexão elaborada a partir do estudo de artefatos das culturas primitivas e que, de acordo com a autora, permitiu-lhes “construir um raciocínio teórico sobre a base de um valor fundacional” e de validade intemporal. As reflexões destes teóricos aqui apresentadas constituem importantes aportes ao debate oitocentista sobre o estilo e a qualidade dos artefatos industriais. Já Eliane Baader de Lima, em **O ornamento no pensamento de John Ruskin**, percorre, de modo claro, as diversas e sofisticadas facetas das ponderações de Ruskin sobre aquilo que ele considerava “a mais pura ‘expressão de alegria do homem na obra de Deus’”. É sobretudo pensando o ornamento sob o ponto de vista não somente estético, mas também social, moral e ético, que as reflexões ruskinianas permanecem tão atuais e fazem do autor uma leitura sempre muito válida.

Barbara von Orelli-Messerli contextualiza na arte moderna o processo através do qual o ornamento vira arte, mas o dossiê conta ainda com dois artigos totalmente dedicados à relação entre ornamento e arte. Maria Cristina Correia Leandro Pereira, Livre Docente da área de História Medieval do Departamento de História da USP, debruça-se sobre obras do pintor português Grão Vasco (?-1542/1543) e no artigo **As letras como ornamentação: as iniciais nos livros representados na pintura do Grão Vasco (?-1542/1543)** somos convidados a mergulhar nas imagens e observar em detalhe as letras dos livros de suas pinturas. Contextualiza a letra como ornamento no contexto medieval, especialmente as iniciais dos textos; refere o livro como elemento iconográfico na tradição cristã, mas também como um aspecto bastante presente na obra de Grão Vasco, como revela um levantamento feito pela autora. Aqui a discussão do ornamento se estende, pois, se na arte moderna ele é artifício para a quebra da tradição da representação tridimensional do espaço, na obra do artista renascentista as letras servem ao paradigma realista, ao mesmo tempo que desempenham função ornamental. O artigo de Maryella Sobrinho, professora do Instituto Federal de Goiás (IFG), **Alguns usos do ornamento na arte contemporânea: Roy Lichtenstein, Ana Elisa Egreja e Cristina Iglesias**, aplica a noção de ornamento para pensar obras de arte Pop e contemporâneas. Focaliza em obras pouco conhecidas de Lichtenstein a partir de fotografias de detalhes arquitetônicos de edificações nova-iorquinas, que ele reproduz em serigrafias, numa interessante operação na qual o ornamento é registra-

do na arquitetura, descontextualizado e tornado arte, libertando-se de sua frequente subordinação. Nas pinturas de Egreja, o hiper-realismo e a negação do realismo – afirmação da bidimensionalidade da pintura – se chocam nas padronagens ornamentais. Aqui vemos a afirmação do aspecto decorativo seminal em Matisse, reatualizado para o contemporâneo. As *celosías* de Iglesias são verdadeiras sínteses dialéticas da questão do ornamento na arquitetura, design e artes visuais – ao incorporar o uso dos padrões decorativos mouriscos que influenciaram a arquitetura espanhola, a artista afirma a atualidade do uso do ornamento, perspicazmente observado por Sobrinho.

No artigo **Costurando conversas de varanda: manifestações ornamentais, subjetivas e memoriais em fachadas e palavras da cidade de papel**, Fernanda Guimarães Goulart, professora do Departamento de Desenho da UFMG, oferece uma perspectiva diferente do ornamento, pois, dos escritos dos teóricos, passamos às varandas de residências em Belo Horizonte, e ouvimos as vozes de seus moradores e a compreensão de um ornamento ora ignorado, ora redefinido no que a autora chama de “casas patchwork”. Aqui a interdisciplinaridade faz o ornamento ser o fio condutor de conversas em abordagem híbrida entre arquitetura e antropologia.

Por fim, Fabiana Pedroni, do Instituto de Artes da UNESP, no artigo **O poder do ornamento: da forma decorativa ao ornamental**, em uma singular contribuição, se dedica a enfrentar o debate epistemológico sobre o tema. Partindo dos textos dos estudiosos Oleg Grabar e Jean-Claude Bonne, a autora apresenta uma reflexão tanto sobre os sentidos etimológicos do termo ornamento e de vocábulos associados como ornamentação, ornamental e ornamentalidade, quanto sobre seu propósito e modo de funcionamento. O texto reclama outras possibilidades de atuação do ornamento além daquela formal-decorativa, advertindo sobre a necessidade de se considerar aspectos como materialidade, função, uso e poder nas reflexões teóricas sobre o assunto.

Na **seção aberta**, destacam-se 11 contribuições, que apontam para uma variedade de temas e abordagens, compreendendo artigos de reflexão na Teoria e História da Arte, alguns de aproximação de Processos Artísticos; contemplados também os estudos sobre o Ensino da Arte e outros artigos de escopo mais geral. Queremos deixar nosso agradecimento a todos os colaboradores e pareceristas deste número da revista PALÍNDROMO, e em especial à editora, professora Mara Rúbia Sant’Anna. Esperamos que os leitores se deparem aqui com estimulantes reflexões que possam enriquecer a diversidade que compõe a História das Artes.

*Alice de Oliveira Viana (PPGAV-UDESC)*  
*Luana Maribele Wedekin (PPGAV-UDESC)*  
Editoras de Seção

# Temática

**Barbara von  
Orelli-Messerli<sup>1</sup>**

# **The crisis of ornament: evaluation and intercultural divergences in the visual arts of the 19th and early 20th centuries**

A crise do ornamento: avaliação  
e divergências interculturais nas  
artes visuais do século dezanove e  
princípios do século vinte

La crisis del ornamento: evaluación  
y divergencias interculturales en  
las artes visuales de los siglos xix y  
principio del siglo xx

## Abstract

From the beginning of the 19th century up to the present, ornament has faced different crises because it is not an autonomous art but traditionally attached to a surface, be it architecture or applied arts. The fate of ornament has varied, according to leading theorists and critics in these fields. In 1812, Percier and Fontaine exhorted architects and artisans to use ornament with consciousness and care. Gottfried Semper could even conceive of applied arts without ornament, and his utmost concern was to show the original function of objects that they had lost over time. He wanted to clarify the purpose of an object, not only from a functional point of view, but also iconographically. Christopher Dresser, with a background as a biologist and 'ornamentist', was the first industrial designer to create objects without ornament, following the influence of Japanese art. The death knell apparently tolled for ornament in 1908 with Adolf Loos' talk on Ornament and Crime. The subsequent opposition of Art Deco and Modernism was a clash of cultures, perceptible even nowadays among architects and art historians. At a certain point, as recent studies have pointed out, there was a merging of these two art movements. At present, ornament has made a comeback and been reintegrated into architecture in a new way and spirit.

**Key-words:** ornament; architecture; applied arts; design; 19th century; Art Deco, Modernism

## Resumo

Do começo do século XIX até o presente, o ornamento enfrentou diferentes crises em virtude de não ser uma arte autônoma, mas tradicionalmente ligada a uma superfície, seja ela arquitetura ou artes aplicadas. O destino do ornamento variou, de acordo com os principais teóricos e críticos destes campos. Em 1812, Percier e Fontaine exortaram arquitetos e artífices a usar o ornamento com consciência e cuidado. Gottfried Semper poderia até conceber as artes aplicadas sem ornamento e sua preocupação máxima era mostrar a função original que os objetos haviam perdido ao longo do tempo. Ele queria elucidar o propósito de um objeto, não somente de um ponto de vista funcional, mas também iconográfico. Christopher Dresser, que possuía experiência como biólogo e "ornamentista", foi o primeiro designer industrial a criar objetos sem ornamento, seguindo a influência da arte japonesa. O sinal de morte do ornamento aparentemente soou em 1908, com a conferência *Ornamento e Crime*, de Adolf Loos. A subsequente oposição entre Art Déco e Modernismo foi um choque de culturas, perceptível até hoje entre arquitetos e historiadores da arte. Em determinado momento, como estudos recentes apontaram, houve uma fusão destes dois movimentos artísticos. Atualmente, o ornamento retornou e foi reintegrado à arquitetura em uma nova maneira e espírito.

**Palavras-chave:** ornamento; arquitetura; artes aplicadas; *design*; século dezenove; Art Déco, Modernismo

---

<sup>1</sup> Barbara von Orelli-Messerli holds the title of 'Privatdozent' at the University of Zurich and teaches Art history with a special focus on 19th and 20th century applied arts and design. She habilitated in art history at the University of Zurich in 2007. Email: barbara.vonorelli@khist.uzh.ch.

## Resumen

Desde principios del siglo XIX hasta el presente, el ornamento ha enfrentado diferentes crisis porque no es un arte autónomo, sino que tradicionalmente está unido a una superficie, ya sea arquitectura o artes aplicadas. El destino del ornamento ha variado, según los principales teóricos y críticos en estos campos. En 1812, Percier y Fontaine exhortaron a los arquitectos y artesanos a usar ornamentos con conciencia y cuidado. Gottfried Semper incluso podría concebir las artes aplicadas sin ornamentos, y su mayor preocupación era mostrar la función original que los objetos habían perdido con el tiempo. Él quería aclarar el propósito de un objeto, no solo desde un punto de vista funcional, sino también iconográficamente. Christopher Dresser, con experiencia como biólogo y "ornamentista", fue el primer designer industrial en crear objetos sin ornamentos, siguiendo la influencia del arte japonés. La sentencia de muerte del ornamento aparentemente fue cobrada en 1908 con la conferencia de Adolf Loos *Ornamento y Delito*. La posterior oposición entre Art Déco y el Modernismo fue un choque de culturas, perceptible incluso hoy en día entre arquitectos y historiadores del arte. En cierto punto, como lo han señalado estudios recientes, hubo una fusión de estos dos movimientos artísticos. En la actualidad, el ornamento ha regresado y se ha reintegrado a la arquitectura de una nueva manera y espíritu.

**Palabras clave:** ornamento; arquitectura; artes aplicadas; *design*; siglo diecinueve; Art Deco; Modernismo

## Introduction

Ornament, as the subject of this contribution, has traditionally been understood in the sense of an addition and of secondary importance for the function of an object, be it architecture or applied art. In terms of medium, ornament is not limited to two-dimensional works such as graphic arts and painting, but can expand into the third dimension in fields such as architecture, interior design, sculpture, and applied art. The Latin *adornare* expresses, in the English translation 'to ornament,' different aspects of ornamentation—decorating, garnishing, embellishing—and turns negative with meanings like bedizened, florid, fussy, or overwrought<sup>1</sup>.

According to this traditional view, ornament (*ornamentum*) is not independent and was not considered to be a form of art in itself. This discusses two theses: first, that in all epochs artists and architects were conscious of the fact that richly ornamented objects or buildings existed alongside buildings scarcely or not at all decorated; and second, even oppressed by different artistic movements, especially at the beginning of the 20th century, ornament returns to architecture and art, like waves returning to shore, recurrently, though with different strength. Because the resulting arguments mirror each other, two theses will be presented diachronically, embracing both aspects. Absence of ornament and presence of ornament, both in the artistic context, will enter in dialogue, starting at the beginning of the 19th century. We bear in mind, however, that our research could begin even earlier, in the Renaissance for example, but this would exceed by far the scope of our contribution. In this context, bear in mind the observation of Friedrich Piel (1962), in his book on grotesque ornament in the Italian Renaissance, on the possibility of form without ornament because ornament is never autonomous, but—as explained—is dependent on a supporting structure<sup>2</sup>.

## Crisis of ornament in the French Empire

Charles Percier (1764–1838) and Pierre-François-Léonard Fontaine (1762–1853) were the supporting pillars of the reign of Napoleon I. In their interior design, in particular, but also in conceiving ephemeral architecture—such as on the occasion of the coronation ceremony in Notre-Dame de Paris in 1804—they provided Napoleon I the necessary decorum, demonstrating power and wealth. Speaking of modern societies (i.e., the society of their time), Percier and Fontaine foregrounded the individual as actor in both public and private spaces<sup>3</sup>. Having published, in 1798, *Palais, mai-*

---

1 The last four expressions are mentioned in: MERRIAM-WEBSTER. Entry: ornate. Address: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/ornate#other-words> (accessed 16.03.2020).

2 PIEL, Friedrich. Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance: zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung. (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte 3), Berlin: De Gruyter, 1962, p. 11: "So ist das Wesen des Ornaments durch eine Relation bestimmt, die kategorial ist: Eine Form, die im Bereich der Kunst nicht autonom sein kann, steht in Beziehung zu einem Träger, der – architektonisch – auch ohne die ornamentale Form sein kann."

3 PERCIER, Charles ; FONTAINE Pierre-François-Léonard. Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui à rapport à l'ameublement, comme vases, trépieds, composé par Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine, exécuter sur leurs dessins. Paris: Didot l'ainé, 1812, p. 9. "La manière d'être et l'habitude des sociétés modernes, qui mettent tous les individus en spectacle dans les lieux de promenade, de conversation, de jeux, et de plaisir, ont éveillé au plus haut point l'envie de plaire d'une part, et le désir de se distinguer de l'autre. De là cet empire de la mode dans tout ce qui tient à l'habillement, à la parure, et aux manières [...]."

*sons et autres édifices modernes dessinés à Rome (Palaces, houses and other modern buildings drawn in Rome)*, Percier and Fontaine printed their best seller *Recueil de décorations intérieures (Empire stylebook of interior design; fig. 1)* in 1812. This contained their critique of an inflationary use of ornament, for which they use arabesque ornament as an exemplar: "If the lightness of the arabesque and its playful ideas are suitable for small compartments, and agree with pieces whose size and character only require cheerfulness; soon, if fashion takes hold of this taste, the arabesque will become the universal ornament" (PERCIER; FONTAINE, 1812, p. 11). Let us here clarify what is meant by the so-called 'arabesque' ornament mentioned by Percier and Fontaine: it has nothing to do with Islamic ornamentation, but meant the Pompeii-inspired grotesque, a type of ornament quite often used in vertical ranges, with wide adoption during the Renaissance. In the *Report from select committee on arts and manufactures*, James Morrison was examined by William Ewart on July 30, 1835, who asked: "Does not the Arabesque style, which was a style peculiar to Pompeii, prevail very much at Paris?" Morrison answered: "I have observed it in France, and also in Italy, and I am told the Arabesque, about 35 years ago prevailed in this country" (Report from select committee on arts and manufactures, 1835, question and answer 186). We conclude that the arabesque ornament, at least until 1835, then, arabesque ornament meant an ornament of the Empire style, applied by Percier and Fontaine between 1804 to 1814 for Napoleon I. The ornament is rooted in the Roman Pompeiian style and, when discovered about 1580 in the *Domus Aura*, it was called "grotesque" (fig. 2)<sup>4</sup>.



**Fig. 1:** PERCIER, Charles, FONTAINE, Pierre-François-Léonard. Title page of *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui à rapport à l'ameublement, comme vases, trépieds, composé par Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine, exécuter sur leurs dessins*. Paris: Didot l'ainé, 1812.

<sup>4</sup> BURKE, Peter. *Die europäische Renaissance: Zentrum und Peripherien*, transl. by Klaus Kochmann, Munich: C. H. Beck, 2012 (2nd ed.), p. 102; (English edition: *The European Renaissance. Centers and Peripheries*. Oxford: Blackwell, 1998).





**Fig. 2:** PERCIER, Charles, FONTAINE, Pierre-François-Léonard. *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépiéds, composé par Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine, exécuter sur leurs dessins.* Paris: Didot l'ainé, 1812, plate 60. Ornamentation in Roman Pompeiian style.

The crisis of ornament perceived by Percier and Fontaine not only meant an unreflective and inflationary way of applying ornament, but also mass production, which they explicitly called “prostitution.” Due to a labor economy striving for fast production and cheap materials, the perfection of execution and the feeling for the original was lost. The use of templates and models added another negative aspect to this low-quality production<sup>5</sup>. For Percier and Fontaine, mass production possessed the intrinsic evil that, by using decorative elements in an inflationary manner, ornament lost its original meaning and function. As can be seen from their own projects and executed works, in observing a crisis of ornament, they did not want to eliminate ornament, but to advocate for reasonable use of ornament by artists cognizant of its origins and meaning.

### **Karl Friedrich Schinkel’s problem with Islamic ornament**

Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), too, saw that ornament was in crisis, but did not identify it within his own culture, but rather located it in Islamic ornament. The Berlin architect claimed that oriental ornament lacked ideas and was unable to express a higher idea, an incompetence he grounded in the deficiency of higher education, since the so-called “epochs of half education” led to the neglect of the figure and to ornaments of bad taste. It “confirms all examples in history [...] that in every epoch of higher education the human figure [...] was the main subject of the fine arts. In all periods of low [half] education, the figure is neglected or distorted; they are replaced by stiff, mummy-like, inanimate figures or ornaments full of bad taste, often just scripture, as with the Moors, where all vivid art is lacking [...]” (SCHINKEL, 1863, vol. 3, p. 350). Schinkel did not realize that ornament has a completely different function in Islamic culture than in European art. The basic forms have to expand beyond comprehension through infinite repetition and thus mutate into transcendental orders, a spiritual-religious dimension of Islamic ornament that Schinkel did not recognize. Rolf Thomas Senn explains: “The realistic form is perfected in the abstraction up to the elimination of the figure. This corresponds to the monotheistic view of Islam, according to which the creation – like a requirement (not a machine as one has said in Europe since Descartes) of the highest precision – with the means of geometrics understands to the limit of ecstatic vision. The preference of Muslims for geometric shapes has its origin in this constellation” (SENN, 1995/1996, pp. 206–207).

It was Oleg Grabar who gave Islamic ornament its credentials in his A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts in 1989: “Ornament, in this sense, exists everywhere, in every artistic tradition, but it is generally acknowledged that, whatever is meant by the term, its most engaging and best-known examples belong to the arts developed in regions of predominantly Muslim culture” (GRABAR, 1992, p. 6).

---

<sup>5</sup> PERCIER, Charles, FONTAINE Pierre-François-Léonard (1812), p. 12–13. “Mais l’abus le plus grave attaché à la prostitution qu’on ne cesse de faire des inventions de l’art et du goût, c’est de leur enlever par l’économie du travail, la la contrefaçon des matières, et par des procédés méthodiques ou mécaniques, cette perfection d’exécution, ce fini précieux, cette touche d’un sentiment original, que la théorie seule sépare de la conception et de l’invention, mais qui véritablement en est inséparable”.

Grabar further reminds us, that researching ornament “within a Muslim context is of intellectual and hermeneutic value” (GRABAR, 1992, p. 6). We can add that this not only applies to a Muslim context of ornament, but to the context of ornament everywhere.

## Gottfried Semper and ornament

Around the middle of the 19th century, the crisis of ornament appeared on the occasion of the World Exhibition in London in 1851. In 1846, Prince Albert, husband of Queen Victoria, was council member of the Society of Arts. In the same year, Henry Cole (1808–1882) was introduced to the prince. Cole is often named as the driving force behind the idea of the *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* (or *Great Exhibition*) and its realization. The following year (1847), the Society of Arts changed its name to the Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, and the direction of impact became quite obvious: to support English industry by improving the design of its production. After the great success of the Great Exhibition, funds were set aside to establish the *Department of Practical Art* and to begin a collection of design, the Museum of Ornamental Art, later the South Kensington Museum, which finally became the Victoria & Albert Museum<sup>6</sup>. The *Department of Practical Art*, largely due to Cole’s activities, was newly formed in February 1852 as the central administration of the Schools of Design, which had existed for 15 years<sup>7</sup>. Cole was named General Superintendent, with Richard Redgrave (1804–1888) as Superintendent. On September 11, Gottfried Semper was named professor for the *Department of Practical Art*. His letter of employment read: “I am directed by the Lords of the Committee of Privy Council for Trade to inform you that they propose to establish a class in order to afford instruction in the principles and practice of Ornamental Art applied to Metal Manufactures, and that they have been pleased to appoint you to conduct the same” (HERMANN, 1978, pp. 70–71).

Henry Cole, Richard Redgrave, and Gottfried Semper endeavored in their publications and in their design activities to bring English design to a higher level. This was not only about form, but also included ornament. Cole, Redgrave, and Semper belonged to the London circle of Prince Albert, although Semper, as active member of the Dresden insurrection of May 1849 against monarchy and thereafter German refugee in France and England, was not allowed – due to political reasons – a direct contact with Queen Victoria’s Prince Consort. Prince Albert’s role as a promoter of industry and the arts can be compared to that of a *spiritus rector*.

Interesting enough, the expression “design” in the modern sense appeared at

---

6 For this, see: ORELLI-MESSERLI, Barbara von. Gottfried Semper (1803–1879): Die Entwürfe zur dekorativen Kunst, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2010, p. 386.

7 HERMANN, Wolfgang. Gottfried Semper im Exil: Paris London, 1849–1855. Zur Entstehung des „Stil“, 1840–1877, Bern, Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1978, p. 71.

the same time. According to the Oxford English Dictionary, design in the modern sense has only been connected with decorative art since 1851<sup>8</sup>. In the same year, Richard Redgrave wrote the expression “design” in quotation marks and put it in plural, but the meaning of aesthetically designed form was already present<sup>9</sup>. In respect to ornament he wrote: “Ornament is thus necessarily limited, for, so defined, it cannot be other than secondary, and must not usurp a principal place; if it do so, the object is no longer a work ornamented, but is degraded into a mere *ornament*” (REDGRAVE, 1852, p. 3). He sees the crisis of ornament in that the preeminence of form over ornament is no longer valid: “Now the great tendency of the present time is to reverse this rule; indeed, it is impossible to examine the works of the Great Exhibition without seeing how often utility and construction are made secondary to decoration” (REDGRAVE, 1852, p. 3). Redgrave’s consideration, that “objects of absolute utility where use is so paramount that ornament is repudiated”, that they will remain without any ornamentation, leads—according to Redgrave—to a design of “noble simplicity” (REDGRAVE, 1852, p. 3).

The crisis of ornament was also clearly discussed by Gottfried Semper, the foremost theorist of Prince Albert’s circle. While the general criticism of his time primarily concerned the form and application of ornament, Semper went one step further. He denounced the meaningless application of ornament in mass production, much as, forty years earlier, Percier and Fontaine had done. The aim of Semper’s criticism was to give back to ornament its functional, iconographic, and art historical unity. At this point, Semper went further than Schelling, who called for the inorganic to be seen as an allegory of the organic. In addition to a functionally correct application of decorum, to be found in Antiquity and its models, Semper called for meaningful decorum in architecture and the applied arts. Recalling that the original function of objects had been lost over the times, he wanted to emphasize or clarify the purpose of the object, not only functionally, but also iconographically. It thus appears that Semper saw not only a crisis of ornament due to machine production, but also a crisis of form. Decorum had, according to Semper, to engage in a discourse with the object on which it was applied. In an even more extreme approach to the discussion of ornament, Semper advocated form without ornament: “A form will need ornamental characteristics to complete and complement its expression, the less it satisfies in itself and as such the aesthetic sense [...]” (SEMPER, 1863, § 107, pp. 84–85; see fig. 3). He concedes, though, that in some cases, “equipping them [forms] with such ornaments is often necessary in order to correct certain vaguenesses or certain limits of the pure form and to dissolve those dissonances that are inevitable, even indispensable in higher art works, into rich chords” (SEMPER, 1863, § 107, p. 85).

<sup>8</sup> See: The Oxford English Dictionary, edited by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, 20 vols., (2nd ed.), Oxford: Oxford University Press, 1989, vol. 4, p. 519, keyword Design: “7.a. The combination of artistic details or architectural features which go to make up a picture, statue, building, etc.; the artistic idea as executed; a piece of decorative work, an artistic device. [...] 1851. D. Wilson Preh. Ann. (1863) II.III.V. 133 A silver bracelet of rare and most artistic design.”

<sup>9</sup> REDGRAVE, Richard. Report on Design: Prepared as a supplement to the Report of the Jury of Class XXX of the Exhibition of 1851, at the desire of Her Majesty’s Commissioners, by Richard Redgrave, Esq. R.A. Superintendent of Art in the *Department of Practical Art*, [Reprint from the Original Edition], London 1852, p. 3. – “Design’ has reference to the construction of any work both for use and beauty, and therefore includes its ornamentation also. ‘Ornament’ is merely the decoration of a thing constructed.” Redgrave dated his report November 1851. It was published in the following year (p. 96).

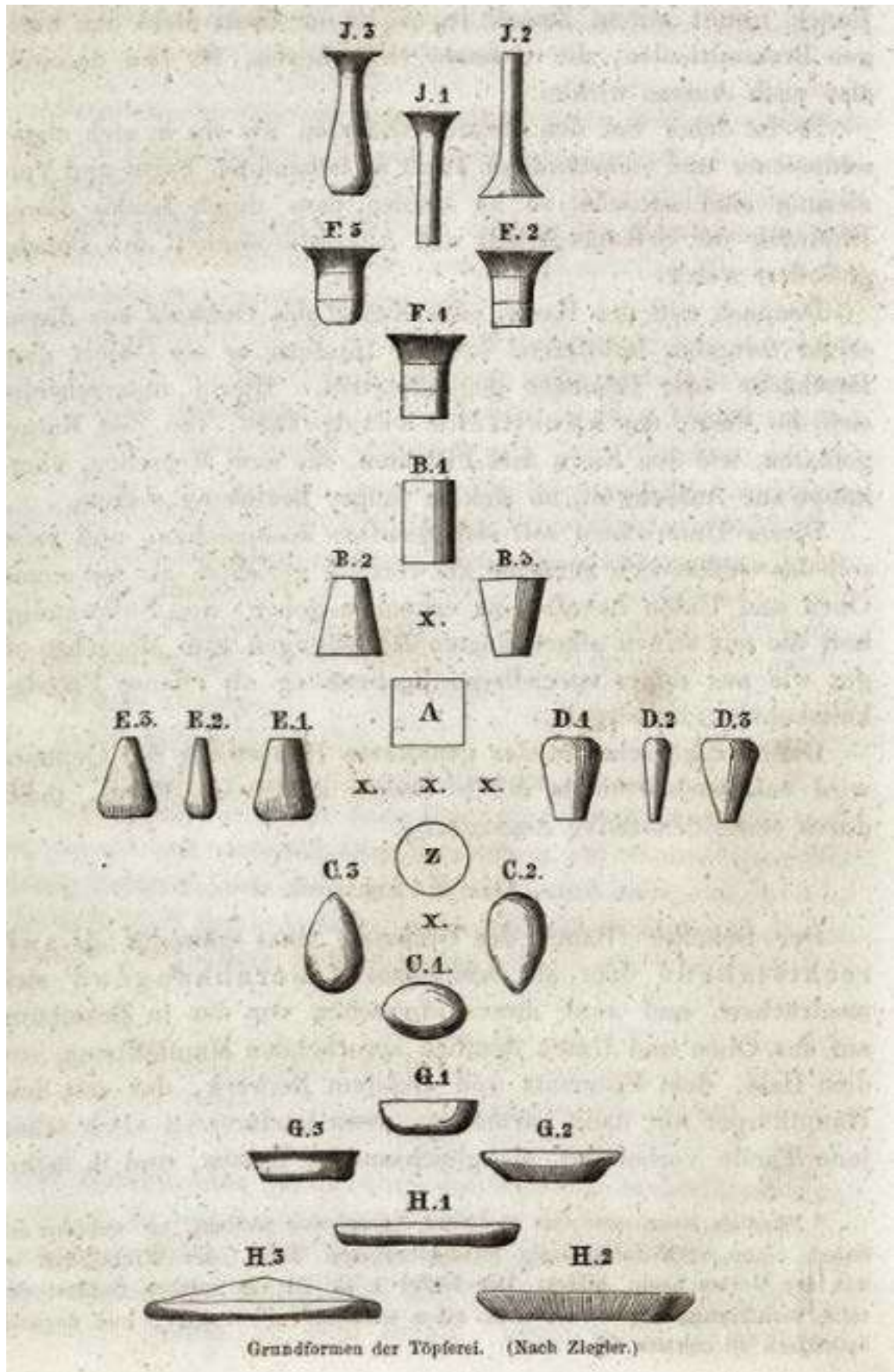


Fig. 3: Gottfried Semper (after Jules-Claude Ziegler): Basic forms of pottery. In: SEMPER, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 2 vols., vol. 2: *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863, p. 60.

## Design without ornament: The case of Christopher Dresser

If thinking of early designers, not only in England, but also in Europe and the United States, we have to mention Christopher Dresser (1834–1904), who can be considered the first designer of industrial products in the current sense<sup>10</sup>. Unlike William Morris, who was born in the same year, Dresser approved of machine production standards, and can thus be seen as occupying the position antithetical to Morris, who defended the legacy of handicraft rooted back in the Middle Ages. Accepting the needs and exigencies of a modern, industrial production, Dresser thus profited from the new means of manufacturing. In his studio, he employed twelve assistants and apprentices as well as a manager. At the beginning of his career, Dresser considered himself an “ornamentist,” given his background in botany<sup>11</sup>. Owen Jones gave him the opportunity to publish a plate “Leaves and flowers from nature no. 8” in his *Grammar of Ornament* (1856; see fig. 4)<sup>12</sup>. Dresser’s scientific research in the field of botany, *The Rudiments of Botany*, was published in 1859<sup>13</sup>, and he received his doctoral degree from the University of Jena, Germany, in the winter term of 1859/60 in absentia “in consideration of services he has rendered to the cause of botanical science” (*Art-Journal*, January 1860; quoted in: DURANT, 1993, p. 13). What was the turning point at which Dresser began to create design based on pure form without any ornamentation? A first step in this process can be seen in Dresser’s fascination with the way Japanese artists stylized botanical motifs in decor and ornamentation. The first time he saw a wide range of Japanese objects was at the International Exhibition of 1862 in London, “Britain’s first wide-scale exposure to Japanese objects” (KRAMER, 2009, p. 169). In the publication of the exhibition in 1863, there are plates with specimens of Japanese art, sometimes together with Chinese art<sup>14</sup>. The impact of Japanese Art on Dresser can be measured by his decision to purchase objects from the collection of Rutherford Alcock—one of the early Western travelers to Japan—displayed at the 1862 Universal Exhibition. Dresser also made about 80 drawings of the objects exhibited<sup>15</sup>. The London exhibition was also the beginning of his artistic analysis of Far Eastern art, as shown by a short article in *The Building News* about his lecture “The Prevailing Ornament of China and Japan” on May 19, 1863, at the Architectural Exhibition of the Department of Science and Art<sup>16</sup>.

10 DURANT, Stuart. Christopher Dresser. New York 1993, p. 7. See also: ORELLI-MESSERLI, Barbara von. Japanese Forms and Ornamentation in Early British Design: The Example of Christopher Dresser. In: Christoph Wagner (Ed.). *Word-Image-Assimilations. Japan and Modernity*. Berlin: De Gruyter, 2016, pp. 94–111.

11 DRESSER, Christopher. Leaves and flowers from nature no. 8. In: JONES, Owen. *Grammar of ornament*. London 1856, plate XCVIII.

12 JONES, Owen. *Grammar of ornament*, London: Day, 1856, plate XCVIII. 3: “It remains for me to offer my acknowledgement to all those friends who have kindly assisted me in the undertaking. [...] Mr. C. Dresser, of Marlborough House, has provided the interesting plate No. 8 of the twenties chapter, exhibiting the geometrical arrangement of natural flowers.”

13 DRESSER, Christopher. *The rudiments of botany, structural and physiological: being an introduction to the study of the vegetable kingdom, and comprising the advantages of a full glossary of technical terms*. London: James S. Virtue, 1859. For the complete bibliography of Christopher Dresser see: PASCA, Vanni, PIETRONI, Lucia. *Christopher Dresser, 1834–1904. Il primo industrial designer. Per una nuova interpretazione della storia del design*. Con testi allegati di: Henry Cole, Christopher Dresser, Owen Jones, Niklaus Pevsner, Richard Redgrave, Gottfried Semper, Exhib. cat., Milan, 2001.

14 WARING, J. B. *Masterpieces of industrial art & sculpture at the international exhibition, 1862*. 3 vols. London: Day, 1863, vol. 1, plate 248.

15 HALÉN, Widar. Dresser and Japan. In: WHITEWAY, Michael (ed.). *Shock of the Old: Christopher Dresser’s Design Revolution*. New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum (et al.), 2004, p. 128.

16 DRESSER, Christopher. *The Prevailing Ornament of China and Japan*. Lecture at the Architectural Exhibition of the Department of Science and Art. Reported in: *The Building News*, London, Friday, May 22, 1863, p. 387.



Fig. 4: Christopher Dresser: Leaves and flowers from nature. In: Owen Jones, *Grammar of Ornament*, London: Day, 1856, plate no. 8.

The next milestone in Dresser's study of Japanese art was his journey to Japan; he arrived in Japan in December 1876 and lived there for three months. During his stay, he compiled photographs, drawings, and objects, and Dresser published his book on

Japan in 1883<sup>17</sup>, which resonated widely and was reviewed in the *New York Times*<sup>18</sup>. After his journey to Japan, Dresser's designs developed that pure form, without any ornament, which stuns us even today. Foremost in metalwork, he designed toast holders, teapots, and other objects for daily use without any ornament, displaying strong and clear forms, pretending a functionality that is, in reality, not always given (fig. 5).



Fig. 5: Christopher Dresser: Teapot, 1879, Electroplated nickel silver with ebony handle, made by James Dixon and Sons, 1879. Victoria & Albert Museum, inv. no. M.4-2006.

## Ornament becomes art

At the end of the 19th century and beginning of the 20th, one notices a unique situation concerning ornament in applied arts and architecture. Art Nouveau ornament took a genre-specific hurdle by and found its way into painting. During the 19th century, ornament was primarily limited to the genres of architecture and applied arts, it developed a new impact in the autonomous, purposeless arts such as painting, graphic art and sculpture, where it took the role of a pacemaker which can also be defined as the emancipation of ornament. Markus Bröderlin pointed out the importance of ornament for the development of abstract art, citing František Kupka and Henri Matisse, and could take this strand of art history to the present day<sup>19</sup>.

17 DRESSER, Christopher. *Japan: Its Architecture, Art and Manufactures*, London, New York: Longmans, Green & Co., 1882 (reprint Bristol: Ganesha, 1999. (Series: Japanese Art and Japonism, vol. 3).

18 *New York Times*, December 17, 1882, p. 6; quoted from: HALÉN, Widar, 2004, p. 138. DURANT, Stuart, 1993, p. 7.

19 See for this: BRÜDERLIN, Markus (ed.). *Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Exhibition Catalogue, Fondation



The high tide of Art Nouveau ended around 1910, when another crisis of ornament emerged, opposing Modernism and Art Deco. This clash of cultures still has repercussions in research work today; in German-speaking countries, for example, art historic research has largely banned the term Art Deco from its vocabulary, describing it with the prefix neo—thus we find buildings named neo-Greek, neo-baroque, or neo-classical, but which can generally be attributed to Art Deco. Guy Amsellem rightly reminds us, “A complex and multiform movement, Art Deco concentrates stylistic, aesthetic and historiographical challenges” (AMSELLEM, 2013, Introduction. In: BRÉON, RIVOIRARD, Philippe, 2013). Examples of this phenomenon are the Zurich *Kunsthhaus* (1907/1910) and the main building of the University of Zurich (1909/1914), both of which were designed by the Swiss architect Karl Moser (1860–1836). The *Kunsthhaus* is categorized by Ulrike Jehle-Schulte Strathaus as “Secessionist” (JEHLE-SCHULTE STRATHAUS, 1983, p. 41)—that is to say, with influences coming from the Vienna Secessionist Movement. Traditionally, the university building is seen as a follow-up of the German *Jugendstil* (Art Nouveau) and especially of the *Karlsruher Schule* (School of Karlsruhe), a town where, at the beginning of the 20th century, Curjel & Moser had their architectural practice and offices<sup>20</sup>.

In this context, it is still necessary to investigate and analyze the connections between Karl Moser and the French architect Auguste Perret (1874–1954), not least because Perret’s *Théâtre des Champs-Élysées* had an undeniable influence on Moser’s *Kunsthhaus* (figs. 6 and 7). The main façade of the university building—in its classical attitude as well as the sculpted figures within and without—give us clear suggestions of French Art Deco. Other influences can be presumed to come from Vienna and the *Wiener Werkstätte GmbH*. In denying these intrinsic affiliations, a deeper understanding of the ornamentation of this building is not possible, as shown by recent publications: “Lush swelling volumes and a baroque-like abundance of shapes break out of the facades in some places and proliferate around isolated doors and windows with a surreal self-magnificence that mocks every plausible representative function” (MÜLLER, 2014, p. 310). In French-speaking areas, however, art history has already shown the global impact of Art Deco, which began deploying its new design language about 1911 and clearly emerged with Auguste Perret’s *Théâtre des Champs-Élysées*<sup>21</sup>.

Stanislaus von Moos and Sonja Hildebrand were quite conscious of the complex relationship between architecture and ornamentation in their discussion of the University of Zurich main building; They drew attention to the unassertive manner in which the architecture of Karl Moser found its way into Swiss architectural history: “Was this related to the tendency at the Swiss Institute of Technology to see 20th century architecture through the glasses of New Building [Modernism]? Which would then also justify the prejudice common among architects that ‘pre-modern’ – as the expression already testifies – is at best relevant as a historical interlude” (MOOS, HILDEBRAND, 2014, p. 14).

---

Beyeler, Riehen/Basel, Cologne 2001.

20 MOOS, Stanislaus von, HILDEBRAND, Sonja (éds.). Das Zürcher Universitätsgebäude von Karl Moser, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014, p. 120.

21 BRÉON, Emmanuel, RIVOIRARD, Philippe (eds.). 1925, quand l’Art déco séduisit le monde, Paris: Cité de l’architecture et du patrimoine, Norma, 2013.



Fig. 6: August Perret: Théâtre des Champs-Élysées, 1911/1913.



Fig. 7: Karl Moser: *Kunsthhaus* Zurich, 1911.

The consequences of this questioning, however, could appear more clearly, and we hope that normative architecture found its closing stages with the ending of Modernism, not only in architecture, but also in architectural history. The merging of Art Deco (as architecture with ornament) and Modernism (as architecture without ornament) and the branching out of the latter as the Leitmotiv in the architecture of the second and third quarter of the 20th century requires further research.

## Ornament is dead: Adolf Loos and his 1908 lecture

In the period following Art Nouveau, two divergent and disputing artistic movements can be identified in architecture and the applied arts. The interest of the bourgeois classes in Art Nouveau waned as early as 1905, but a new design language did not appear until around 1911 with Perret's *Théâtre de Champs-Élysées*. On its inauguration on March 31, 1913, the new art movement, Art Deco, had definitely gained a foothold in France and begun its global triumph. Architecture was not the field affected—Art Deco found its way into all areas of life, including purpose-based art and interior design, autonomous art such as painting, sculpture and graphics, and also into fashion and transportation. One characteristic of this art movement is ornament and, where it could not be attached, such as in the case of airplanes, railway trains, automobiles, and ships, the outlines of the design were stylized as ornaments.

The beginning of the crisis of ornament in the 20th century is usually ascribed to Adolf Loos (1870–1933) and his 1908 lecture "Ornament and Crime" in Munich<sup>22</sup>. Loos stated that, for him, the evolution of culture meant the elimination of ornament from all everyday objects and he never deviated from this position<sup>23</sup>. His Munich talk was first published in French in *Les Cahiers d'aujourd'hui* in June 1913 with the title *Ornement et Crime*<sup>24</sup>; Perret's *Théâtre des Champs-Élysées* had featured its first concert only two months earlier on April 1, 1913, with contemporary music from five of the foremost French composers of the time—Claude Debussy, Paul Dukas, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, and Camille Saint-Saëns. The article of Loos was thus a formal declaration of war against Art Deco and ornament. His article was published a second time in France in 1920, in Le Corbusier's revue *L'Esprit nouveau*. In his foreword, the editor praised Loos:

Mr. Loos is one of the precursors of the new spirit. In 1900, already, when the enthusiasm for modern style was in full swing, in this period of excessive décor and its untimely intrusion of Art in everything, Mr. Loos, clear and original spirit, began his protests against the futility of such tendencies. One of the first to have sensed the greatness of the industry and its contributions in aesthetics, he had started to proclaim certain truths which seem today still revolutionary or paradoxical. (LE CORBUSIER, 1920, p. 159)

Loos was not the first to initiate a period without ornamentation; Hermann Muthesius (1861–1927) had already pushed for the objectification of art in 1902, observing that the art of his time should now emphasize the useful, the sober, and the unadorned. Modernism—the new art and architectural movement—was clearly revealed at the 1914 exhibition of the German Werkbund, founded in Cologne seven years earlier. In his lecture at the University of Zurich, Bernd Nicolai also referred to it as the "litmus test of the modernity" (NICOLAI, 2014) The Cologne exhibitions not only hi-

22 See: Orelli-Messerli, Barbara von. Ornament und Verbrechen. Adolf Loos' kontroverser Vortrag. In: Josette Baer, Wolfgang Rother. Verbrechen und Strafe. Basel: Colmena, 2016, pp.79-95.

23 LOOS, Adolf. Ornament und Verbrechen. In: IDEM., Gesammelte Schriften, hrsg. von Adolf Opel, Wien 2010, S. 363–373. (First publication in German in: Frankfurter Zeitung, October 14, 1929).

24 LOOS, Adolf. Ornement et Crime. In: Les Cahiers d'aujourd'hui, publiés sous la direction de George Besson de 1920 à 1924, Paris: Éditions G. Crès, no. 5, June 1913.

ghlighted the tensions within the discourse of German art and architecture, but also within the broader European discourse. This dispute swayed between the representatives of individualism, with Henry van de Velde (1863–1957) as the standard-bearer, and the representatives of standardization, with Muthesius as the main spokesman.

From the present perspective, the Cologne dispute and the supposed incompatibility of the positions of Art Deco and Modernism must be seen in a new light<sup>25</sup>. Here, too, this controversy between architects and designers can still be felt in the 21st century. In the comprehensive overview by Maria Ocón Fernández, *Ornament und Moderne* (2004), the expression “Art Deco” cannot be found, and in this context refers to “expressionism.” Ocón Fernández sees this art movement as a consequence of losing the war and the revolutionary mood in Germany<sup>26</sup>. In 1924, the *Deutsche Werkbund exhibition Die Form* (The Form) took place in Stuttgart, organized by the regional association of the Werkbund. An accompanying publication is explicitly titled *Form without Ornament (Form ohne Ornament)*. In Switzerland, Alfred Altherr (1911–1972), architect and museum director, organized two exhibitions in 1927 with the title *Form without Ornament* in the museums of handicraft (*Gewerbemuseum*) in Zurich and Winterthur, showing that the crisis of ornament had also reached Switzerland<sup>27</sup>.

The antonymic relationship between Art Deco and Modernism was noticed in France, too. In 1925, the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs in Paris*—which gave the name Art Deco to this movement—was organized by the French Ministry of Commerce, Industry, Post, and Telegraphs. Le Corbusier’s participation in this event had long been planned, because the exhibition management had commissioned him to build the “house of an architect.” Le Corbusier questioned this assignment, as he did not want to build a house just for an architect, but for everyone. When Le Corbusier’s design was available, however, it was clear to everyone involved that this was not a house that paid homage to the decorative arts, but rather questioned them. This led to divergences between Le Corbusier and the exhibition management, which could only be overcome with the intervention of the Minister of Culture, Charles de Monzie<sup>28</sup>.

Sigfried Giedion recognized that in architecture, Art Deco and Modernism had their origins in the industrial development around 1830<sup>29</sup>. He chose the factor of “construction”—namely in iron and concrete—as the common basis for various architectural trends and was thus able to present the different architectural positions of his time, as exemplified by Perret or Le Corbusier, and designate them within the great stream of development in architecture<sup>30</sup>. In his book *Bauen in Frankreich. Eisen.*

25 See for this: Art Deco by the Sea, exhibition at Sainsbury Center. HEATHCOTE, Edwin. All hands on Deco. In: Financial Time, House & Home, FT Weekend, February 29/March 1, 2020, p. 2.

26 OCÓN FERNÁNDEZ, 2004, p. 53.

27 Form ohne Ornament, exhibition at the Gewerbemuseum Winterthur, April 24 – June 4, 1927. For this, see: MESSERLI-BOLLIGER (ORELLI, Barbara von). Paul-Ami Bonifas: The Necessity of Unity. In: The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Issue 19/Swiss Theme Issue, published by the Wolfson Foundation of Decorative and Propaganda Arts, Miami Fla. 1993, pp. 42–53, esp. pp. 43–44, fig. p. 46.

28 MOOS, Stanislaus von. Le Corbusier. Elemente einer Synthese, Frauenfeld, Stuttgart: Huber, 1968, pp. 96–99 (Pavillon de L’Esprit Nouveau).

29 GIEDION, Sigfried. Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton, Leipzig, Berlin: Klinckschardt & Biermann, 1928, p. 2.

30 GIEDION, 1928, p. 2.

*Eisenbeton* (1928), however, he later discusses the divergence of the two mainstreams, Modernism and Art Deco, which he describes as the functional architecture of rationalism and academism, respectively. For Giedion, the divergences of Art Deco and Modernism were based on a generation gap: Auguste and Gustave Perret (as well as Tony Garnier, the architect of the Paris opera building), were bound to the classic French ideal in their design (i.e., Art Deco), which, according to Giedion, in their application showed their limits as architects<sup>31</sup>.

Modernism and Art Deco, architecture without and with ornament, subsequently became a matter of belief among architects. The banishment of ornament was a decided fact for the representatives of Modernism, while architects building in the Art Deco style were quite interested in the technical innovations described by Giedion and applied such innovations in their own buildings. As a result, both Modernism and Art Deco developed into international movements. Thanks to ornament, Art Deco became easier to disseminate in East Asia. Modernism ended, according to Charles Jencks, with the demolition of the Pruitt-Igoe housing project (architect Minoru Yamasaki) in St. Louis. Jencks commented: "Modernist architecture died in St Louis, Missouri, on July 15, 1972, at 3.32 pm (or thereabouts)" (HEATHCOTE, 2019, p. 7).

Modernism did not extinguish ornament; as mentioned earlier, ornament came back in architecture as well as in art, like waves hitting the shore, indelibly, as a sort of law of nature. There has been a fundamental change, however: ornament is no longer additive, something put on, but an intrinsic part of architecture and design. Herzog & de Meuron, the globally renowned architects located in Basel, Switzerland, are an example of this, having gained "an international reputation for the exquisite ornamentation and detailing of its Modernist buildings" (LUBOW, 2006). Ornamentation is even more visible in the Eberswalde Technical School Library (1997), designed by the same architects. The artist Thomas Ruff composed a façade that gave the building the allure of a printed concrete-cube: "Dusseldorf artist Thomas Ruff, who has been working with Herzog & de Meuron since 1991, has been collecting pictures from newspapers for a long time: 'I find the gray, rasterized newspaper photos beautiful things that I like to cut out.' He chose the motifs from his archive that relate to the location and the teaching content of the Eberswalde University of Applied Sciences. The concrete slabs were printed using a screen printing process" (BETON, *Bedruckter Betonkubus*). The repetition of the rasterized newspaper photos forms horizontal lines on the façade and are thus perceived as ornament. Another hint of ornamentation is given by the open work structure of the wall in the National Stadium (2006) in Beijing by Herzog & de Meuron. Indeed, we find other buildings using such open work design, including the entry of the underground multi-story car park on the square of the Opera in Zurich by Zach + Zünd architects (2012; fig. 8) or the building by Burckhardt and Partner (2014) in the Flon quarter in Lausanne (fig. 9). Ornament has definitely made a comeback.

---

<sup>31</sup> GIEDION, 1928, p. 69.



Fig. 8: Zach + Zünd Architects: Multi-story car park, Opéra in Zurich (2012).



Fig. 9: Burckhardt + Partner SA: Les Pépinières (2014), Esplanade du Flon, Côtes-de-Montbenon 20, Lausanne.

## Bibliography

BETON. Bedruckter Betonkubus. **Fachhochschul-Bibliothek in Eberswalde**. Address: <https://www.beton.org/inspiration/architektur/objekt-details/fachhochschul-bibliothek-in-eberswalde/> (accessed 17.03.2020)

BRÉON, E.; RIVOIRARD, P. (eds.). **1925, quand l'Art déco séduit le monde**. Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine, Norma, 2013.

BRÜDERLIN, M. (ed.). **Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog**, Exhibition Catalogue. Riehen/Basel, Cologne: Fondation Beyeler, 2001.

BURKE, P. **Die europäische Renaissance: Zentrum und Peripherien**, transl. by Klaus Kochmann, Munich: C. H. Beck, 2012 (2nd ed.; English edition: *The European Renaissance. Centers and Peripheries*. Oxford: Blackwell, 1998).

DRESSER, C. **The Rudiments of Botany, Structural and Physiological: Being an Introduction to the Study of the Vegetable Kingdom, and Comprising the Advantages of a Full Glossary of Technical Terms**. London: James S. Virtue, 1859.

\_\_\_\_\_ **Japan: Its Architecture, Art and Manufactures**. London, New York: Longmans, Green & Co., 1882 (reprint Bristol: Ganesha, 1999. (Series: *Japanese Art and Japonism*, vol. 3).

DURANT, S. **Christopher Dresser**. London: St. Martin's Press, 1993.

GIEDION, S. **Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton**. Leipzig, Berlin: Klinckschardt & Biermann, 1928.

GRABAR, O. **The Meditation of Ornament**. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1989. The National Gallery of Art Washington D.C. (Bollingen Series XXXV, 38). Princeton: Princeton University Press, 1992.

HALÉN, W. **Dresser and Japan**. In: WHITEWAY, Michael (ed.). *Shock of the Old: Christopher Dresser's Design Revolution*. New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2004.

HEATHCOTE, E. **Obituary**. A prodigious building. Charles Jencks. Architect, cultural theorist and historian 1939–2019. In: *Financial Times*, October 19/20, 2019, p. 7.

HERMANN, W. **Gottfried Semper im Exil: Paris, London, 1849–1855. Zur Entstehung des „Stil“, 1840–1877**. Bern, Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1978.

JEHLE-SCHULTE STRATHAUS, U. Das Zürcher Kunsthaus, ein Museumsbau von Karl Moser. In: *Werk, Bauen + Wohnen*, 70, 1983, 5, pp. 41–47, here p. 41.

JONES, O. **Grammar of ornament**. London: Day, 1856.

KRAMER, E. Re-evaluating the Japan mania in Victorian Britain: The agency of Japan and Anglo-Japanese wares. In: GLYNNE, J.; HACKNEY, F.; MINTON, V. (eds.). **Networks of Design**: Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society (UK), University College Falmouth, 3–6 September. Boca Raton (Florida, US): Universal-Publishers, 2009.

LE CORBUSIER (JEANNERET, Charles-Édouard). Introduction to: LOOS, A. **Ornement et Crime**. In: *L'Esprit nouveau: Revue Internationale Illustrée de l'Activité Contemporaine: Arts, Lettres, Sciences*, no. 2, 1920 Reprint: New York: Da Capo Press, 1968/1969.

LOOS, A. **Ornement et Crime**. In: *Les Cahiers d'aujourd'hui, publiés sous la direction de George Besson de 1920 à 1924*. Paris: Éditions G. Crès, no. 5, June 1913.

\_\_\_\_\_ **Ornement et Crime**. In: *L'Esprit nouveau: Revue Internationale Illustrée de l'Activité Contemporaine: Arts, Lettres, Sciences*, no. 2, 1920 Reprint: New York: Da Capo Press, 1968/1969.

LUBOW, A. **The China Syndrome**, *The New York Times Magazine*, May 21, 2006. Address: <https://www.nytimes.com/2006/05/21/magazine/21beijing.html> (accessed 17.03.2020).

MESSERLI-BOLLIGER (ORELLI-MESSERLI, Barbara von). Paul-Ami Bonifas: The Necessity of Unity. In: **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**, Issue 19/Swiss Theme Issue, published by the Wolfson Foundation of Decorative and Propaganda Arts, Miami Fla. 1993, pp. 42–53.

MÜLLER, F. Meditieren statt repräsentieren. Der skulpturale Bauschmuck der Universität. In: MOOS, S., HILDEBRAND, S. (eds.). **Das Zürcher Universitätsgebäude von Karl Moser**. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014.

MOOS, S. **Le Corbusier**. Elemente einer Synthese. Frauenfeld, Stuttgart: Huber, 1968.

NICOLAI, B. **Die Kölner Werkbundausststellung von 1914 als Lackmustest für die Moderne**. Lecture at the University of Zurich, May 16, 2014.

OCÓN FERNÁNDEZ, M. **Ornament und Moderne**. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850–1930). Berlin: Reimer, 2004.

ORELLI-MESSERLI, B. Japanese Forms and Ornamentation in Early British Design: The



Example of Christopher Dresser. In: Christoph WAGNER (ed.). **Word-Image-Assimilations**. Japan and Modernity. Berlin: De Gruyter, 2016, pp. 94–111.

\_\_\_\_\_ Ornament und Verbrechen. Adolf Loos' kontroverser Vortrag. In: **Josette Baer, Wolfgang Rother**. Verbrechen und Strafe. Basel: Colmena, 2016, pp. 79-95.

\_\_\_\_\_ **Gottfried Semper (1803 –1879)**: Die Entwürfe zur dekorativen Kunst. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2010.

\_\_\_\_\_ Paul-Ami Bonifas: The Necessity of Unity. In: **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**, Issue 19/Swiss Theme Issue, published by the Wolfson Foundation of Decorative and Propaganda Arts, Miami Fla., 1993, pp. 42–53.

PASCA, V.; PIETRONI, L. (eds.). **Christopher Dresser 1834-1904**. Il primo industrial designer. Per una nuova interpretazione della storia del design. Con testi allegati di: Henry Cole, Christopher Dresser, Owen Jones, Niklaus Pevsner, Richard Redgrave, Gottfried Semper, Exhibition Catalogue. Milan: Lupetti, 2001.

PERCIER, C.; FONTAINE, P. **Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome, publiés à Paris en 1798**. Paris: P. Didot, 1978.

\_\_\_\_\_ **Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui à rapport à l'ameublement, comme vases, trépiéds, composé par Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine, exécuter sur leurs dessins**. Paris: Didot l'ainé, 1812.

PIEL, F. Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance: zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung. (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte 3). Berlin: De Gruyter, 1962.

REDGRAVE, R. **Report on Design**: Prepared as a Supplement to the Report of the Jury of Class XXX of the Exhibition of 1851, at the Desire of Her Majesty's Commissioners, by Richard Redgrave, Esq. R.A. Superintendent of Art in the Department of Practical Art, [Reprint from the Original Edition]. London: [publisher not identified], 1852.

\_\_\_\_\_. Report from select committee on arts and manufactures: together with the minutes of evidence, and appendix. Ordered, by the House of Commons, to be Printed, 4 September 1835, in: **British Parliamentary Papers**. Industrial Revolution. Design 1, London: 1835–1836, question and answer 186. (Reproduction of the ed.: [London], 1835-1836 by: Shannon: Irish University Press Series, 1968.

SCHINKEL, K. F. **Aus Schinkel's Nachlass**. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Mitgeteilt und mit einem Verzeichniss sämtlicher Werke Schinkel's versehen von Alfred Freiherr von Wolzogen, 4 vols., Berlin: R. Decker, 1862–1864.

SEMPER, G. **Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten**, 2 vols., vol. 2: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863.

SENN, R. T. Karl Friedrich Schinkel: Orientalismus im Gewand von Mittelalter und Antike [Karl Friedrich Schinkel: Orientalism in the guise of the Middle Ages and Antiquity], in: **Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg**. Jahrbuch Bd. 1. Berlin 1995/1996, p. 206–207. Address: [https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNo-deServlet/ploneimport\\_derivate\\_00010641/senn\\_orientalismus.pdf](https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNo-deServlet/ploneimport_derivate_00010641/senn_orientalismus.pdf)

WARING, J. B. **Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition**, 1862. 3 vols. London: Day, 1863.

Submetido em: 26/03/2020

Aceito em: 07/04/2020

**Ariane Varela Braga<sup>1</sup>**

# **Owen Jones, Gottfried Semper** et les origines anthropologiques de l'art ornemental<sup>1</sup>

Owen Jones, Gottfried Semper  
and the anthropological origins of  
ornamental art

Owen Jones, Gottfried Semper e  
as origens antropológicas da arte  
ornamental

**Résumé**

Suite à la première Exposition Universelle de Londres de 1851, les architectes Owen Jones et Gottfried Semper font appel aux cultures primitives afin d'affirmer la nature anthropologique de l'art ornemental.

**Mots-clés:** Owen Jones. Gottfried Semper. Art primitif. Ornement.

**Abstract**

Following the first London Universal Exhibition in 1851, architects Owen Jones and Gottfried Semper appealed to primitive cultures to affirm the anthropological nature of ornamental art.

**Keywords:** Owen Jones. Gottfried Semper. Primitive Art. Ornament.

**Resumo**

Após a primeira Exposição Universal de Londres de 1851, os arquitetos Owen Jones e Gottfried Semper apelaram às culturas primitivas para afirmar a natureza antropológica da arte ornamental.

**Palavras-chave:** Owen Jones. Gottfried Semper. Arte primitiva. Ornamento.

---

<sup>1</sup> Ariane Varela Braga é docente de historia da arte contemporânea na Universidade de Genebra, Suíça. E-mail : ariane.varelabraga@unige.ch  
ORCID: [orcid.org/0000-0002-8322-8283](https://orcid.org/0000-0002-8322-8283)

<sup>2</sup> Ce texte est repris, avec quelques révisions mineures, du chapitre 5 du livre de l'auteur: Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones (Rome: Campisano editore, 2017, p. 189-201).

## Introduction

Lors de l'Exposition universelle de 1851, une hutte des Caraïbes et la reconstitution d'un village maori soulèvent l'attention de l'architecte Gottfried Semper (1803-1879), qui y trouve la confirmation de ses idées sur les éléments fondamentaux de l'architecture, développées plus tard dans *Der Stil* (1860-1863)<sup>1</sup>. Trois ans après, une section ethnologique est mise en place au Crystal Palace de Sydenham et en 1856, l'architecte, décorateur et théoricien britannique Owen Jones (1809-1874) débute sa *Grammar of Ornament* par un chapitre dédié aux ornements primitifs<sup>2</sup>. Ces faits ne sont pas anodins.

La vision globale offerte par l'Exposition de 1851 contribue à renforcer le sentiment de crise qui touche l'ornement depuis la fin de l'Ancien Régime<sup>3</sup>. Offrant la possibilité de comparer sur une échelle inégalée les produits manufacturés, en un gigantesque panorama de la production contemporaine, l'Exposition met en scène le contraste entre un Occident moderne et dominant, mais touché d'une infériorité artistique chronique, et des nations non industrialisées, mais visiblement supérieures sur le plan artistique, puisque dotées d'une créativité et d'une harmonie décorative encore intactes<sup>4</sup>. Alors que les progrès de l'industrialisation et la production en série transforment la vision matérielle et symbolique de l'ornement, des théoriciens, artistes et architectes s'interrogent sur son origine, son développement historique et son renouveau dans la culture contemporaine. Parmi ceux-ci, Semper et Jones, sont parmi les rares à étendre leur réflexions aux arts des cultures primitives.

## Le mythe des origines

Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Rousseau esquisse l'idée du bon sauvage comme un être libre et heureux, habitant des contrées paradisiaques<sup>5</sup>. Ce mythe de l'homme naturel, inculte, mais à la simplicité infantile, permet aux philosophes de penser la condition première de l'être humain et ses traits essentiels, et pose l'image d'un être innocent et ingénu, à la supériorité morale car encore non contaminé par la notion de culture. En 1768, Louis Antoine de Bougainville visite Tahiti, découverte l'année précédente par Samuel Wallis, et la qualifie de nouvelle Cythère, liant les beautés de ces lieux à un âge d'or antique. À la même époque, James Cook explore et cartographie les îles du Pacifique Sud lors de ses trois voyages entrepris entre 1768 et 1779. Les récits de ces expéditions fournissent aux Européens la vision de contrées à la beauté inouïe et dont les habitants sont perçus comme vivant encore dans un état

1 SEMPER, [1851] 1991 et SEMPER, 1860-1863. Sur le sujet, voir ETTLINGER, 1964, p. 58 ; RYKWERT, 1982, p. 123 ; HERMANN, 1984, pp. 84-87 ; MALLGRAVE 1996, p. 189-200. Voir également PAYNE, 2012, p. 25-64. De manière générale, voir HVATTUM, 2004.

2 Voir VARELA BRAGA, 2003.

3 Sur ces questions et le rapport problématique entre art et industrie, voir par exemple REDGRAVE, 1852 ou SEMPER, 1852.

4 LABRUSSE, 2007 ; LABRUSSE, 2018 ; VARELA BRAGA, 2002.

5 ROUSSEAU, [1755] 1804, p. 31. Les origines de ce mythe remontent au moins à la découverte des Amériques. Montaigne l'aborde déjà dans « Sur les Cannibales ». Sur ces questions, voir : CONNELLY, 1995, p. 21-23 ; GLIOZZI, 1989, pp. 193-203 ; MICHEL, 1989, p. 35-45.

de nature, considéré tantôt comme paradisiaque et idéalisé, tantôt comme inférieur et brutal<sup>6</sup>.

À partir de la première moitié du XIXe siècle, l'intérêt pour ces peuples commence à revêtir un caractère plus précis et scientifique, lié au progrès des sciences naturelles et de l'ethnologie. L'enjeu est désormais celui de formuler une histoire de l'humanité et de son évolution à travers l'étude des différentes races et de leurs caractères propres. Dans les années 1830-1840, nombreuses sont en outre les recherches et les publications à caractère archéologique ou anthropologique qui viennent remettre progressivement en question la véracité du récit biblique de la Création et proposer au contraire un modèle évolutif du développement de la race humaine et des différentes cultures. Si l'homme préhistorique ne peut être connu, les populations dites primitives qui peuplent encore la terre semblent offrir par analogie une image authentique des origines de l'humanité. Appréhendées comme étant hors de l'histoire, ces populations sont en effet vues comme représentant un substrat universel dont les caractéristiques appartiennent à l'homme en général, indépendamment de notions historiques, culturelles ou géographiques.

### **Le recours aux origines chez Jones et Semper**

En faisant référence à l'idée des origines, Jones et Semper donnent à leur théorie un fondement anthropologique et établissent la validité de leur raisonnement sur une base intemporelle, dont les caractéristiques s'étendraient à toute l'humanité. Les objets des peuples primitifs, connus à travers la littérature, les collections muséales ou les expositions internationales, leur permettent d'élaborer une réflexion sur les origines des arts et de fixer des principes généraux et élémentaires qui se révéleront ensuite valables pour leur analyse des styles historiques.

Dans leurs études des artefacts des cultures primitives, Jones et Semper, en hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, désignent ces populations sous le terme alors usuel de *sauvages* qui renvoie à la pensée romantique et au mythe du bon sauvage, à l'idée de pureté, d'innocence et à l'absence de culture. Pour des raisons de cohérence, nous emploierons ici ce terme pour évoquer les populations aujourd'hui différemment nommées.

La *Grammar of Ornament* et *Der Stil* sont évidemment des ouvrages différents, tout comme le sont les trajectoires et objectifs de leurs auteurs. Alors que Jones, architecte-décorateur, cherche à établir une théorie de l'art ornemental tout en produisant une publication encyclopédique commercialement viable, Semper, dont la vision est bien plus complexe et ambitieuse, parvient à l'ornement à travers son intérêt pour les origines de l'architecture. Considérant qu'il n'existe pas de distinctions entre les lois gouvernant les œuvres d'art et de l'artisanat, il arrive à la conclusion originale qu'il est possible de déduire les principes des arts majeurs à partir de l'analy-

---

6 Pour une chronologie sommaire des premiers musées ou collections d'ethnologie, se référer à GOLDWATER, [1938] 1966. Sur la découverte des produits océaniques, voir PELTIER, [1984] 1987, p. 100.

7 Sur l'aspect anthropologique dans la théorie de Semper, voir notamment PAYNE, 2012, p. 50-54.

se des arts mineurs. Plus attentif à l'étude des procédés artistiques qu'aux résultats eux-mêmes, il cherche à comprendre quels sont les *Urformen* et les principes en jeux dans l'évolution des formes artistiques. Dans ce contexte, il porte notamment une attention particulière à la question de la fonction symbolique des objets et des éléments architecturaux, aspects sur lequel Jones n'intervient guère<sup>8</sup>. Ces différences vont conditionner de façon déterminante l'importance accordée par chacun aux origines dans leur système argumentatif.

Pour Jones, les origines permettent de construire une théorie formelle de l'ornement et de valider l'universalité des principes généraux des formes et des couleurs défendues dans la *Grammar of Ornament* en montrant qu'ils apparaissent déjà dans les populations dites *sauvages*. En revanche, Semper propose une théorie de l'architecture dans laquelle il entend démontrer que les formes sont le produit de la réunion de nombreux facteurs. Dans ce cas, les *Urtypen* originaux se posent comme antérieurs même aux expressions artistiques et décoratives des *sauvages*, chez lesquels ils se manifestent déjà sous forme dégradée. Tout deux souhaitent établir la nature primordiale des principes esthétiques afin qu'ils puissent servir de matériau pour le développement d'une nouvelle forme expressive, c'est-à-dire pour la création d'un style contemporain. Mais c'est justement cette notion de style qui est interprétée de différemment par les deux hommes. Dans la *Grammar of Ornament*, le style est perçu comme une caractéristique essentiellement formelle, les renvois à la culture et à d'autres facteurs demeurant presque absents de l'ouvrage. Semper conçoit au contraire cette notion comme fortement ancrée dans l'histoire. Chez lui, les formes artistiques sont fonctions de plusieurs variables : symboliques, matérielles, techniques, culturelles, politiques et autres. Ces dernières appartiennent à des peuples déterminés, dans des moments déterminés de l'histoire, comme il le fixe dans sa célèbre formule :  $U=C(x, y, z, t, v, w)$ <sup>9</sup>. Ainsi, les arts des populations soi-disant primitives ou *sauvages* apparaissent déjà à ses yeux comme des manifestations historiques en soi, l'état originel de l'art demeurant toujours en grande partie inaccessible.

## Les fondements anthropologiques de l'ornement

Au-delà des divergences entre la *Grammar of Ornament* et *Der Stil*, le thème des origines permet aux deux auteurs de fonder leur système argumentatif sur des bases anthropologiques générales. En effet, si les formes artistiques sont générées par un instinct primordial, expression de la nature humaine, celles-ci ne sont alors pas le développement d'une culture déterminée et antérieure à toutes les autres, mais sont en revanche communes à toutes les cultures. La valeur attribuée aux styles historiques, tout comme au futur style contemporain tant voulu par les deux architectes, ne découle donc pas de l'imitation d'un style originel, mais de l'application raisonnée de principes déjà présents dans les premières manifestations ornementales, fondés à

8 Sur l'importance du symbole chez Semper, voir par exemple PAYNE, 2012, p. 38-46.

9 "U" représente le style, et "x, y, z, ..." les différents coefficients qui l'influencent et dont les variations portent à la modification du résultat. Voir SEMPER [1853] 1983, p. 18-19 et MALLGRAVE, 1983, p. 28. Sur Semper et l'idée de style, voir HVATTUM, 2004, p. 149-161.

leur tour sur des lois anthropologiques universelles excluant l'idée d'un développement monogénique des arts. Dans un manuscrit de 1848, Semper avait déjà abordé la notion d'*Urform*<sup>10</sup>. Toutefois, prenant exemple sur les systèmes de Georges Cuvier et Alexander von Humboldt<sup>11</sup>, il ne cherche pas une forme originelle ou archétype, mais, tout comme Jones, entend définir les règles et principes généraux à la base des manifestations artistiques, l'idée d'*Urform* évoluant très vite vers le concept d'*Urtyp*. Une précision d'ordre terminologique s'avère, sur ce point, nécessaire. Comme il a été vu, Jones et Semper ne parlent pas de primitifs ou d'arts primitifs. Selon l'usage de l'époque, ce terme définit des expressions artistiques passées qui n'auraient pas encore atteint la pleine maturité technique, comme les arts du début de la Renaissance en Italie ou dans les Flandres<sup>12</sup>. En outre, lorsqu'ils se réfèrent à l'état originel des manifestations artistiques, ils emploient des termes différents et qui dès le départ laissent transparaître leurs approches divergentes. Dans la *Grammar of Ornament*, le mot "primitive" apparaît seulement en trois occasions<sup>13</sup>, à des moments qui ne sont d'ailleurs pas très significatifs. Afin d'indiquer le caractère d'un art originel, Jones a recours à l'adjectif "savage"<sup>14</sup> qui figure presque essentiellement dans le chapitre introductif de l'ouvrage, celui justement des "savage tribes" (JONES, 1856, p. 13-17). Il indique alors un état lié aux concepts d'infantilité, de "grace" et de "naïveté" (JONES, 1856, p. 14). Semper, qui possède en revanche un langage beaucoup plus riche, dû également à la nature bien plus articulée de sa pensée, n'utilise lui non plus presque jamais le terme *primitif*<sup>15</sup>. Du reste, son intérêt principal porte sur le thème plus complexe des origines et de ses rapports avec le développement historique des arts. Pour se référer à l'idée d'un état initiale, il fait ainsi usage du mot "ursprünglich", tout ce qu'il considère antérieur à l'histoire étant en outre souligné par l'habituelle particule allemande "Ur- " : "*Urform*", "*Urtyp*", "*Urzustand*", etc (SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. xxi, 98). Par contre, lorsqu'il souhaite se référer aux arts et à la culture des peuples aujourd'hui appelés primitifs, et à l'époque connus simplement comme *sauvages*, Semper utilise les mots allemands "wild" ou "rohest" (SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. 3) qui indique toutefois seulement l'idée d'une civilisation incomplète.

Un autre cas intéressant est celui du terme *instinct* qui, chez tous deux, est employé pour désigner l'aptitude naturelle de l'homme à s'exprimer à travers les formes, et qui leur est donc fondamentale pour expliciter leur théorie générale des arts. Jones s'en sert neuf fois, dont cinq dans le seul chapitre des "savage tribes" (JONES, 1856, p. 13). Semper utilise en revanche le mot de dérivation latine "Instinkt" en une seule

10 Ce fait est indiqué par Harry Francis Mallgrave, dans MALLGRAVE, 1985, p. 75.

11 Semper mentionne les deux scientifiques au sein de sa conférence donnée à Londres le 11 novembre 1853, dans SEMPER [1853] 1983, p. 9. Voir RYKWERT, 1982, p. 123-130 et HVATTUM, 2001, p. 541-543. Alors que Semper fonde son système sur la notion de fonction, Jones articule le sien autour du concept de ressemblance visuelle. Sur la différence entre leurs deux approches, voir SCHAFTER, 2003.

12 Le concept d'art primitif correspond à une vision qui attribue aux caractères universels toute expression première d'art, et qui se manifeste comme une nostalgie face à une civilisation contemporaine jugée non satisfaisante. Sur le sujet en général, se référer à CONNELLY, 1995 ; GOMBRICH, 2002 et MILLER, 1991, p. 50-89. Joseph Masheck remarque que la valorisation de l'art primitif est liée à un élan nationaliste de revalorisation de l'art gothique, notamment à travers Goethe, mais aussi postérieurement chez les artistes du début du XXe siècle. Voir MASHECK, 1976 et MASHECK, 1982.

13 JONES, 1856, p. 14, 23 et 86.

14 Cet adjectif est mentionné six fois dans l'ouvrage, toujours en référence aux primitifs, dans les chapitres 1 et 2 de la *Grammar of Ornament* (JONES, 1856, p. 13-17 et 24).

15 À ma connaissance, le terme apparaît dans la conférence du 11 novembre 1853, tenue toutefois en anglais. Le terme ne figure pas dans *Der Stil*, et les termes sempériens sont fréquemment traduits par *primitif*. Ceci est notamment le cas pour la traduction anglaise de l'œuvre : SEMPER, [1860-1863] 2004.



occasion (SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. 202), lui préférant les termes germaniques de "Trieb", "Kunsttrieb", parfois renforcés en "Triebfeder", marquant alors une plus forte composante pulsionnelle, début d'une rationalisation à venir (SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. vii, xxi). Dans les exemples qui suivront, nous verrons que ces emplois sont particulièrement utiles pour révéler les différences qui caractérisent les pensées des deux architectes, à commencer par le thème de la nature instinctive de l'art ornemental.

## L'ornement comme instinct

Les deux hommes posent en effet à la base de leurs théories une tendance instinctive commune à tous les peuples et issue de la propre nature humaine, qui préannonce l'idée de *Kunstwollen* rieglie<sup>16</sup>. À ce propos, Jones écrit que "the ornament of a savage tribe, being the result of a natural instinct, is necessarily always true to its purpose" (JONES, 1856, p. 16). L'état originel de l'ornement est non seulement lié à une condition naturelle, mais le concept d'une décoration primordiale est explicitement mis en relation avec celui de vérité, cette première manifestation artistique acquérant dès lors une valeur fondatrice absolue. De même, lorsque Semper étudie la nécessité esthétique qui serait, selon lui, à la base de la *Kunstindustrie*, c'est-à-dire des arts techniques<sup>17</sup>, il précise que cette nécessité "gerade an diesen ältesten und einfachsten Erfindungen des *Kunsttriebes* am klarsten und fasslichsten hervortritt" (italiques ajoutées, SEMPER, 1860-63, vol. 1, p. vii). Puisque les arts ornementaux sont de nature instinctive, il peut considérer que les principes fondamentaux de tous les arts sont déjà visibles dans l'ornement. Cette notion n'est d'ailleurs pas nouvelle. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle apparaît déjà notamment chez Karl Philipp Moritz en Allemagne, qui conçoit la décoration comme une pulsion noble de l'âme ou chez Quatremère de Quincy en France, qui affirme que "le goût d'orner tient à l'instinct et sous ce rapport est universel" (QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, p. 157). À la fin des années 1840, William Dyce expliquait lors d'une conférence donnée à Somerset House que

The love of ornament is a tendency of our being (...) this feeling is not the offspring of a refined state of society : for we discover among savages the exercise of ornamental art, even previously to the invention of many arts, which we now consider almost necessary to existence (DYCE, 1849, p. 65).

Il est important de noter que Jones et Semper situent tous deux cette origine dans la pratique du tatouage, c'est-à-dire dans la décoration de la superficie la plus naturelle dont dispose l'être humain : son propre corps<sup>18</sup>. Cette idée dérive elle aussi

16 Frances Connelly parle à cet effet de proto-kunstwollen. Voir CONNELLY, 1995, p. 67.

17 Le terme est employé par Semper comme une notion très vaste, et comprend les exemples de manufactures primitives, les ouvrages des ateliers Renaissance ou l'idée moderne de moyens industriels.

18 Bien que Semper ait eu connaissance des ouvrages de Gustav Klemm à Dresde, l'historiographie sempérienne considère qu'il développe cette attention pour le tatouage lors de son séjour à Londres, notamment en raison de la présence des artefacts primitifs exposés au Crystal Palace en 1851. Sur le sujet, voir notamment MALLGRAVE, 1985.

de précédents bien établis, et non seulement ethnologiques. Dans la *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant cite déjà les tatouages des Néo-Zélandais comme exemples de "*pulchritudo adhaerens*" (KANT, [1790] 1995, pp. 208-209). En Angleterre, George Phillips y fait référence dans son ouvrage sur l'ornement, *Specimens of Curvilinear Design* (1838) et Dyce les mentionne à la Government School of Design de Londres. C'est justement pour traiter du caractère primordial de l'art ornemental que Dyce prend en exemple les peintures corporelles des *sauvages* qui existent bien avant le développement de l'art textile et de la sculpture<sup>19</sup>. Suivant un raisonnement similaire, Jones note que "man's earliest ambition is to create. To this feeling must be ascribed the tattooing of the human face and body, resorted to by the savage to increase the expression by which he seeks to strike terror on his enemies or rivals, or the create what appears to him a new beauty" (JONES, 1856, p. 13).

Pour lui, le désir d'ornement se manifeste donc comme un instinct ancré au plus profond de la nature humaine, sorte de *Proto-Kunstwollen*<sup>20</sup>, lequel va croître et se développer en fonction du progrès des civilisations, mais dont la source première est enracinée dans la nature même de l'homme. Pulsions esthétiques, les décorations corporelles sont également vues comme une démonstration d'ordre défensif et symbolique, les tatouages permettant de faire peur aux ennemis et d'affirmer ainsi la puissance de ceux qu'ils parent<sup>21</sup>. Mais Jones met avant tout l'accent sur les facteurs éminemment esthétiques, considérant que la plus grande et ancienne ambition de l'homme est de produire une nouvelle forme de beauté. Semper soutient pour sa part que "Das erste Naturprodukt, was hier in Frage kommt, ist ohne Zweifel das eigene Fell oder die Haut des Menschen; die so merkwürdige kulturhistorische Erscheinung des Bemalens und Tettowirens der Haut ist auch in stilgeschichtlicher Beziehung von grossem Interesse" (SEMPER 1860-1863, vol. 1, p. 97). Toutefois, développant son raisonnement de manière plus historiciste, Semper fera du tatouage le point de départ d'une évolution complexe qui portera à la diversité des styles.

Le passage du tatouage, première forme d'ornementation au caractère presque organique, aux objets, se déroule de manière assez similaire chez les deux auteurs. Néanmoins, chacun lui attribue une importance diverse dans son propre système théorique. Dans la *Grammar of Ornament*, le chapitre sur les tribus *sauvages* est l'un des rares à contenir des planches divisées par techniques, à montrer des pièces réelles - planche 3 - et dans lequel Jones sent le besoin d'ajouter quelques informations documentaires (Figuras 1, 2, 3). Elles lui permettent d'établir une séquence qui va du tatouage à l'ornement sculpté en trois dimensions, est de souligner la façon spontanée avec laquelle ces *sauvages* parviennent à conjuguer ornement, matériau et fonction<sup>22</sup>. L'attention qu'il porte à la technique du tissage, que celle-ci soit le résultat de l'emploi d'écorces d'arbres ou de fils, rappelle évidemment l'idée bien familière de

19 PHILLIPS, 1838, p. 26 ; DYCE, 1849, p. 65.

20 J'emploie le terme de CONNELLY, 1995, p. 67.

21 Une idée qui se retrouve aussi chez George Phillips (PHILLIPS, 1838, p. 26), tout comme chez Humbert de Superville (SUPERVILLE, [1827] 1998, p. 20). Le rapport entre le tatouage et le corps est toutefois de nature diverse chez Jones, qui l'aborde sous un angle esthétique, alors que Superville le voit comme une manière de manifester son pouvoir sur la nature.

22 JONES, 1856, pp. 15-17.

Semper sur l'origine textile de tous les arts<sup>23</sup>. Jones aurait pu en avoir eu connaissance à travers les conférences que l'architecte allemand avait données en novembre 1853 au Department de Cole<sup>24</sup>. Ce qui lui manque est toutefois l'idée que les arts ornementaux, indépendamment de leur origine, aient conservé leur nature textile. De plus, dans le reste de son ouvrage, il n'approfondit pas outre mesure l'argument des techniques et des matériaux, mais cherche plutôt à repérer des principes de compositions formelles qui sont bien plus abstraits que ceux de Semper.



**Fig. 1** - Ornaments des tribus sauvages, planche 1, chromolithographie, 555x357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.

23 Jones aborde cette thématique dans les deux premiers chapitres de l'ouvrage. Au sujet des ornements primitifs, il indique : "the first notions of weaving, which would be given by plaiting of straws or strips of bark, instead of using them as thin sheets, would have equally the same result of gradually forming the mind to an appreciation of a proper disposition of masses", dans JONES, 1856, p. 15. Il revient sur cet argument dans le chapitre égyptien, p. 24. Notons toutefois que malgré cette importance de la technique, ni Jones ni Semper ne considèrent que l'origine des formes soit conditionnée par celle-ci ou par le matériau, posant clairement l'indépendance de l'idée par rapport au matériau.

24 SEMPER, [1853] 1983. Ce modèle progressif, que Semper présente lors de ses conférences londonniennes, était déjà visible chez Gustav Klemm, qui considérait le tatouage et la peinture comme précédant l'art de la gravure et de la sculpture, comme le note Mallgrave dans MALLGRAVE, 1985, p. 73.

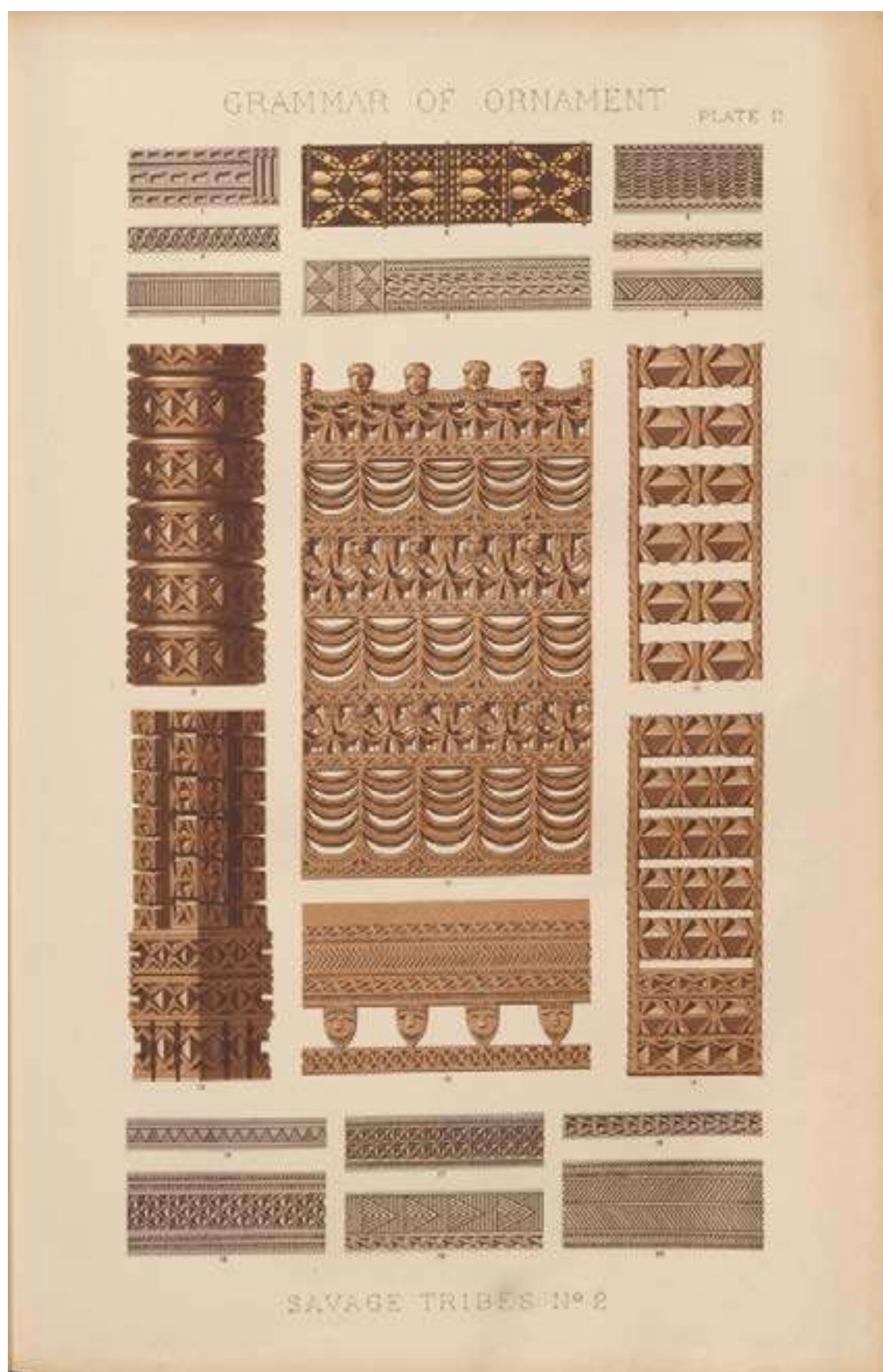


Fig. 2 - Ornaments des tribus sauvages, planche 2, chromolithographie, 555x357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.



**Fig. 3** - Ornaments des tribus sauvages, planche 2, chromolithographie, 555x357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.

## Ornement et abstraction

Il est fondamental de noter que pour les deux architectes, le produit de cet instinct formel naturel s'exprime dans les formes ornementales géométriques et abstraites ; les éléments naturalistes ne se développant que dans un second temps. La première image que le lecteur de la *Grammar of Ornament* rencontre est ainsi la gravure sur bois d'une tête de femme tatouée de Nouvelle-Zélande, insérée dans le texte et provenant du musée de Chester (Figura 4). Le tatouage facial qui la décore est une parfaite illustration de la qualité instinctive des compositions géométriques. Cette capacité à saisir les harmonies formelles précède toute prédisposition technique et dérive d'une forme inconsciente gérant le pouvoir d'abstraction de l'homme. Lorsque Jones détaille la composition de cercles et carrés du motif 2 de la planche 1, tiré d'un vêtement réalisé avec des écorces d'arbres tressées, il remarque que les poinçons qui constituent le dessin sont fort simples (Figura 5). Ainsi, la personne la moins cultivée, "if guided by an instinctive observation of the forms in which all the works of Nature are arranged, would lead to the creation of all the geometrical arrangement of form with which we are acquainted" (JONES, 1856, p. 15)<sup>25</sup>. De cette manière, il réussit à lier l'expression géométrique à la notion d'instinctivité et à poser un pilier logique essentiel à son système théorique, destiné d'ailleurs à se confronter avec la résistance des partisans du dessin de figure. Jones est en effet convaincu que la technique du tissage renforce la formation des premières notions de symétrie, de disposition et de distribution des masses ; dans le chapitre suivant, il soutient que les ornements géométriques égyptiens (Figura 6) et grecs auraient alors une origine commune, déjà observable dans les premières tentatives ornementales de toutes les "savage tribes" (JONES, 1856, p. 24). Pour sa part, Semper pousse le raisonnement encore au-delà : cette aptitude instinctive à l'abstraction, qui serait la caractéristique de l'homme dans son état de nature, ne concerne pas seulement la géométrie linéaire, mais aussi ses manifestations dans l'espace et le temps qui sont le fondement de l'architecture et de la musique, considérées comme des arts fondamentaux précisément en raison de leur nature abstraite<sup>26</sup>.

---

25 Jones ajoute que les dessins les plus compliqués des mosaïques byzantines, arabes et mauresques peuvent s'engendrer par les mêmes moyens.

26 À ce propos, voir SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. xxi-xxii.



Fig. 4 - Tête momifiée de femme de Nouvelle-Zélande, gravure sur bois, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.



Fig. 5 - Ornement primitif, motif n. 2 de la planche 1, chromolithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.



Fig. 6 - Motifs égyptiens géométriques, détail de la planche 9, chromolithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.

L'idée des origines leur sert donc à tous deux à construire un raisonnement théorique sur la base d'une valeur fondatrice, qui pour Jones assume également un caractère d'ordre moral, entendu dans un sens très large. Le manque de progrès technique et culturel des *sauvages* est alors synonyme d'ingénuité, de candeur et de liberté artistique, le Britannique remarquant que "the efforts of a people in an early stage of civilisation are like those of children, though presenting a want of power, they possess a grace and naïveté rarely found in mid-age" (JONES, 1856, p. 14). De ce fait, l'art des *tribus sauvages* peut déjà parvenir à une excellente qualité formelle, même si d'exécution technique modeste, les ornements néo-zélandais témoignant déjà des formes décoratives parfaitement accomplies.

Au contraire, puisque Semper n'identifie par le *sauvage* avec la notion d'un état originel, le *Kunsttrieb* primordial apparaît comme un élément distant dont il est seulement possible de retrouver quelques traces indirectes dans les diverses manifestations culturelles de l'histoire. Cette notion est à l'origine de toute croissance artistique, mais ne se manifeste dans sa pureté dans aucune forme d'art historique, pas même la plus primitive, qui par ailleurs peut en soi déjà présenter des éléments de régression<sup>27</sup>. Semper suggère alors que les ornements néo-zélandais sur bois sont le résultat de la dégénérescence d'une culture antérieure qui maîtrisait la technique des métaux, mais dont l'aptitude aurait été depuis longtemps perdue<sup>28</sup>.

27 SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. 3.

28 SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. 4. Son attitude envers les manifestations artistiques néo-zélandaises est pourtant assez ambiguë. Il les mentionne pour illus-



Le recours aux *primitifs* ou aux *sauvages* permet donc aux deux hommes de discuter l'ornement de manière différente, à la fois hors et dans l'histoire. Pour le Britannique, l'ornement sauvage tient à la nature et se trouve donc situé hors de l'histoire. Pour l'Allemand, la question n'est pas aussi simple, puisque c'est la notion d'*Urtyp* qui tient aux origines et qui est à la base des manifestations historiques, il n'étant possible d'en retrouver que certaines traces. Cet *Urtyp* originel est comme un embryon qui croît à l'intérieur d'un art spécifique – l'art textile – pour générer ensuite toute la variété des arts, à travers un processus évolutif qui prend en compte plusieurs facteurs et donne lieu au phénomène du style<sup>29</sup>. Dès lors, les formes que nous voyons sont toujours une dérivation des *Urtypen* originaux, lesquels demeurent pourtant irrémédiablement inaccessibles.

De par leur nature conceptuelle, les *Urtypen* semperiens ne peuvent être qu'impersonnels. En revanche, Jones demeure attaché à une vision plus romantique de la création et conçoit l'œuvre comme le produit d'un effort individuel, introduisant l'idée de l'artiste primitif ou "an artist from a savage tribe" (JONES, 1856, p. 15). Il note ainsi qu'entre les décorations les plus rustiques et les œuvres "of a Phidias and Praxiteles, the same feeling is everywhere apparent : the highest ambition is still to create, to stamp on this earth the impress of an individual mind" (JONE, 1856, p. 14). Pour lui, la différence entre le sauvage et l'artiste grec ne se situe pas dans l'idée, mais dans une divergence de moyens.

Tout deux s'accordent en ce point pour trouver qu'un trop grand progrès technique produit des effets nuisibles sur la création artistique. Car bien que ces moyens soient nécessaires afin d'exprimer au mieux les principes fondamentaux des arts, leur excès peut offusquer l'idée créatrice. À ce propos, Jones souligne que "the very command of means leads to their abuse; when Art struggles it succeeds" (JONES, 1856, p. 14), les œuvres de Giotto par exemple possédant une grâce et une candeur jamais atteintes par Raphaël ou Michel-Ange<sup>30</sup>. Tel est, à ses yeux, le problème des arts décoratifs contemporains qui ont désormais perdu la simplicité et l'authenticité des formes ornementales les plus primitives. En cela, les idées de Jones et Semper trouvent certains parallèles avec les discussions soulevées par l'Exposition universelle de 1851, et notamment avec les considérations que Richard Redgrave avait alors portée sur les effets néfastes de la production industrielle<sup>31</sup>. Pour relancer la créativité contemporaine, il faut récupérer ce contact direct avec la nature et cet instinct qui caractérise les peuples les plus primitifs.

---

trer les débuts des arts, établissant une séquence qui va du tatouage au tissage, et qui comprend la cabane et la création de la sculpture comme dérivant de la palissade, mais affirme également que leurs produits illustrent les *Urtypen* dans un état déjà dégradé.

29 Dans sa conférence londonienne du 11 novembre 1853, Semper emploie précisément ce terme d'embryon, expliquant que « the fundamental features of Aegyptian Architecture seem to be contained in Embryo in the construction of the Nile-Pail », dans SEMPER, [1853] 1983, p. 10.

30 Jones ajoute que « this evidence of mind will be more readily found in the rude attempts at ornament of a savage tribe than in the innumerable productions of a highly-advance civilisation. Individuality decreases in the ratio of the power of production. When Art is manufactured by combined effort, not originated by individual effort, we fail to recognise those true instincts which constitute its greatest charm », dans JONES, 1856, p. 14.

31 Dans son rapport de 1852, Redgrave abordait de manière lucide les problèmes soulevés par l'industrialisation, soulignant que l'ornement du passé avait toujours été le produit de l'artisanat alors qu'à présent il était le résultat de la machine. De même, dans le passé, l'artiste était le véritable créateur qui non seulement inventait le motif, mais le réalisait également. La division du travail engendrée par les nécessités de la production en série avait rompu cette chaîne idéale. Désormais, ce qui compte est la quantité et non plus la qualité. Redgrave ajoute : "Whenever ornament is wholly effected by machinery, it is certainly the most degraded in style and execution", dans REDGRAVE, 1852, p. 700-711. Notons toutefois que la vision de Semper apparaît plus complexe que celle de Jones. Pour l'Allemand, au passé révolutionnaire, des considérations politiques viennent se mêler à la pensée esthétique.

Cette notion des origines donne-t-elle lieu à un développement historique ? Même s'ils représentent une pratique que Jones ne peut que qualifier de "very barbarous", les tatouages maoris illustrent déjà pleinement ce qu'il définit comme "the principles of the *very highest* ornamental art" (italiques ajoutées, JONES, 1856, p. 13), qui pour lui sont déjà parfaitement visibles à l'état de nature et n'impliquent donc pas l'idée d'une progression culturelle. Ainsi, dans la *Grammar of Ornament*, l'examen des ornements des *sauvages* ne donne-t-il pas lieu à la construction d'une évolution historique linéaire de l'ornement, mais lui permet simplement d'affirmer l'instinctivité de l'ornement abstrait. Les origines lui sont au contraire nécessaires pour poser dès le début une sorte de patrimoine commun à tous les styles et prouver l'universalité de sa grammaire ornementale. La qualité et la valeur attribuées à chaque style seront alors fonction de son degré d'adhérence à ces principes naturels et universels, indépendamment de tout concept d'évolution. En revanche, Semper reste attaché à l'idée qu'il existe malgré tout un certain degré d'évolution, portant de l'embryon du *Kunsttrieb* originel et à travers les premières formes d'art textile, à la constitution définitive de tous les arts. La valeur des différents exemples stylistiques réside dans leur capacité culturelle et technique à former et à élaborer les principes originels. Semper tente donc de construire une histoire cohérente du style à travers l'analyse des *Ur-typen*, lesquels sont fonctions de nombreux facteurs culturels et techniques.

Au-delà de ces différences, il est donc important de noter que Jones insiste, tout comme Semper, sur l'origine géométrique des motifs ornementaux. Or, à partir des années 1860, et jusque vers la fin du XIXe siècle, les théories évolutionnistes appliquant à l'art les conceptions darwiniennes soutiennent au contraire la notion d'une naissance de l'art naturaliste, l'ornement des peuples primitifs pouvant être vu comme dégénéré et issu de facteurs raciaux et biologiques. Bien que Jones insiste sur le caractère instinctif et non raisonné de l'ornementation primitive, son analyse se situe en-dehors de toute pensée évolutionniste ou discriminatoire. Il se montre même beaucoup plus enthousiaste envers les ornements des tribus *sauvages* que Semper, qui demeure attaché à l'idéal classique. En ce sens, les idées de Jones peuvent être vues comme préfigurant avec plus d'un demi-siècle d'avance, les théories de la « pulsion esthétique primitive » qui se développent au début du XXe siècle<sup>32</sup>. Même si son ouvrage ne porte que sur les ornements, ce qui lui permet d'exposer avec plus de liberté un raisonnement qui aurait été difficilement acceptable pour les arts majeurs, l'attitude de Jones envers les cultures primitives apparaît comme très ouverte. Implicitement, il présuppose en effet que les hommes possèdent entre eux une affinité qui dépasse toute notion historique ou culturelle. De plus, il suggère que chaque individu renferme en son sein la même instinctivité créatrice du sauvage, dont il s'agit seulement de redécouvrir les traces. Son raisonnement semble ainsi bien plus moderne que celui de Semper qui demeure ancré dans une vision historiciste, considérant chaque manifestation artistique comme le produit d'un idéal et d'une histoire différente.

32 GOLDWATER, [1938] 1988, p. 51. L'art primitif est alors réévalué, partant de l'idée que tous les peuples possèdent une même impulsion de base qui les pousse à créer, l'art primitif devenant ainsi un art accompli. GOLDWATER [1938] 1988, chapitre 1 et plus particulièrement p. 31, 38-39, 50-51. Pour une analyse de l'art primitif, voir BOAS, [1927] 1955.

## L'ornement et l'origine de l'architecture

Les rapports historiques les deux hommes peuvent contribuer à expliquer l'une des idées fondamentales de la *Grammar of Ornament* : la dignité de l'ornement en tant qu'art autonome et capable de générer lui-même les autres arts.

Comme nous avons vu précédemment, leurs chemins se croisent une première fois à Athènes en 1831. Semper voyage alors avec l'architecte français Jules Goury, avec lequel il étudie les restes de polychromie architecturale classique, et qui s'embarque peu après pour l'Égypte avec Jones. Vingt ans plus tard, ils se retrouvent à Londres, liés au cercle d'Henry Cole. Lorsque Semper arrive dans la capitale britannique en septembre 1850, sa situation est délicate : réfugié politique, il cherche ardemment un emploi qui lui permette de s'établir de manière stable<sup>33</sup>. Jones est au contraire un professionnel reconnu et presque célèbre, dont le nom affleure fréquemment dans les journaux en raison de la grande polémique alors en cours autour de son projet de décoration du Crystal Palace. Tous deux sont des fervents partisans de la polychromie antique et moderne. En janvier 1851, ils sont au Royal Institute of British Architects, lors de trois rencontres sur le sujet, auxquelles prend également part le Français Hittorff<sup>34</sup>. Quelques mois plus tard, alors que Jones s'occupe de la décoration du Crystal Palace de Hyde Park, Semper se voit confier l'aménagement des stands de la Turquie, du Danemark, de la Suède et du Canada<sup>35</sup>. Lorsque le palais sera reconstruit à Sydenham, Paxton le chargera de l'organisation de l'une des cours commerciales : la *Mixed Fabric Court*<sup>36</sup>. Ayant désormais intégré l'entourage Cole, Semper participe en 1852 à l'élaboration du catalogue du Museum of Ornamental Art, rédigeant la section dédiée aux produits métalliques, alors que Jones s'occupe de la collection indienne<sup>37</sup>. En septembre de la même année, Cole lui offre le poste d'enseignant d'ornementation des métaux au Department of Practical Art<sup>38</sup>.

Quels rapports entretenaient-ils? Malgré leur intérêt commun, aucune trace d'une éventuelle correspondance entre les deux architectes ne nous est parvenue. Selon Wolfgang Hermann et Harry Francis Mallgrave, leurs contacts auraient d'ailleurs été assez tendus, en raison d'une forte rivalité de la part de Jones<sup>39</sup>. Quoi qu'il en soit, Jones devait certainement être au courant des idées de l'architecte allemand, idées qui circulaient alors dans le milieu de l'école. En 1854, il inclut en tout cas un texte de Semper : "On the Origin of Polychromy in Architecture" dans son *Apology to*

---

33 MALLGRAVE, 1996, p. 189-192.

34 La première session est dédiée à Hittorff. Plusieurs dessins polychromes de 1833 de Semper sont exposés dans la salle avec des reconstitutions du Parthénon de Jones. Semper parle lors de la deuxième session. Voir MALLGRAVE, 1996, p. 183.

35 Semper s'était naïvement proposé pour la décoration du palais de Crystal, ignorant que ce poste avait déjà été prévu pour Jones. Voir MALLGRAVE, 1996, p. 190-196.

36 HERMANN, 1984, p. 74-76. MALLGRAVE, 1996, p. 215.

37 SEMPER, [1852] 1853, p. 248-249 et JONES, [1852] 1853, pp. 230-232.

38 Matthew Digby Wyatt avait refusé de prendre en charge cette classe, préférant s'occuper du projet de Sydenham. Voir HERMANN, 1984, p. 65-70 et 84-87, RYKWERT, 1983, p. 5-7 et MALLGRAVE, 1996, p. 208-218. La transformation du nom du département en 1853 pour le Department of Science and Art est d'ailleurs généralement attribuée à Semper.

39 HERMANN, 1984, p. 77 et MALLGRAVE, 1996, p. 213. Elena Chestnova pense au contraire que les deux hommes se connaissaient bien. Voir CHESTNOVA, 2014, p. 17.

*the Colouring of the Greek Court*<sup>40</sup>.

Le 20 mai 1853, Semper donne sa première conférence au Department of Science and Art de Cole. Comme Hermann et Mallgrave l'ont montré, cette conférence, intitulée "On the relation of the different branches of industrial art to each other and to architecture", s'articule comme une réponse critique à la première proposition défendue par l'école, laquelle soutient que "les arts décoratifs naissent de l'architecture et ils en dépendent". Ce principe se trouvait alors affiché dans les couloirs et paraît en tête de la *Grammar of Ornament* en 1856<sup>41</sup>. Il avait été présenté par Jones lors d'une précédente conférence tenue au Department le 5 juin 1852, soit trois mois avant que Semper n'y soit engagé comme professeur. Or, Semper cherche précisément à réfuter cette thèse et démontrer que les arts décoratifs et industriels naissent au contraire bien avant l'architecture et qu'ils parviennent à un haut degré de développement longtemps avant la création des arts monumentaux<sup>42</sup>. Il devient ainsi nécessaire d'étudier ces prototypes artisanaux, puisque :

A great part of the forms used in architecture thus originate from works in industrial art, and the rules and laws of beauty and style (...) were determined and practiced long before the existence of any monumental art. The works of industrial art therefore very often give the key and basis for the understanding of architectural forms and principles (SEMPER 1852, cité dans HERMANN 1984, p. 73).

Comme le note Joseph Rykwert, cet aspect constitue l'un des points les plus originaux de sa théorie<sup>43</sup>. Posant le fait qu'il n'existe pas de distinction entre les lois qui gouvernent les œuvres d'art et les produits artisanaux, il conclut qu'il est possible de déduire les principes des arts majeurs à travers l'analyse des produits des arts mineurs<sup>44</sup>.

Or, trois ans plus tard, en totale contradiction avec la première proposition théorique qu'il a définie en 1852, c'est justement cette idée que Jones défend dans la *Grammar of Ornament*. Bien que son ouvrage débute sous le signe d'une filiation directe et sans équivoque entre les arts décoratifs et l'architecture, dans les faits, Jones ne développe jamais cette relation. En outre, dans le chapitre sur les ornements des *tribus sauvages*, il affirme au contraire que l'ornement précède clairement toute forme architecturale. Cette position est encore renforcée dans le dernier chapitre du livre, où il établit que "l'architecture adopte l'ornement mais ne le crée pas"<sup>45</sup>. Et après avoir souligné la nécessité d'inventer un nouveau style architectural, il affirme que ce dernier pourrait surtout dépendre de la création d'un nouveau style ornemental:

40 SEMPER, 1854, p. 46-56. Jones indique qu'il s'agit d'un essai de 1852, mais en vérité le texte avait déjà été publié en anglais en 1851 dans SEMPER, 1851. Ce texte contient une référence à l'ouvrage de Jones sur l'Alhambra, dont Semper indique l'importance pour la divulgation de la polychromie architecturale en Angleterre, dans SEMPER, 1851, p. 3 et 9.

41 "The Decorative Arts arise and should be attendant upon Architecture", dans JONES, [1852] 1863, p. 4 et JONES, 1856, p. 5.

42 Comme Hermann le précise, le texte initial de la conférence de Semper fut par la suite modifié par ses fils, dans HERMANN, 1984, p. 72-73. Voir aussi MALLGRAVE, 1983, p. 23 et MALLGRAVE, 1996, p. 217. Une idée similaire apparaît déjà chez Dyce, qui lors de sa conférence donnée à la Government School of Design de Londres, se demande : "Does it not thus appear that ornamental design has had its birth long before the very conception of fine arts?", dans DYCE, 1849, p. 65.

43 RYKWERT, 1982, p. 125.

44 HERMANN, 1984, p. 73.

45 "architecture adopts ornament, does not create it", dans JONES, 1856, p. 155.

We therefore think that we are justified in the belief, that a new style of ornament may be produced independently of a new style of architecture ; and, moreover, that it would be one of the readiest means of arriving at a new style (JONES, 1856, p. 155-156).

Jones accepte donc non seulement la préexistence de l'ornement face à l'architecture et son indépendance par rapport à celle-ci, considérant la primauté des arts industriels face aux arts majeurs, mais suggère également que les principes de l'ornementation sont identiques à ceux qui régissent l'architecture et que les arts majeurs et mineurs obéissent donc aux mêmes lois formelles. De ce fait, il manifeste un raisonnement qui pourrait dériver directement d'une idée de Semper, dont la pensée se révélerait alors fondamentale pour la formation intellectuelle de la *Grammar of Ornament*<sup>46</sup>.

## Bibliographie

BOAS, F. **Primitive Art**. New York: Dover, [1927] 1955.

CHESTNOVA, E. **Ornament design is a kind of practical science - Theories of Ornament at the London School of Design and Department of Practical Art**. *Journal of Art Historiography*, n. 11, p. 1-18, 2014.

CONNELLY, F. **The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907**, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

DYCE, W. **Lecture delivered to the students of the London School of Design**. *Journal of Design and Manufactures*, vol. 1, p. 26-29, 64-67, 91-94, 1849.

ETTLINGER, L. D. **On Science, Industry and Art: some theories of Gottfried Semper**. *Architectural Review*, n. 136, p. 57-60, 1964.

GLIOZZI, G. **Rousseau : mythe du bon sauvage ou mythe critique du mythe des origines?** In : **Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820**, colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989. p. 193-203.

GOLDWATER, R. **Primitivism in Modern Art, 1966**, éd. revue et augmentée de *Primitivism in Modern Painting, 1938*, fr. : *Le Primitivisme dans l'art moderne*, trad. fr. par Denise Paulme, Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

GOMBRICH, E. H. **The Preference for the Primitive**. *Episodes in the History of Wes-*

---

<sup>46</sup> Sur cet aspect théorique dans la pensée de Semper, voir par exemple RYKWERT, 1982, p. 125-129. Sur la question des origines de l'architecture et de la hutte primitive, se reporter à RYKWERT, 1972.

tern Taste and Art. Londres: Phaidon Press, 2002.

HERMANN, W. **Gottfried Semper** : in search of architecture. Cambridge/Massachusetts : MIT Press, 1984.

HUMBERT DE SUPERVILLE, D. P. G. **Essai sur les signes inconditionnels dans l'art.** [Leyde : C. C. van der Hock, 1827] Réédition Paris: Fondation Custodia et Leyde: Cabinet des estampes de l'Université, 1998.

HVATTUM, M. **Gottfried Semper: Between Poetics and Practical Aesthetics.** Zeitschrift für Kunstgeschichte, v. 64, n. 4, p. 537-546, 2001.

JONES, O. **The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament.** Londres: Day and Son, 1856.

KANT, I. **Kritik der Urteilskraft** [1790], tr. fr, Critique de la faculté de juger. trad. par Alain Renaut. Paris: Flammarion, 1995.

LABRUSSE, R. Une traversée du malheur occidental. In: LABRUSSE, R. (ed.) **Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle.** Collections des Arts Décoratifs. Catalogue d'exposition, Paris : Musée des Arts Décoratifs et Musée du Louvre. Paris : Les Arts Décoratifs et Musée du Louvre, 2007. p. 32-53.

LABRUSSE, R. **Face au chaos: pensées de l'ornement à l'âge de l'industrie.** Paris: Presses du réel, 2018.

MALLGRAVE, H. F. **Gustav Klemm and Gottfried Semper. The meeting of ethnological and architectural theory.** RES - Anthropology and Aesthetics, n. 9, p. 69-79, 1985.

MALLGRAVE, H. F. **Gottfried Semper, Architect of the Nineteenth Century.** New Haven et Londres: Yale University Press, 1996.

MASHECK, J. **The carpet paradigm: critical prolegomena to a theory of flatness.** Arts Magazine, v. 51, n. 1, p. 82-109, 1976.

MASHECK, J. **Raw art: Primitive authenticity and German Expressionism.** RES - Anthropology and Aesthetics, n. 4, p. 93-117, 1982.

MICHEL, C. L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières. In : **Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820**, colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989. p. 35-45.

MILLER, D. Primitive Art and the Necessity of Primitivism in Art . In : HILLER, S. (ed.)

**The Myth of Primitivism.** New York : Routledge, 1991. p. 50-89.

PAYNE, A. **From ornament to object.** Genealogies of architectural modernism. New Haven et Londres: Yale University Press, 2012.

PELTIER, P. Océanie. In : RUBIN, W. (ed.) **Primitivism in 20 century art : affinity of the tribal and the modern.** Catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1984, fr. : Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal. Paris: Flammarion, 1987. p. 99-123.

PHILLIPS, G. **Rudiments of Curvilinear Design.** Londres: Shaw and Sons, vers 1838.

REDGRAVE. R. Report on design: prepared as a supplement to the Report of the Jury of Class XXX of the Exhibition of 1851: at the desire of Her Majesty's Commissioners. In: **Report by the Juries of the Great Exhibition,** Londres: William Clowes & Sons, 1852.

ROUSSEAU, J.-J. **Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes.** Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale, [1755] 1804.

RYKWERT, J. **On Adam's house in Paradise ; the idea of the primitive hut in architectural history.** New York : Museum of Modern Art, 1972.

RYKWERT, J. Semper and the Conception of Style. In: **The Necessity of Artifice.** Londres : Academy Editions, 1982. p. 123-130.

RYKWERT, J. Preface. In : SEMPER, G. London Lecture of November 11, 1853. **RES – Anthropology and Aesthetics,** n. 6, p. 6-7, 1983.

SCHAFTER, D. **The Order of Ornament, the Structure of Style.** Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SEMPER, G. **Wissenschaft, Industrie und Kunst : Vorschläge zur Anregung nationalen Kunst Gefühls, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung.** Braunschweig : Weiweg, 1852.

SEMPER, G. Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Wieweg: Braunschweig, 1851. it. : **I quattro elementi dell'architettura,** trad. par Daria Rescaldani In: QUITZSCH, H. La vision estetica di Semper. Milano: Jaca Book, 1991.

SEMPER, G. On the study of polychromy and its revival. In: FALKENER, E. (ed.) **The Museum of Classical Antiquities: being a series of essays on Ancient Art.** Londres: Longmann, Green, Longman and Roberts, 1851. p. 228-246.

SEMPER, G. London Lecture of November 11, 1853, éd. avec un commentaire de Harry Francis Mallgrave et préface de Joseph Rykwert. *RES – Anthropology and Aesthetics*, 6, p. 6-22, 1983.

SEMPER, G. **Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik**. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, vol. 1, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860 et vol. 2, Munich, Friedrich Bruckmann, 1863.

VARELA BRAGA, A. L'ornementation primitive dans la Grammar Ornament d'Owen Jones (1856). *Histoire de l'art*, 53, p. 91-101, 2003.

VARELA BRAGA, A. **Les enjeux de la préférence pour les arts primitifs et islamiques dans le discours sur l'ornement au milieu du XIXe siècle**. *Images re-vues (Inactualité de l'ornement)*, 10, 2012. Disponible em: URL: <http://imagesrevues.revues.org/2141>

Submetido em: 03/02/2020

Aceito em: 18/03/2020



**Marcos N. Beccari<sup>1</sup>**

# **Do ornamento ao design total: um panorama histórico a partir de Hal Foster**

From ornament to total design: a  
historic overview from Hal Foster

Del ornamento al diseño total: un  
panorama histórico desde Hal  
Foster

## Resumo

Este artigo retoma o polêmico texto “Design e crime”, de Hal Foster, para delinear um breve panorama histórico acerca das relações entre a ornamentação do Art Nouveau e o que o autor denomina “design total”. Para tanto, revisito o debate oitocentista em torno do ornamento e explico como o culto à personalidade emerge com a ornamentação da vida pública. A partir disso, sustento que a difusão do design na vida contemporânea está atrelada a uma conduta do “designer de si”. Assinalo, por fim, a atualidade da provocação de Foster, indicando que, na contramão das narrativas que expõem o design como superação do ornamento, o design segue operando em larga medida à guisa de uma racionalidade ornamental.

**Palavras-chave:** Hal Foster, Ornamento, Design Total, *Art Nouveau*.

## Abstract

This paper takes up Hal Foster’s controversial “Design and Crime” to outline a brief historical overview of the relationship between Art Nouveau ornamentation and what the author calls “total design”. To this end, I revisit the nineteenth-century debate about ornament and explain how the cult of personality emerges with the ornamentation of public life. From this, I argue that the diffusion of design in contemporary life is linked to the behavior of the “designer of yourself”. Finally, I point out that Foster’s provocation remains current, indicating that, contrary to the narratives that expose design as the overcoming of ornament, design continues to operate largely as an ornamental rationality..

**Keywords:** Hal Foster, Ornament, Total Design, *Art Nouveau*.

## Resumen

Este artículo retoma el controvertido texto “Design and crime”, de Hal Foster, para esbozar una breve descripción histórica de la relación entre la ornamentación Art Nouveau y lo que el autor llama “diseño total”. Comienzo repasando el debate sobre el ornamento del siglo XIX y explicando cómo surge el culto a la personalidad con la ornamentación de la vida pública. A partir de esto, sostengo que la difusión del diseño en la vida contemporánea está vinculada a la conducta del “diseñador de sí mismo”. Finalmente, señalo que la provocación de Foster sigue siendo actual, indicando que, contrariamente a las narrativas que exponen el diseño como una superación del ornamento, el diseño continúa operando en gran medida en una racionalidad ornamental.

**Palabras-claves:** Hal Foster, Ornamento, Diseño Total, *Art Nouveau*.

---

<sup>1</sup> Artista, pesquisador e professor do Depto. de Design e do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenador do Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design da UFPR. Doutor em Educação na Universidade de São Paulo (USP), graduado em Design Gráfico e Mestre em Design, ambos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Influenciado principalmente por Nietzsche e Foucault, dedica-se a pesquisar Crítica e Filosofia do Design, Estudos do Discurso e Estudos da Visualidade. E-mail: contato@marcosbeccari.com.

Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1779138299755162>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2178-097X>.

## Introdução

Pode-se afirmar que, quando se conseguiu superar a separação entre arte e técnica, abriu-se um horizonte dentro do qual podemos criar designs cada vez mais perfeitos, liberar-nos cada vez mais de nossa condição e viver de modo cada vez mais artificial (mais bonito). [...] A palavra design adquiriu a posição central que tem hoje no discurso cotidiano porque estamos começando (e provavelmente com razão) a perder a fé na arte e na técnica como fontes de valores. Porque estamos começando a entrever o design que há por trás delas (FLUSSER, 2013, p. 186).

Embora Flusser não se considerasse um nietzschiano, o trecho acima parece-me análogo ao seguinte aforismo de Nietzsche (2012, § 301): “Tudo o que tem algum valor no mundo atual não o tem em si, não o tem por sua natureza – a natureza é sempre sem valor – mas um dia ganhou valor, como um dom, e nós somos os doadores. Fomos nós que criamos o mundo que diz respeito ao homem!”. Flusser emprega um raciocínio similar ao localizar o design “por trás” dos valores que emanam da arte e da técnica. Não faz muito sentido, sob esse prisma, diferenciar arte e design, porque ambos revelam que os valores não têm uma existência em si, ou per se, em termos ontológicos: são o resultado de uma produção, de uma criação humana. Ao mesmo tempo, toda obra humana *fabrica* uma realidade à medida que os valores nos afetam e se materializam.

Este artigo aborda a materialização dos valores por meio da arte e do design. Mais especificamente, delinheio um panorama histórico a partir do polêmico texto *Design e crime*, do crítico norte-americano Hal Foster. Por meio da revisão e da ampliação de seu argumento, que traça correlações discursivas entre a ornamentação do *Art Nouveau* e o paradigma que o autor chama de “design total”, pretendo discorrer sobre como a difusão do design na vida contemporânea veio a rematar certa ornamentação do indivíduo, aqui designado por “designer de si”. Com isso, na contramão das narrativas que expõem o design como superação do ornamento, sustento que o design atua em larga medida à guisa de uma racionalidade ornamental que mobiliza de assalariados a dirigentes em busca de um lugar no mercado do “desenvolvimento pessoal”.

Começo por revisar o texto *Design e crime* (FOSTER, 2011), cujo título faz alusão direta ao manifesto modernista *Ornamento e crime* (LOOS, 2004). Apesar dessa alusão, vale mencionar que a argumentação de Foster se inicia remetendo-nos a outro texto de Loos, o conto *The Poor Little Rich Man* (“Pobre pequeno homem rico”). Escrito em 1900, ele narra a história de um homem muito rico que contrata um arquiteto para reformar toda sua casa, envolvendo sua vida em arte. Porém, uma vez concluída, o homem não pode mudar mais nada sem a permissão do arquiteto, de maneira que ele mesmo se torna um objeto, um elemento dispensável da sinfonia barroca que o envolve. Esse efeito insidioso de uma arte total é o que conduz o argumento de Foster em torno de um design total que, transpondo o legado do *Art Nouveau*, emparelha todas as dimensões da vida.

Na sequência, tento contribuir com a arguição de Foster por meio de um panorama histórico em torno do ornamento, a começar pelos discursos oitocentistas que

o alçaram para além de sua acepção tradicional de mera decoração. Recorro então à Richard Sennett para explicar como, ao largo do debate intelectual, a ornamentação da vida pública propiciou o advento de um “sujeito com personalidade”. Tal sujeito, prossigo, inaugura uma racionalidade neoliberal ao engajar-se cada vez mais consigo mesmo, acoplando os diferentes aspectos da vida a partir da conduta “designer de si”. Concluo, por fim, assinalando a atualidade de *Design e crime*, que revelou a função totalizante que o design continua a exercer na vida dos sujeitos para com suas próprias realidades.

## Arte e design total: um ponto de partida

O argumento de *Design e crime*, publicado em 2002, começa por indagar a revalorização recente do *Art Nouveau* em exposições e livros acadêmicos. Emblemático da arte europeia na virada do século XIX para o XX, esse movimento tipicamente moderno e cosmopolita abarcava todas as categorias atreladas ao projeto, desde o vestuário e as artes decorativas até o mobiliário urbano e edifícios. Foster sublinha esse princípio de arte total, “em que tudo, da arquitetura a cinzeiros, era coberto por um tipo de decoração floreada” (FOSTER, 2011, p. 50), para compará-lo, de maneira intencionalmente anacrônica<sup>1</sup>, ao que denomina “design total”, paradigma que marcaria a passagem do século XX ao XXI (momento em que o texto fora escrito).

Para sustentar essa intuição, Foster retoma o célebre *Ornamento e crime*, escrito por Adolf Loos em 1908. Esse texto figura, por certo, não apenas como a crítica mais austera já feita contra o *Art Nouveau*, mas também como base da aversão modernista contra o ornamento, tradicionalmente associado às artes decorativas em geral – “a evolução cultural é proporcional ao afastamento do ornamento em relação ao utensílio doméstico” (LOOS, 2004, p. 224). Um aspecto importante da equivalência que Loos estabelece entre *Ornamento e crime* – “crime” no sentido de reverter o caminho civilizatório do Ocidente – incide sobre o sentido de “totalidade” de uma arte total: “Para o designer *Art Nouveau*, essa completude reúne arte e vida, e bane todos os sinais da morte. Para Loos, por outro lado, essa triunfante superação dos limites é uma catastrófica perda de limites” (FOSTER, 2011, p. 51). Mas Foster, nesse texto, apesar da alusão (ou, mais precisamente, paródia) explícita no título, não pretende endossar a visão de Loos, tampouco atualizá-la ou expandi-la mediante o século inteiro que a sucede. Em vez disso, Foster assinala certa simetria entre *Art Nouveau* e modernismo, algo que obviamente escapara do olhar de Loos: enquanto o *Art Nouveau* aspirava embutir arte em objetos utilitários, os modernistas aspiravam elevar o objeto utilitário ao nível da arte.

“Esse velho debate ganha uma nova ressonância hoje, quando o estético e o utilitário não estão somente fundidos, mas quase totalmente subsumidos no comercial e tudo [...] parece ser considerado como *design*” (ibidem, p. 52). É a partir dessa premissa que Foster constrói o seu argumento em torno de um *design total*, cujo

---

<sup>1</sup> Procedimento que o autor já havia proposto anteriormente, em *O retorno do real* (publicado originalmente em 1996). Por meio dos conceitos “paralaxe” e “efeito à posteriori”, o autor acentua “o fato de que nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente, e que essas posições são definidas por meio de tais elaborações” (FOSTER, 2014, p. 10).

alcance consolidaria e até suplantaria a velha pretensão totalizante do *Art Nouveau*. Não se trata aqui, vale pontuar, da alcunha profissional e disciplinar do design, pois não interessa a Foster como os designers entendem a si mesmos ou o que fazem. A amplitude a que o autor se refere diz respeito, de imediato, ao uso corrente do termo: design de cidades, design de museus, design de corpos etc.<sup>2</sup> Além disso, Foster compreende, na esteira de Baudrillard, que o design se tornou, desde a Bauhaus, nos anos 1920, elemento chave para uma economia política do signo-mercadoria<sup>3</sup>. Dito de outro modo, quando a mercadoria não mais precisa ser qualquer tipo de objeto, mas antes uma imagem que circula num sistema próprio de equivalências, o domínio do “valor de troca” é integrado ao da “mídiação” da economia, “em que o produto não é mais pensado como um objeto a ser produzido mas como um dado a ser manipulado – ou seja, a ser projetado e projetado de novo, consumido e consumido de novo” (ibidem, p. 54).

Ocorre que, argumenta Foster, essa subsunção do signo-mercadoria não é suficiente para definir o amplo fenômeno de um “design total”. Aquilo que fora imaginado no *Art Nouveau* e, segundo o autor, readaptado pela Bauhaus resulta na estandarização de mercadorias em abundância, o que não garante, por si só, um consumo em igual medida. O consumidor teve de ser atraído, estimulado e “empoderado” por meio da subjetivação da mercadoria, isto é, com produtos que, embora produzidos em massa, tenham um direcionamento preciso, sendo constantemente divididos em nichos e parecendo sempre atualizados. Para Foster, o design total atuaria justamente nesse processo de identificação do indivíduo para com os signos que o cercam, materializando por outros meios a antiga ambição do *Art Nouveau* de embutir arte em todas as coisas.

Para ilustrar a dimensão discursiva do design total, o crítico elege um livro-portfolio do designer canadense Bruce Mau<sup>4</sup> intitulado *Life Style*, e sublinha trechos que revelam o núcleo normativo desse novo paradigma – por exemplo, “a única maneira de construir valor real é adicionando valor: embrulhando o produto em inteligência e cultura. O produto aparente, o objeto da transação, não é de maneira alguma o produto real. Este passou a ser cultura e inteligência” (MAU *apud* FOSTER, 2011, p. 56). Eis a enunciação de uma economia pautada no signo-mercadoria, cuja lógica de transação permanente corrobora com o processo de desterritorialização que Deleuze e Guattari (2010) associaram ao capitalismo: um tornar abstrato e intercambiável dos corpos, objetos e relações<sup>5</sup>. É uma lógica que também remete, talvez de maneira mais patente, ao destino que Marx (2011, p. 541) já previra para a forma-mercadoria, “como um produto social universal o mais total possível (porque, para um desfrute

2 Bruno Latour (2014) parte da mesma constatação em seu artigo “Um Prometeu cauteloso?”.

3 A exposição que Baudrillard faz da modernidade destaca a desestabilização e a mobilidade crescentes, desde o Renascimento, dos signos e códigos na economia cultural do Ocidente. E, a partir de movimentos como a Bauhaus e o De Stijl, junto com o avanço das técnicas industriais no século XX, teria emergido um novo tipo de poder político fundado na capacidade de produzir equivalências entre os signos, cujos meios de reprodução tornam-se, assim, mais importantes que os de produção material. Ver: BAUDRILLARD, 1995, p. 111-112; p. 191-212.

4 Bruce Mau tornou-se conhecido, inicialmente, pelos projetos gráficos feitos no final dos anos 1980 para a Zone Books (que curiosamente tem Hal Foster como um dos editores). Depois disso, o designer passou a trabalhar com arquitetura, arte, museus, cinema e filosofia conceitual. Hoje o seu rol de clientes abrange empresas como Disney, Coca-Cola, Unilever, Samsung e Netflix. Cf. <https://www.brucemaudesign.com/>. Acesso em 22 dez. 2019.

5 Sobre essa lógica da desterritorialização, Foster comenta, ironicamente, que “Muitos jovens artistas e arquitetos ‘deleuzianos’ parecem não entender esse ponto básico, pois tomam uma posição ‘capitalógica’ como se fosse uma posição crítica” (2011, p. 56, nota 16).

diversificado, tem de ser capaz do desfrute e, portanto, deve possuir um elevado grau de cultura)".

É por esse caminho que Foster sentencia o design como um agente primordial não somente de uma integração entre arte e vida, signo e mercadoria, como também de certa "vingança do capitalismo contra o pós-modernismo" (2011, p. 57) – no sentido de neutralizar e normatizar tanto o espólio modernista quanto os desvios pós-modernos. "É claro que não era isso que os mestres da Bauhaus, alguns dos quais marxistas, tinham em mente, mas tal é frequentemente 'o pesadelo do modernismo' nas artimanhas da história" (ibidem, p. 53). Mesmo ao longo do período do *Art Nouveau*, entre os anos 1890 e 1910, é significativo como ideais socialistas (ex. William Morris) e elementos aristocráticos (ex. Mucha) tenham se entrelaçado e se diluído aos poucos num vago decorativismo comercial. Noutros termos, se inicialmente havia a intenção de requalificar o trabalho artístico no quadro de uma arte integrada aos costumes, esta logo se tornou a apoteose de um quadro discursivo muito mais amplo, aquele no qual o sentido de "ornamento" assumirá a dimensão de um design total.

## O discurso do ornamento

Claro está que, ao se referir ao *Art Nouveau*, Foster não está interessado em aspectos estilísticos e princípios de ordem estética – elementos aos quais, no entanto, o movimento é comumente associado. O que importa ao crítico é, na esteira de Loos, a noção de ornamento enquanto imagem de mundo traçada pelo *Art Nouveau*, sobretudo mediante transformações urbanas inerentes ao desenvolvimento industrial da virada do século XIX ao XX. Cumpre indagar, nesse sentido, em que tipo de quadro discursivo se tornou plausível o entusiasmo para com os adornos florais e arabescos que invadiam o cenário urbano europeu, mas que não se estendiam ao crescente subúrbio das fábricas e dos intermináveis guetos da habitação operária. Sob esse prisma, não é suficiente dizer, por exemplo, que o ornamento servia de maneira a compensar um processo industrial que ainda não dispunha de uma metodologia projetual adequada – embora fosse comum de o artesão intervir no produto semipronto, restringindo-se às fases finais da produção. Só que não foi apenas por uma questão de aperfeiçoamento técnico que, no auge do *Art Nouveau*, o elemento ornamental deixava de ser mero acréscimo para ser incorporado como armação tectônica dos produtos e ambientes projetados.

Na verdade, entre muitos artistas e intelectuais do *fin de siècle* a discussão em torno do ornamento já se encontrava avançada, para muito além da esfera do estilo ou do valor estético suplementar<sup>6</sup>. Em 1851, no capítulo "Treatment of Ornament" de *The Stones of Venice*, John Ruskin (2007) já elogiava a arquitetura gótica, cuja ornamentação constitutiva seria a expressão mais elevada da unidade entre natureza e espírito<sup>7</sup>. Para o arquiteto inglês Owen Jones (2010), por sua vez, o ápice da lógica

6 Esfera que, segundo Paim (2000, p. 15), remonta às coleções de gravuras ornamentais feitas desde o século XVI, que serviam de material de consulta a arquitetos, artistas e artesãos.

7 Tal par corresponderia, no fazer humano, à relação entre a execução e o intelecto, a partir da qual Ruskin estabelece três tipos de ornamento (o servil, o constitucional e o revolucionário). O segundo volume de *The Stones of Venice*, publicado em 1853, traz o texto "The Nature of Gothic", em que Ruskin expande sua tipologia e sua reflexão quanto à arquitetura gótica.

ornamental estaria na arquitetura moura; em *Gramática do Ornamento*, de 1856, ele analisa o tema ao longo dos séculos e em culturas distintas, reivindicando ao final do livro o surgimento de uma arquitetura pautada por um sistema tectônico ornamental.

É também na segunda metade do século XIX que emergem, após o isolamento da pintura como categoria autossuficiente de estudo historiográfico, as chamadas teorias da “visibilidade pura” e da “empatia”. A primeira tem sua origem em Konrad Fiedler e exercera maior influência sobre a historiografia da arte: sua ênfase em padrões formais possibilitará, de modo geral, uma “história dos estilos”. Nesse ínterim, em 1893 o vienense Alois Riegl chega a propor, em *Questões de estilo*, uma história das formas ornamentais, o que lhe requer uma ousada tese: a de que a arte surgiu com o ornamento<sup>8</sup>. No caso das teorias da “empatia”, a arte é considerada como expressão de um sentimento em relação ao ambiente natural ou social; logo, tratava-se de compor certa psicologia que estaria por trás do padrão formal de determinadas obras. Wilhelm Worringer, um dos expoentes dessa perspectiva, opunha empatia à abstração como polos que motivam a produção artística<sup>9</sup>, e considerava o *Art Nouveau* como expressão máxima da vontade de empatia, da primazia do orgânico sobre o abstrato.

O que havia em comum em todas essas abordagens é a elevação do ornamento para além de sua acepção tradicional de decoração, encarando-o como “objetivação de um querer artístico absoluto que nada devia à imitação das formas naturais” (PAIM, 2000, p. 47). Com efeito, a ornamentação recebia o poder de desfazer qualquer distinção entre arte pura, decorativa e “aplicada”, de modo que a produção artística pudesse se estender a tudo o que compõe o ambiente e serve à vida humana<sup>10</sup>. Não surpreende, pois, que alguém como Henry Van de Velde tenha sido um dos expoentes do *Art Nouveau* e, ao mesmo tempo, um dos pioneiros do modernismo; pode-se mesmo dizer que o designer belga foi a “ponte” entre William Morris e a Bauhaus (cuja primeira sede, em Weimar, foi por ele projetada). De maneira análoga, Peter Behrens, um dos fundadores da *Werkbund* alemã, projetou desde cartazes e tipografias até construções inteiras como a fábrica da AEG, transitando por muitos estilos – moderno, neoclássico, expressionista etc.

De fato, o que estava em jogo nunca foi somente uma questão estilística. Na verdade, retomando a crítica de Foster, se a prédica da arte total se encaminhou rumo a de um design total, foi em decorrência de uma conjuntura que transpõe o debate artístico e intelectual em torno do ornamento, passando pelo que Richard Sennett (2014, p. 190) chamou, em *O declínio do homem público*, de produção material da vida pública. É preciso compreender, na esteira de Foucault (2008), que um sistema econômico de produção é também um sistema antropológico de produção; e que, por conseguinte, o design emerge enquanto advento de uma nova forma de subjetivação.

---

8 Mais precisamente, o ato genuinamente criador da arte, segundo Riegl (1980, p. 15), não teria decorrido do impulso mimético (tradicionalmente associado à pintura), mas do impulso ornamental, que passou a obedecer às “leis artísticas fundamentais da simetria e do ritmo”.

9 Worringer (1997) chega a localizar geograficamente tais coordenadas: a empatia seria típica de povos mediterrâneos, cujo meio natural tende a ser afável, ao passo que as sociedades nórdicas expressariam, pela abstração, uma tensão constante para com um ambiente hostil.

10 Por outro lado, entre muitos intelectuais do século XIX (como Baudelaire) ainda prevalecia certo desprezo pelo ecletismo e pelas formas “degradadas” de arte. Ver, a esse respeito, PODRO, 1984.

## A ornamentação da vida pública

No século XIX, com o aumento da produtividade industrial, a lógica da larga escala não apenas despiu o trabalho de seu caráter artesanal, como também mudou o sentido de fabricar: quem antes fabricava artefatos duráveis passou a produzir, a baixo custo, objetos feitos para serem rapidamente descartados. Todavia, não basta haver produção em larga escala para que haja consumo em igual medida. Quanto a isso, também não é suficiente deter-se apenas na influência da publicidade, embora sua ampla disseminação tenha ocorrido nesse mesmo contexto, com o aprimoramento das artes gráficas e decorativas. Interessante é notar, por exemplo, como as primeiras lojas de departamento ganharam força, sobretudo em Londres e Paris, na medida em que o avanço da fabricação de vidro possibilitara a instalação de grandes vitrines: os produtos, antes escondidos nas estantes de pequenas lojas, passaram a ser exibidos à multidão dos passantes. Em paralelo, todo um novo modo de “estar em público” fora instaurado a partir da construção de parques urbanos, cafés, vias reservadas ao trânsito de pedestres, além da popularização do teatro e da ópera<sup>11</sup>. Nesse cenário, minuciosamente esquadrihado por Sennett (2014), os bens de consumo e vestuário, tanto quanto as próprias atividades mundanas, tornaram-se signos da personalidade, assim externalizada, dos indivíduos.

Tal comportamento, que sustenta boa parte da *moda* tal como a conhecemos hoje, simplesmente não tinha lugar antes das metrópoles oitocentistas, quando era inadequado exibir alguma personalidade para além do domínio simbólico da estirpe social. A antiga etiqueta do decoro civilizado, afinal, pautava-se na impessoalidade e na total discrição dos sentimentos, de modo que a personalidade se limitava a uma questão de linhagem e boa reputação na sociedade. Em contrapartida, mediante a padronização inerente à lógica industrial – isto é, quando um grande número de pessoas passaria a comprar os mesmos produtos e usar as mesmas roupas, além de frequentar os mesmos espaços públicos –, torna-se atraente a ideia de ser alguém único, distinto, não igual a todo mundo. Disso deriva o estímulo do indivíduo em projetar sua personalidade nas mercadorias que, por sua vez, prometem expressar a personalidade do comprador. Foi por meio da produção material, com efeito, que a personalidade penetrara no domínio público<sup>12</sup>.

Claro que não eram todas as pessoas que podiam experimentar essa materialização da personalidade, mas não deixa de ser significativa a intersecção da identidade burguesa com a economia industrial, pois representava discursivamente certa unidade entre caráter e aparência, sentimento e vida pública<sup>13</sup>. E, como intuía Foster, foi com base nessa lógica específica que o design concretizaria aquela abrangente

---

11 “A difusão das comodidades urbanas ultrapassou o pequeno círculo da elite e alcançou um espectro muito mais abrangente da sociedade, de modo que até mesmo as classes laboriosas começaram a adotar alguns hábitos de sociabilidade, como passeios em parques, antes terreno exclusivo da elite, caminhando por seus jardins privados ou ‘promovendo’ uma noite no teatro” (SENNETT, 2014, p. 32).

12 Jurandir Freire Costa extraiu de Sennett uma ideia tão simples quanto certa: a de que a identidade burguesa encontrou nos produtos industriais um esteio similar ao que a identidade aristocrática cultivara nos vínculos de sangue. Desse modo, “O universo sentimental deixou de ser um fantasma etéreo, engavetado no interior da mente. Emoções, objetos e mundo não eram mais concebidos como entes metafísicos isolados em desertos ontológicos incomparáveis e incomensuráveis. Agora faziam parte do complexo organismo-mundo, indivíduo-realidade ou sujeito-objeto material” (COSTA, 2005, p. 155).

13 Anseio que já se esboçava há muito antes: “Rousseau aspirava a uma vida social em que as máscaras tivessem se tornado rostos, e as aparências, sinais de caráter” (SENNETT, 2014, p. 269).



(e, como vimos, multifacetada) aspiração oitocentista de uma arte total, encarregando-se de nada mais nada menos que a *forma* como somos levados a viver, a nos comportar, a nos relacionar com os outros e com nós mesmos. As consequências dessa conjunção foram descritas inúmeras vezes sob a alcunha de “consumismo” ou de “fetichismo das mercadorias”. Mas se Foster pensa em termos de “design total” é por considerar que o design, para além de sua propensão comercial, tende à totalização – não apenas no sentido de uma individualização universal dos costumes (o que é diferente, e mesmo o oposto, do que se poderia chamar de uma universalidade normativa dos indivíduos, como nos antigos enquadramentos de linhagem sanguínea), mas também, e fundamentalmente, na direção de uma integração de todas as dimensões da vida humana, compondo assim uma *racionalidade*.

### A racionalidade do design total

O termo “racionalidade” não é empregado aqui como um eufemismo para “capitalismo”. Embora tenha inegavelmente um caráter capitalista, o design total diz respeito a uma racionalidade específica que requer ser analisada como tal, e não à luz de um invariante econômico macroestrutural<sup>14</sup>. Em primeiro lugar, na contramão de uma leitura de mundo que o divide em domínios autônomos e separados (econômico, político, social etc.), pensar em termos de racionalidade destaca o caráter transversal dos costumes, dos discursos e das relações de poder. É nesse sentido que tal conceito fora adotado por Foucault a fim de ampliar sua concepção de “governabilidade”, antes centrada nos modos de governo da população e, depois, articulada na correlação entre as técnicas de dominação e as técnicas de si<sup>15</sup>. Sob esse prisma, o “design total” a que se referia Foster funciona não apenas de modo a materializar condutas e valores, mas também de maneira a *produzir* uma racionalização dos usos e costumes, tornando desejáveis e úteis certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades. Por conseguinte, o design total enquanto racionalidade não equivale a uma tática ordenada de conformação dos indivíduos a determinado código normativo; trata-se, antes, de um modo ativo de produzir coerência nas práticas sociais, de maneira que os indivíduos venham a conformar-se *por si mesmos* a certas normas.

Como opera essa racionalidade? Antes é preciso lembrar como ela foi “operada”: como vimos, o discurso do ornamento encontrou no *Art Nouveau* um terreno fértil para a proliferação de seu antigo anseio por uma “arte total”, isto é, espreada em todo o ambiente urbano. No entanto, também vimos que tal anseio dependeu, para se concretizar, de uma ampla reconfiguração da vida pública, dando materialidade e visibilidade à noção burguesa de “personalidade”. Com efeito, a passagem de uma arte total a um design total tem a ver com as transformações em torno do

14 Segundo Wendy Brown (2019, p. 32), enquanto “a abordagem neomarxista tende a se concentrar nas instituições, políticas, relações e efeitos econômicos”, a abordagem foucaultiana (aqui adotada) enfoca a produção de sujeitos, revelando “como o capitalismo não é singular e não segue sua própria lógica, mas é sempre organizado por formas de racionalidade”.

15 Ver, quanto a isso, FOUCAULT, 2014.

ornamento: aquilo que antes expressava um impulso estético “elevado”, após inspirar visões progressistas para o avanço industrial, termina por se alastrar no cotidiano da maneira mais “mundana” possível. Essa profanação do ornamento não implica a sua decadência, e sim um novo sentido: ele vale pelo que é, e não pela tradição à qual remete. Se o futuro civilizacional anunciado pelo *Art Nouveau* se mostrou provisório e passageiro, sendo logo em seguida condenado por Adolf Loos e os modernistas, é porque *aquela* ornamento já se mostrava antiquado. Ocorre que as alternativas que o sucedem, como o próprio modernismo, também tentaram valer por si mesmas, desenhando no presente uma forma em aberto do futuro. De certo modo, portanto, o design é outro nome para a ornamentação, ainda que ele pretenda superar ornamentos antigos – cultivando assim um altivo olhar progressista.

Claro que a figura profissional do designer, que emerge em meados do século XX, distinguia-se radicalmente do legado do *Art Nouveau*<sup>16</sup>. Entretanto, no âmbito ampliado da racionalidade de um “design total”, o que conta não é o discurso dos designers acerca de si mesmos, mas a maneira como o design é largamente inserido, apreendido e reforçado na vida cotidiana. Nesse sentido, é preciso ter em vista que, nos termos de Jurandir Freire Costa (2005, p. 178-179), “muito do que somos depende, de fato, do modo de produção material de nossa existência, mas muito do que queremos ser condiciona o modo como produzimos materialmente as circunstâncias de nossas vidas”. Logo, se os primeiros objetos industriais já incorporavam ideais de personalidade – o que se dava amiúde pela imitação de um estilo de vida “superior”, como parte da burguesia oitocentista ainda fazia em relação à aristocracia –, isso só veio a se tornar algo parecido com o “design total” a partir do momento em que os indivíduos assumiram a propensão de serem designers de si mesmos, isto é, fazendo de si um projeto constante.

Dito de outro modo, mediante um cotidiano cosmopolita que se apresenta, mais do que nunca, como o lugar de todas as inovações, de novas demandas e “oportunidades”, a racionalidade do design total pauta-se na responsabilidade do indivíduo pela realização de si mesmo. Trata-se de uma versão mais sofisticada, mais “individualizada”, da ética burguesa; mas, diferentemente do ascetismo que Weber associara ao protestantismo, o “designer de si” não vê necessariamente no trabalho o caminho de sua salvação. O grande princípio dessa nova ética repousa sobre a conjunção entre as aspirações individuais e o modo como se vive, o que remete ao célebre tratado do *Self-Help*, escrito em 1859 por Samuel Smiles (1863, p. 17): “Pode ser pouco importante a maneira como um homem é governado de fora, pois tudo depende de como ele se governa por dentro”<sup>17</sup>. Tal conduta não equivale àquela do “governo de si” que Foucault (2014) examinara na sabedoria antiga, centrada no *distanciamento* em relação a si e a todo papel social; trata-se, ao contrário, de um *engajamento total* consigo mesmo, visando o aumento de motivação, foco e desempenho. Ou seja, o

---

16 Ademais, considerando que certa estética neoclássica seria leigamente exaltada no fascismo italiano e no nazismo alemão, o desapego às grandes tradições europeias por parte de muitos designers, artistas e arquitetos tornou-se um imperativo político.

17 No original: “It may be of comparatively little consequence how a man is governed from without, whilst everything depends upon how he governs himself from within”. Samuel Smiles, após ter sido um dos reformadores britânicos mais engajados de sua época, decepcionou-se com a vida pública a partir dos anos 1850. No lugar de tentar transformar a sociedade, passou a tentar transformar as pessoas – eis a premissa de *Self-help*, uma coletânea de biografias de pessoas comuns cujas trajetórias de vida, marcadas pela persistência e capacidade de lutar contra as adversidades, poderiam servir de exemplo a outros.

que distingue esse sujeito não é mais seus ganhos ou o seu status, mas o próprio processo de aprimoramento – ou design – que ele realiza sobre si mesmo, com o intuito de aprimorar-se, superar-se, realizar-se.

A partir desse *ethos* eminentemente neoliberal, todas as dimensões da vida são reordenadas como um desfile de situações a serem filtradas pelo design: como viver sexualmente, como fazer amizades, como vencer no mundo dos negócios, como aproveitar melhor o tempo de lazer, como ser feliz e dar sentido à vida etc. Tudo isso converge em novos paradigmas como o da “formação para toda a vida” (*long life training*) e o da “empresa de si mesmo”<sup>18</sup> – que pressupõem a integração da vida pessoal e profissional com vistas a um portfólio de experiências (alimentando as redes sociais) –, além de diferentes técnicas como coaching e programação neurolinguística (PNL), que visam fortalecer o eu, potencializá-lo e adaptá-lo a situações difíceis. Mesmo no campo de atuação dos designers, não surpreende que abordagens como *design thinking* e *design de interação* promovam a participação das pessoas no processo criativo, de modo a gerar desde interfaces mais “amigáveis” até experiências personalizadas.

Em suma, a racionalidade do design total é aquela capaz de fazer da individualidade uma disciplina universal. Se outrora o *Art Nouveau* via no ornamento a forma plena de uma “arte total”, hoje as diversas esferas da vida – trabalhar, aprender, se relacionar etc. – estão conectadas à medida que somos levados a ver o mundo com as lentes do design. E se a ornamentação da vida pública articulou, no fim do século XIX, a noção de um “sujeito com personalidade”, a atual ornamentação da vida individual se expressa pela flexibilidade e capacidade de adaptação dos “designers de si”<sup>19</sup>, cuja lógica da autoinovação justifica a adesão de tantos assalariados às condições cada vez mais flutuantes e precárias que lhes são impostas. Ornamentos sofisticados, enfim, para impelir ao indivíduo toda a responsabilidade por seu próprio destino – o que se traduz, por exemplo, em uma teoria intitulada “Orientações Fundamentais das Relações Interpessoais”, desenvolvida em 1958 pelo psicólogo Will Schutz: “Eu escolho minha vida – meus comportamentos, pensamentos, sentimentos, sensações, recordações, fraquezas, doenças, corpo, tudo – ou, então, escolho não saber que tenho escolha. Sou autônomo quando escolho a totalidade da minha vida” (SCHUTZ *apud* DARDOT & LAVAL, 2016, p. 344).

## Considerações finais

Passadas quase duas décadas da publicação de *Design e crime*, a intuição de Foster acerca da expansão do design orientada a um novo tipo de subjetividade, aqui designada por “designer de si”, resistiu às críticas daqueles que rogam pela dignida-

---

18 Essa noção é acuradamente examinada no capítulo “A fábrica do sujeito neoliberal” do livro *A nova razão do mundo*, de Pierre Dardot e Christian Laval, segundo os quais “o momento neoliberal caracteriza-se por uma homogeneização do discurso do homem em torno da figura da empresa. Essa nova figura do sujeito opera uma unificação sem precedentes das formas plurais da subjetividade” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 326).

19 Designação similar fora cunhada por Boris Groys (2009): a de um self-design, referindo-se à manutenção ou cuidado de si a partir de um princípio de design, ou seja, de trabalho constante do indivíduo em torno de sua própria imagem pública. Embora original e complementar ao que proponho aqui, a concepção de Groys não envolve diretamente a conduta de engajamento do indivíduo consigo mesmo, e não adota o conceito de racionalidade que eu empresto de Foucault.

de disciplinar do campo do design. Foster não foi o único a fazer frente à atmosfera de bem-estar social que pairou nos últimos balanços do século XX, mas foi um dos poucos a tecer um exame sóbrio acerca do design que dali emerge, na contramão de certa celebração dos designers – que, na passagem para o século XXI, ainda em meio às transformações relacionadas às técnicas digitais, já gozavam de uma notoriedade cada vez maior no mundo globalizado. Se mesmo hoje o escrutínio de Foster não é bem recebido entre os designers, acredito que é porque eles sequer o “digeriram” minimamente, isto é, com a diligência necessária mediante uma perspectiva externa ao design – e nem por isso leiga.

Foster, que é herdeiro do ceticismo pós-estruturalista em relação à arte moderna<sup>20</sup>, demonstra desenvoltura e erudição para abordar o design. O mote da “integração entre arte e vida”, que o autor já esmiuçara em relação às vanguardas e neo-vanguardas do século XX (FOSTER, 2014), reaparece em *Design e crime* para indagar a persistência e as consequências do modernismo no design – legado que historicamente ultrapassa suas fronteiras disciplinares. Foster elabora, como poucos, uma analogia crítica a partir de Adolf Loos para perscrutar o status global do design como agente decisivo da cultura contemporânea. Ele tinha plena ciência de que, como bem sintetiza Jurandir Freire Costa (2005, p. 178), “demonizar o consumismo capitalista é a forma de encontrar um monstro à altura da demência”. Bem diferente é pensar, como Foster nos sugere, que valores e ideias não se sustentam mais (se é que um dia já se sustentaram) sem um design que lhes confere visibilidade e materialidade. A questão central, portanto, não é saber se o design corrompe ou não a realidade humana, mas como ele já se tornou indispensável nos processos de gestação, manutenção e reprodução dessa mesma realidade.

## Referências

BAUDRILLARD, J. **Para uma crítica da economia política do signo**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BROWN, W. **Nas ruínas do neoliberalismo: A ascensão da política antidemocrática no Ocidente**. São Paulo: Politeia, 2019.

COSTA, J. F. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010.

---

20 “Os críticos formados em meu meio são mais ambivalentes a respeito dessa arte [modernista], não só porque a recebemos como cultura oficial, mas porque fomos iniciados por práticas que desejavam romper com seus modelos dominantes” (FOSTER, 2014, p. 11).

FLUSSER, V. **O mundo codificado**: Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

FOSTER, H. **Design e crime**. ARS (São Paulo), v. 9, n. 18, p. 48-59, 2011.

\_\_\_\_\_. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. "As técnicas de si". In: \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos Vol. IX**: Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

GROYS, B. Self-design and aesthetic responsibility. **E-Flux**, ed. 7, p. 1-8, 2009. Disponível em: [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_68.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_68.pdf). Acesso em 22 dez. 2019.

JONES, O. **A gramática do ornamento**: ilustrado com exemplos de diversos estilos de ornamento. São Paulo: SENAC, 2010.

LATOUR, B. Um Prometeu cauteloso? alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). **Agitprop**: revista brasileira de design, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.

LOOS, A. **Ornamento e crime**. Lisboa: Cotovia, 2004.

MARX, K. **Grundrisse**. São Paulo: Boitempo, 2011.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PAIM, G. **A Beleza sob Suspeita**: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PODRO, M. **The Critical Historians of Art**. New Haven: Yale University Press, 1982.

RIEGL, A. **Problemas de estilo**: Fundamentos para una historia de la ornamentación. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

RUSKIN, J. **The Stones of Venice – Volume I: The Foundations**. New York: Cosimo, 2007.

SENNETT, R. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SMILES, S. **Self-help: With Illustrations of Character and Conduct.** Boston: Ticknor and Fields, 1863. Disponível em: <<https://archive.org/details/selfhelpwithill00smil-goog/page/n5>>. Acesso em 22 dez. 2019.

WORRINGER, W. **Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style.** Chicago: Ivan R. Dee, 1997.

Submetido em: 30/12/2019

Aceito em: 12/03/2020

**Maria Cristina  
C. L. Pereira<sup>1</sup>**

# **As letras como ornamentação: as iniciais nos livros representados na pintura do Grão Vasco (?-1542/1543)**

Letters as ornamentation: the initials  
in the books represented in Grão  
Vasco's paintings (?-1542/1543)

Les lettres comme ornementation:  
les initiales dans les livres  
représentés dans la peinture  
de Grão Vasco (?-1542/1543)

**Resumo**

O objetivo deste artigo é analisar a potência ornamental das letras fora de seu ambiente textual: quando figuradas em pinturas. Tendo como objeto de estudo obras do Grão Vasco, analisa-se como um tipo específico de letras, as iniciais, ornamentam os livros e aqueles que os portam, fazendo parte do cenário adequadamente honorável para tais personagens.

**Palavras-chave:** Iniciais; letras; ornamentação; Grão Vasco; pintura.

**Abstract**

The purpose of this article is to analyze the ornamental power of letters outside their textual environment: when they are depicted in paintings. Having as object of study works by Grão Vasco, it analyzes how a specific type of letters, the initials, adorn the books and those who carry them, being part of the appropriately honorable scenario for such characters.

**Keywords:** Initials; letters; ornamentation; Grão Vasco; painting.

**Resumen**

Le but de cet article est d'analyser le pouvoir ornamental des lettres en dehors de leur environnement textuel: quand elles sont représentées dans des peintures. Ayant comme objet d'étude des travaux de Grão Vasco, on y analyse comment un type spécifique de lettres, les initiales, ornent les livres et ceux qui les portent, faisant partie du scénario convenablement honorable pour de tels personnages.

**Palabras-claves:** Iniciales; lettres; ornementation; Grão Vasco; peinture.

---

<sup>1</sup> Professora Livre-docente do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História Social da USP, possui Graduação em História e Mestrado em História Social pela UFRJ e Doutorado em História pela EHESS, Paris. E-mail: [mariacristinapereira@yahoo.com](mailto:mariacristinapereira@yahoo.com).  
<http://lattes.cnpq.br/6153091381585654>  
<https://orcid.org/0000-0001-6578-4051>



Em geral, costuma-se esquecer que as letras são signos gráficos cuja visibilidade pode ter um alcance mais abrangente que sua legibilidade – algo de certo modo evidente, por exemplo, ao se deparar com uma palavra escrita em um idioma desconhecido. Enquanto signos gráficos, as letras não são organizadas apenas para formar palavras, frases, textos: elas podem participar de outras lógicas associativas (como nos alfabetos), ou servir de indícios de referência para listagens, esquemas, plantas-baixas, para citar apenas alguns exemplos. Como estes últimos casos apontam, as letras nem mesmo têm de estar necessariamente circunscritas ao mundo do texto, mas também podem ser integradas ao mundo da imagem, tomadas como formas plásticas autônomas ou combinadas aleatoriamente – como em uma composição dadaísta. E elas podem participar desse universo tanto na qualidade de motivos iconográficos (como é o caso das letras formando figuras) quanto na qualidade de motivos ornamentais. É deste último caso que trata este artigo, que se ocupa de analisar a potência ornamental das letras figuradas em pinturas.

Dentre essas letras, foram escolhidas as que em geral são mais investidas nesse trabalho do ornamental, as iniciais. Seguindo as ideias de Jean-Claude Bonne (1996A; 1996B; 1997) e pensando esse termo não como um simples substantivo (o ornamento como “motivo”), mas como um advérbio (ornamentalidade), entendo esse trabalho do ornamental como o de um qualificador, de um intensificador, algo que é usado para provocar determinados efeitos àquilo (objeto, lugar) a que adere – não só estéticos, mas também políticos, econômicos, ideológicos etc. São as letras iniciais, as que dão início a uma frase (ou palavra, ou capítulo, ou livro), que desde pelo menos o final do século IV são marcadas com algum elemento diferenciador, para além do simples tamanho maior (o que ocorre até nos dias de hoje com nossas maiúsculas): elas podem ter cores distintas do resto do texto, podem estar associadas a imagens, podem ganhar um sobretrabalho gráfico etc. Nas iniciais, a distinção é portanto bastante mais marcada do que em uma simples maiúscula. Elas servem não só para contribuir para a organização do livro, hierarquizando suas diferentes partes, mas também para embelezá-lo, para torná-lo mais luxuoso e mais prestigioso – todas estas ações da ornamentação, pensada não só na chave da retórica clássica (DAMISCH, 1995, p. 324-325), mas também da neo-retórica (WELBERRY, 1998).

Tais letras conheceram grande fortuna na Idade Média, mas seu uso ultrapassou aqueles séculos, continuando a ser mobilizadas quando se necessita evocar um passado medieval<sup>1</sup> ou facilitar a memorização de uma marca<sup>2</sup>, por exemplo. Isso também ocorre quando as iniciais são retiradas de seu contexto textual ou de sua quase autonomia objetual/coisal do mundo do *design* gráfico e inseridas no universo da imagem. Lá, elas são mais frequentemente encontradas em representações de livros<sup>3</sup>, seu *habitat* mais costumeiro, ornamentando-os.

A gama de exemplos é extremamente numerosa, tornando obrigatória a seleção de um caso suficientemente representativo, como o é a obra de um dos pintores

---

1 Prática visível ainda hoje em logomarcas de sociedades científicas dedicadas aos estudos medievais, por exemplo, como as logomarcas da Revista *Signum*, da Associação Brasileira de Estudos Medievais ou da Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED).

2 Os exemplos são quase onipresentes em nossa sociedade, desde os refrigerantes Coca-Cola às lanchonetes McDonald's.

3 Existem outros casos de iniciais figuradas em imagens que não esses, como aquelas que chamei de “iniciais objeto” (PEREIRA, 2019, p. 49-51), que guardam sua “letridade” e ao mesmo tempo são “objetos” como os demais figurados em uma pintura.

portugueses mais famosos do início do período moderno, Vasco Fernandes – mais conhecido, desde o século XVIII, como Grão Vasco (RODRIGUES, 2000, p. 43; 49).

Pouco se conhece da biografia do Grão Vasco, datando de 1501 ou 1502 o primeiro documento de que se tem notícia a seu respeito, em que é identificado como pintor residente em Viseu (mas não se sabe se natural dessa cidade) e genro de um alfaiate local (ALVELOS, 1941, p. 73). Se o ano de seu nascimento é desconhecido, sua morte data de fins de 1542 ou início de 1543 (RODRIGUES, 2000, p. 44).

Ele foi um pintor prolífico, tendo produzido notadamente retábulos para igrejas, catedrais e mosteiros, principalmente nas cidades portuguesas de Viseu e Lamego, com passagens por Lisboa e Coimbra (RODRIGUES, 2000, p. 191). Suas obras podem ser tomadas como típicas representantes da arte renascentista se se considerar o cuidado com os detalhes e a busca pelo realismo<sup>4</sup>. Isso se percebe, entre outros elementos, na figuração dos livros, atributo constante de seus santos e da Virgem.

Essa é a principal característica que torna a obra do Grão Vasco representativa para fins deste estudo. Sendo o cristianismo uma das três “religiões do livro”, fundamentada em uma ideia de Verdade consignada por escrito (assim como escritas serão também suas instruções, ordenações, comentários etc), tal objeto – o livro – é com grande frequência representado nas imagens cristãs. Em geral ele é segurado e/ou exibido por personagens de prestígio, podendo então servir como demonstração de poder e autoridade (como no caso do Cristo), como indicação de uma vida piedosa e votada à meditação da fé (como no caso da Virgem), ou como referência de autoria (como no caso dos evangelistas), para citar apenas alguns exemplos.

É importante sublinhar, ainda no contexto do mundo cristão e até fins do século XX, que dois são os formatos mais frequentes para livros: os rolos, usuais até o século IV, e os códices, que os suplantaram desde então. Enquanto os primeiros são em geral apresentados desenrolados, como filactérios, os códices mostram um grau de variação maior. Três são seus estados possíveis – como o simples manuseio de um códice nos informa: aberto, semiaberto (ou semifechado) ou fechado. Há certa preferência pelo livro fechado, com a encadernação à mostra, quando se pretende frisar o livro enquanto objeto, enquanto atributo; e pelo livro entreaberto ou aberto quando se quer destacar sua mensagem. Neste último caso, o conteúdo do livro costuma ser representado (embora haja também numerosos livros ágrafos) por meio de grafos imitando escrita (em geral pequenos traços verticais), de pseudoescrita (elementos gráficos que imitam as formas de letras, mas sem compor letras verdadeiras<sup>5</sup>) ou de verdadeira escrita (tanto virada para o espectador quanto para o personagem na pintura<sup>6</sup>).

---

4 Não é minha intenção neste artigo discutir questões relacionadas à análise estilística das obras, nem, portanto, definir a qual estilo “pertencem” as obras de Vasco Fernandes, se se trata de um representante do “Primitivismo” português (conceito proposto por Reynaldo dos Santos em 1940) ou do Renascimento (como defenderam em suas teses de Doutorado Cruz Teixeira e Dalila Rodrigues, em 1996 e 2000, respectivamente).

5 Sobre esse tema, consultar o instigante artigo de Alexander Nagel em que ele discute a forte incidência da pseudoescrita em pinturas do Renascimento, vinculando-a às potencialidades do ornamento pensado como uma “linguagem dos objetos” (NAGEL, 2011, p. 241), além de sublinhar as implicações simbólicas de associar personagens divinos a uma linguagem incompreensível para os humanos, entre outras discussões, descartando uma pretensa incapacidade desses pintores de escrever em uma “verdadeira” língua estrangeira. Mas, antes disso, na Idade Média a pseudoescrita também era comum – inclusive na forma de um pseudossistema taquigráfico, no século X, como demonstrou Carl Nordenfalk (1992, p. 128-132).

6 Schapiro identifica apenas as três últimas possibilidades (“no lugar; invertida; ilegível”: “à l’endroit; sens dessus dessous; illisible”. SCHAPIRO, 2000, p. 142) em um estudo publicado originalmente em 1976 sobre as representações da escrita na imagem, amalgamando nesse último termo (ilegível) o que chamei de grafos imitando escrita, os simples tracinhos paralelos, retos ou inclinados, e a pseudoescrita, que possui formas mais próximas às letras de alfabetos conhecidos,

No caso das pinturas do Grão Vasco, em geral os livros estão abertos e voltados para o espectador (mesmo que de cabeça para baixo). Eles contêm textos tanto com imitação de escrita quanto com pseudoescrita, mas as iniciais são verdadeiras, do tipo simples (segundo nossa tipologia, PEREIRA, 2019, p. 30), monocromáticas, em forma de capital monumental, ocupando de duas a três linhas<sup>7</sup>. Ou seja, sua ideia de conteúdo de livro, ou o que lhe basta para representar o conteúdo de um livro, são por um lado pequenas marcas que à distância podem ser confundidas com letras, escritas em preto ou em vermelho (para indicar os trechos rubricados), e por outro iniciais, na cor vermelha (e que de perto ou de longe são verdadeiras). A abundância de trechos com imitação de escrita rubricada ou com pseudo rubricas, além de remeter a livros verdadeiros, também se explica por um valor plástico, uma vez que o contraste cromático nelas presente contribui para a ornamentação da pintura.

Na principal exibição de suas obras, no Museu em Viseu que leva seu nome, de um total de 40<sup>8</sup> pinturas a óleo sobre madeira, feitas apenas por ele ou em parceria com outros artistas, agrupadas em oito conjuntos que originalmente compunham retábulos<sup>9</sup>, há nove que apresentam livros. Destes, apenas um não está aberto: o que está ao lado de Santo Antônio, no tríptico da Lamentação sobre a Morte do Cristo, de c. 1520<sup>10</sup>, posado sobre uma pedra, sendo pouco visível.

Outros dois não apresentam iniciais: um deles é o livro que um papa segura na predela do retábulo com o martírio de São Sebastião, de c. 1535 (N. Inv. 2158), e que é o único que não está explicitamente voltado para o espectador. Mas o texto tem uma diagramação sofisticada e o livro é bastante ornamentado: no corte superior há uma padronagem geométrica em dourado e vermelho<sup>11</sup>, as mesmas cores encontradas nas vestes ricamente adornadas do papa.

Se nessa pintura o livro participa da ostentação de poder e luxo do papa, na segunda pintura em que há também um livro fechado a preocupação é de outra ordem: demonstrar pobreza e humildade. Trata-se do painel de São Francisco no já mencionado tríptico formado por esse painel, pelo de Santo Antônio e pelo da Lamentação

---

parecendo por vezes provenientes de um novo alfabeto. No caso de seu estudo, isso se justifica, por um lado, pela forte ocorrência do par escrita "no lugar" e "invertida" no corpus com o qual trabalhou preferencialmente, ou seja, as imagens medievais; e por outro, por sua proposta de discutir sobretudo questões referentes à organização da imagem (incluindo aí os pontos de vista etc). No caso das pinturas renascentistas, esse par é menos importante, posto que em geral há um forte princípio de ordenação interna, com um único ponto de vista ao qual o conjunto da representação tende a se inclinar – tornando as distorções no sentido da escrita representada bastante comuns. No escopo deste artigo, o trio imitação de escrita, pseudoescrita e escrita é mais relevante para que se observem as diferenças no tratamento das iniciais e do resto das letras.

7 Mostrarei neste artigo apenas detalhes das obras, fotografados *in loco*, uma vez que eles raramente são exibidos em publicações ou sites com reproduções. Para visualizar as obras completas, sugiro consultar o site do Museu Grão-Vasco. Disponível em: <http://www.museunacionalgraovasco.gov.pt/?p=249>. Acesso em: 7 abr. 2020.

8 Em 1946, Luís Reis-Santos (p. 65-73) atribuiu a Grão Vasco a autoria de 100 pinturas, em um movimento paralelo ao que aconteceu no Brasil com o Aleijadinho, em que se atribuía a um artista considerado emblemático do país todas as obras não identificadas que lhe fossem contemporâneas. Na exposição atual do Museu, são-lhe atribuídas as 40 que constituem a série em que este artigo se baseou. É importante, no entanto, fazer duas observações. A primeira é que existem outras obras suas em igrejas e mosteiros, mas o maior conjunto se encontra no Museu. E a segunda é que, se considerarmos apenas as obras seguramente identificadas como tendo sido feitas pelo artista, o número cai para 16: das obras documentadas, 5 painéis do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Lamego e o S. Pedro, e das obras assinadas, o tríptico da Lamentação com Santos Franciscanos e o Pentecostes (RODRIGUES, 2000, p. 16).

9 São eles: o antigo retábulo da Sé de Viseu, com 14 painéis (outro painel se encontra no Seminário Maior de Coimbra (RODRIGUES, 2007, p. 26). Mas é certo também que existem hipóteses que questionam a autoria de Grão Vasco, mesmo em parceria com Francisco Henriques, deste retábulo (CAETANO, 1994, p. 208); a Lamentação sobre o corpo de Cristo, com São Francisco e Santo Antônio, com 3 painéis; a Última Ceia também com 3; São Pedro, com 4, sendo que três deles constituem a predela, arranjo encontrado nos demais conjuntos – o Calvário, o Batismo de Cristo, a Pentecostes e o martírio de São Sebastião. Todos foram pintados entre 1501 e 1540.

10 Obra pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, com número de inventário 1868, emprestada ao Museu Nacional Grão Vasco.

11 Ainda não é uma ornamentação figurativa, como as que o pintor Cesare Vecellio criará pouco mais adiante, ainda no século XVI, e se tornarão moda na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX. Sobre esse tipo de decoração, ver o primeiro estudo mais exaustivo a respeito do assunto por Carl J. Weber (1996).

da Morte do Cristo, que ocupa o lugar central (MNAA N. Inv. 1868). O livro é representado colocado no chão, aberto, sobre uma bolsa vermelha que serviria para guardá-lo. Ele foi abandonado pelo santo, que está ocupado recebendo os Estigmas do Cristo Serafim. Nele tampouco há trechos rubricados, o que reforça a humildade – mas não o desleixo, como mostra o cuidado com que seria transportado, na bolsa.



Fig. 1. Grão Vasco e Francisco Henriques (?). Anunciação (detalhe), 1501-1506. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2142. Fotografia da autora, 2017.

Quanto às iniciais nos seis livros restantes, estas são muito parecidas, variando sobretudo de tamanho. A de tamanho menor é a que se encontra no livro que a Virgem tem aberto diante de si sobre um banquinho quando o anjo Gabriel lhe aparece para anunciar a boa nova, em um dos painéis (N. Inv. 2142) que compunham o antigo retábulo da Sé de Viseu, feito provavelmente por Vasco Fernandes e outros artistas<sup>12</sup>entre 1501 e 1506 [Fig. 1]. Várias páginas estão viradas, indicando a movimentação do ar causada pela chegada do anjo – mais do que no livro de São Francisco, até porque neste último caso não há a necessidade de mostrar uma irrupção tão próxima de um ser vindo da esfera celeste como no caso da Anunciação. O livro também está disposto sobre um tecido, agora azul brilhante, cor do manto da Virgem, sem, porém, a forma explícita de bolsa. Além da inicial, há outras ornamentações no livro: trechos rubricados, encadernação com fecho de metal e aplicação de ouro nos cortes superior e da frente, com pequenos pontos brancos, evocando um padrão geométrico semelhante ao do livro do papa no retábulo acima mencionado.

Como ocorre também nesta série de pinturas do Grão Vasco, na pintura tar-do-medieval e renascentista a personagem em geral mais comumente associada ao livro aberto com iniciais é a Virgem e a cena mais comum é a da Anunciação: a Vir-

gem, enquanto modelo de mulher virtuosa, teria entre suas virtudes o amor às letras, ao estudo. Nada melhor para mostrar isso que apresentar o livro como um de seus atributos, algo com o qual se ocupava quando o anjo lhe apareceu – muito mais que qualquer outra atividade, como a costura, por exemplo. Ademais, se ela daria à luz o Cristo, Verbo Encarnado, nada mais apropriado do que mostrá-la ocupada com aquilo que poderia ser associado à “matriz” do Cristo. É interessante observar, no entanto, que o livro está muito mais frequentemente aberto que fechado, não havendo portanto uma associação com a ideia de virgindade como nas figurações da porta do templo fechado como um de seus atributos<sup>13</sup>. A preferência é, nesse sentido, para a ideia de revelação.

A inicial está na quarta folha destacada, e não se encontra no início da linha, como era mais comum e o que ocorre em todas as outras pinturas dessa série (a menos que se considere que o livro esteja voltado para o espectador). Além disso, apenas a cor vermelha e o tamanho ligeiramente maior conseguem indicar que se trata de uma inicial – ou de uma pseudo inicial. Como citado antes, há dúvidas quanto à distribuição da autoria desses painéis, e esse pode ser um indício à la Morelli<sup>14</sup> de que não foi o Grão Vasco quem o pintou, mas outro associado, como Francisco Henriques. O Museu de Arte Nacional Antiga tem uma pintura deste artista figurando Nossa Senhora da Graça com Santa Julita e São Guerito (N. Inv. 678 Pint), datada entre 1508 e 1512, atualmente depositada no Museu de Évora, que tem o mesmo tipo de cortes superior e da frente e iniciais dispostas em vários locais das linhas. Considerando a falta de documentação de muitas das obras e das disputas entre os especialistas a respeito da atribuição de autoria, a pista das iniciais (que parece nunca ter sido seguida) poderia trazer dados interessantes.

No mesmo antigo retábulo da Sé de Viseu, há mais um livro, no painel da Pentecostes (N. Inv. 2155). Novamente é um livro associado à Virgem, dessa vez repousando em seu colo, enquanto ela tem as mãos postas e a Pomba do Espírito Santo acima de sua cabeça [Fig. 2]. O livro abunda em iniciais: todas localizadas no canto esquerdo das linhas. Elas são pelo menos sete, regulares, ocupando de 2 a 3 linhas, e sempre vermelhas – mesmo as que começam trechos que estão escritos em preto. A quantidade de passagens rubricadas é bem grande, fazendo do livro quase um tabuleiro quadriculado em preto e vermelho. O corte da frente tem uma cor ocre, talvez evocando dourado, mas sem o cuidado ornamental já visto em outros livros dessa série.

Há ainda no Museu de Viseu uma segunda pintura da Pentecostes (N. Inv. 2159), que ocupa o posto central de um retábulo pintado por Grão Vasco entre 1535 e 1540, em que a Virgem está lendo um livro sobre o púlpito que não é visível, apenas seu corte da frente. Mas no canto direito da pintura está um homem ocupado a ler, alheio à movimentação geral dos discípulos com as pequenas chamas (as “línguas de fogo” de Atos 2, 3) que descem do centro da abóbada acima da cabeça da Virgem e que se espalham por sobre a cabeça de todos, incluindo a sua [Fig. 3]. Ele tem uma lon-

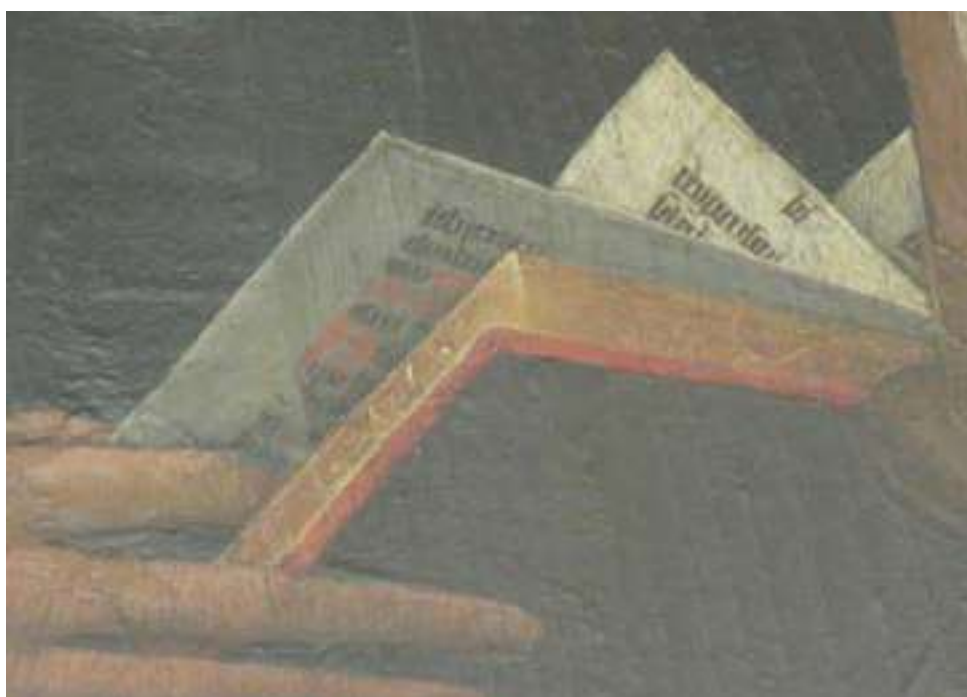
13 Um caso mais extremo, no contexto português, é um desenho incluído por Francisco de Holanda no fólio 38r de seu *Livro das idades*, de 1573, que mostra a Virgem segurando um rolo parcialmente esticado em seu colo (com escrita fingida, mas sem iniciais).

14 Sobre o método indiciário morelliano, que busca nos detalhes mais negligenciados de um artista sinais de sua “mão”, ver, entre outros, o artigo que lhe dedicou Carlo Ginzburg (1989, p. 143-179).

ga barba branca e a cabeça coberta por um véu azul, e segura o livro aberto com as mãos, um dos dedos marcando uma página em que se vê uma inicial A com um desenho diferente das anteriores, um pouco mais arredondada, com aparência mais gótica que romana. Uma vez mais, os cortes são dourados e ornamentados – só que agora com motivos fitomórficos levemente espiralados, o que reforça a aparência gótica do livro (para o que também contribuem as demais letras, com as características pernas da minúscula gótica, embora formando uma pseudoescrita).



**Fig. 2.** Grão Vasco e Francisco Henriques (?). Pentecostes (detalhe), 1501-1506. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2155. Fotografia da autora, 2017.



**Fig. 3.** Grão Vasco. Pentecostes (detalhe), 1535-1540. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2159. Fotografia da autora, 2017.

Embora não faça parte dessa série, há uma terceira pintura da Pentecostes de Vasco Fernandes – que assinou “VELASC[VS]” –, feita por volta de 1535 para ser o painel central do retábulo da Capela do Espírito Santo do claustro da Portaria do Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, única pintura sobrevivente após a demolição do claustro<sup>15</sup>. A composição é parecida, embora mais simétrica, com a Virgem de frente, e com maior destaque dado à arquitetura, demonstrando o conhecimento que o pintor tinha da arte italiana. Nela há também mais livros: além do que está sobre o púlpito diante da Virgem, uma vez mais invisível ao espectador, há dois outros no chão, em primeiro plano, sendo um fechado e o outro semi aberto, deixando perceber algumas iniciais, e mais dois outros em mãos de discípulos, ambos entreabertos (um na direita, sem que se possa verificar se tem iniciais, e o outro na esquerda, provavelmente com iniciais). Talvez a encomenda para um mosteiro tenha estimulado tal abundância de livros, indicando o apreço da comunidade por esses objetos.

Retornando ao Museu Nacional Grão Vasco, em Viseu, no retábulo do Batismo do Cristo, pintado por Vasco Fernandes e Gaspar Vaz por volta de 1530-1535 (RODRIGUES, 2000, p. 383), um dos painéis da predela mostra Santo Antão (N. Inv. 215), com o característico Tau no peito, um cajado também em forma de Tau e um sino, ambos na mão esquerda, e um livro na direita, que ele lê. O livro está entreaberto deixando ver a única inicial na cor negra dessa série, o que parece ser um G com forma de letra minúscula, de tamanho pequeno, ocupando um pouco menos que duas linhas [Fig. 4]. Mas de resto ele se assemelha aos demais, com trechos rubricados, pseudoescrita, encadernação com presilha e corte superior ornamentado em vermelho com motivos geométricos dourados.



Fig. 4. Grão Vasco e Gaspar Vaz. Santo Antão (detalhe), c. 1530-1535. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 215. Fotografia da autora, 2017.



Fig. 5. Grão Vasco. Retábulo de São Pedro, c. 1530-1535. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2160. Disponível em: <http://www.museunacionalgraovasco.gov.pt/?p=252>. Acesso em: 7 abr. 2020.

Os últimos dois livros desta série pertencem a um mesmo retábulo, o de São Pedro, pintado por Vasco Fernandes por volta de 1530-1535 (RODRIGUES, 2000, p. 384) para a capela lateral direita da Sé de Viseu, dedicada a este santo, por encomenda do bispo D. Miguel da Silva [Fig. 5]. No painel central (N. Inv. 2160), o santo, vestido como papa, sentado na cátedra, com toda a suntuosidade de sua posição pontifícia, faz o gesto de bênção com a mão direita e com a esquerda mantém aberto um livro que apoia em seu joelho esquerdo. Ajudando o nesta tarefa está a chave, apoiada sobre o livro, na parte superior esquerda, como se fosse uma inicial (ou a chave para a compreensão da leitura). Há uma inicial em cada página, um I no verso e o que parece ser um B no reto [Fig. 6]. Ambas são vermelhas e têm tamanho grande, ocu-



pando um pouco mais de três linhas. Mas o que mais as destaca é o fato de serem as únicas na série que recebem outra ornamentação além da cor e do tamanho: como é bem visível no I (olhando se muito de perto), há pequenos tracejados, semelhantes a pequenas vírgulas, e um pequeno S em ambos os lados da haste do I, como uma micro ornamentação filigranada. O B tem remates ainda mais filiformes, no sentido vertical, alongando se para a margem superior do fólio. De resto, o livro tem trechos rubricados, encadernação vermelha como a dos demais, ferrolhos dourados (mais reluzentes que todos) e o corte superior dourado com pontos mais claros, como se fossem punções, formando padrões geométricos.



Fig. 6. Grão Vasco. São Pedro (detalhe), c. 1530-1535. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2160. Fotografia da autora, 2017.

Na predela desse retábulo há outro livro, em um painel com São Paulo e São Tiago (N. Inv. 215), o primeiro santo segura na mão esquerda um livro aberto, para o qual aponta com o indicador da outra mão, enquanto seu companheiro segura algumas páginas [Fig. 7]. A inicial parece ser um D, com algo da ornamentação do livro de Pedro (o que reforça a ligação entre ambos), além da ornamentação habitual das páginas e cortes dessa série.

Um último caso não é um livro, mas uma folha solta presa à parede no painel da Apresentação do Cristo no Templo (N. Inv. 2147) no antigo retábulo da Sé de Viseu [Fig. 8]. Há uma inicial em vermelho (provavelmente um N, mas também podendo ser um O), de cerca de 3 linhas e um F menor, também vermelho, mais abaixo, em um fólio emoldurado, sobre uma parede ornamentada com o que parece ser uma tapeçaria, sob um pálio. É interessante que as iniciais não evocam o alfabeto hebraico, como seria de se esperar da decoração do Templo – ele foi cristianizado nessa imagem.



Fig. 7. Grão Vasco. São Paulo e São Tiago (detalhe), c. 1530-1535. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 215. Fotografia da autora, 2017.



Fig. 8. Grão Vasco e Francisco Henriques (?). Apresentação no Templo (detalhe), 1501-1506. Viseu, Museu Nacional Grão Vasco, N. Inv. 2147. Fotografia da autora, 2017.

Concluindo, com esse breve exame dessa série de pinturas, pode-se ver como as iniciais, que poderiam ser chamadas de “iniciais de segundo grau” (PEREIRA, 2018, p. 350), posto que indiretas, já que estão representadas em pinturas, de certa forma exemplificam o que dizia Jean-Claude Bonne (1976, p. 182), “há pintura, ainda que sob uma forma atenuada, em toda escrita, e há escrita em toda pintura, ainda que

seja na simples repetição de seus signos”. Quando o artista pinta iniciais em seus quadros, ele reforça o que há de pintura nelas, trazidas como o são para o domínio exclusivo do pintado; ao mesmo tempo, ele tem de se curvar a certas especificidades gráficas da escrita, a fim de tornar esses sinais gráficos inteligíveis ou pelo menos reconhecíveis.



Fig. 9. Gérard David. A Virgem entre as virgens (detalhe), c. 1509. Rouen, Musée des Beaux-Arts, N. Inv. D.803.4. Disponível em: <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/la-vierge-entre-les-vierges>. Acesso em: 7 abr. 2020.

Todo esse cuidado do pintor (ou dos pintores, posto que nem todas as obras aqui analisadas são exclusivamente do Grão Vasco e nem tampouco essa é uma característica exclusiva sua) mostra como as iniciais ocupam um lugar privilegiado no imaginário como componentes de um livro e como elementos com forte potencial ornamental. Elas trabalham para seu embelezamento e são tão importantes que não se concebe um livro de prestígio sem elas. E isso vai se dar com muita frequência mesmo entre os séculos XVI e XVII, quando os manuscritos já foram substituídos pelos livros impressos: são aqueles que continuam a ser representados majoritariamente em pinturas, por sua beleza, por força da tradição, para evocar antiguidade e/ou autoridade etc.

Se, nesses livros pintados, as iniciais não exercem mais sua função mais básica de contribuir para organizá-los – já que esses livros não serão folheados<sup>16</sup> – elas continuam contribuindo para sua decoração – pensando aqui na etimologia do termo “decoração”, derivada do latim *decus*, que vem do verbo *decere*, ou seja, aquilo que convém (GOLSENNNE, 2010-2011, p. 12): elas são adequadas ao prestígio e ao luxo dos livros, ao seu valor simbólico, estético, social, político e econômico (e um exemplo entre muitos é uma conhecida pintura de Gérard David, *A Virgem entre as virgens*,

de c. 1509, que mostra uma das santas segurando, em primeiro plano e voltado para o espectador, um livro ricamente iluminado, com uma grande letra inicial sobre fundo amarelo [Fig. 8]<sup>17</sup>). As iniciais, portanto, deixam os livros adequados aos personagens santos que os portam, às imagens-objetos e imagens-lugares (BASCHET, 2008, p. 25-64; 67-68) que os exibem.



Fig. 10. Gérard David. A Virgem entre as virgens, c. 1509. Rouen, Musée des Beaux-Arts, N. Inv. D.803.4. Disponível em: <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/la-vierge-entre-les-vierges>. Acesso em: 7 abr. 2020.

## Referências

ALVELOS, M. Pintores de Viseu. *Portucale*, Porto, n. 15, p. 72-76, março/julho, 1941.

BASCHET, J. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

BONNE, J. C. Quelques remarques sur la lettre peinte dans la miniature romane. Em: FERRIER, J. L. (Ed.). *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*. Paris: Denoël/Gonthier, 1976. p. 181-190.

\_\_\_\_\_. De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle): le modèle insulaire. Em: BASCHET, J. ; SCHMITT, J. C. *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996A. p. 207-240.

\_\_\_\_\_. Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi). *Annales HSS*, Paris, n. 51/1, p. 37-70, 1996B.

\_\_\_\_\_. De l'ornement à l'ornementalité: la mosaïque absidiale de San Clemente de Rome. Em: **LE RÔLE de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge**. Actes du Colloque International tenu à Saint Lizier, 14 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997. p. 103-118.

CAETANO, J. O. **El arte en la época del tratado de Tordesillas**. Valladolid, 20 de abril – 30 de junio, 1994 [catálogo]. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

DAMISCH, H. Ornamento. Em: **Enciclopedia Einaudi**. Lisboa: Casa da Moeda, 1995, v. 32. p. 323-331.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. Em: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas, sinais**. Morfologia e História. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179. Notas, p. 260-275.

GOLSENNE, T. et al. **L'ornemental: esthétique de la différence**. Perspective. La revue de l'INHA, Paris, n. 1, p. 11-26, 2010-2011.

HOLANDA, F. **De aetatibus mundi imagines**. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1983 [edição fac-similada].

NAGEL, A. **Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art**. RES: Anthropology and Aesthetics, Cambridge-MA, n. 59-60, p. 228-248, 2011.

NORDENFALK, C. **Studies in the history of book illumination**. London: Pindar, 1992.

PEREIRA, M. C. **Sobre letras e imagens: as iniciais ornamentadas no Ocidente medieval**. Tese de Livre-Docência apresentada à Universidade de São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. **As letras e as imagens**. Iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente medieval. São Paulo: Intermeios, 2019.

REIS-SANTOS, Luís. **Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI**. Lisboa: Ed. do Autor, 1946.

RODRIGUES, D. (Coord.). **Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento**. Catálogo da exposição. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

\_\_\_\_\_. **Modos de expressão na pintura portuguesa**. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542). Tese de Doutoramento em História da Arte. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2000.

\_\_\_\_\_. **Grão Vasco**. Lisboa: Alêtheia, 2007.

SANTOS, R. **Os Primitivos Portugueses**. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1957. 2ª ed.

SCHAPIRO, M. **Les mots et les images**. Sémiotique du langage visuel. Paris: Macula, 2000.

TEIXEIRA, J. C. C. **A Pintura Portuguesa do Renascimento**. Ensaio de Caracterização. Tese de Doutoramento em História da Arte. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991.

WEBER, C. J. **Fore-Edge Painting**. A Historical Survey of a Curious Art in Book Decoration. Irvington-on-Hudson, N.Y.: Harvey, 1966.

WELLBERY, D. E. **Neo-Retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

Submetido em: 29/02/2020

Aceito em: 07/04/2020

**Fabiana Pedroni<sup>1</sup>**

# **O poder do ornamento: da forma decorativa ao ornamental**

The power of the ornament: from  
decorative to ornamental

El poder del ornamento: de  
decorativo a ornamental

**Resumo**

Este artigo parte das definições do termo ornamento proposta por Oleg Grabar e Jean-Claude Bonne para expandi-las em uma análise etimológica com o intuito de observar as potencialidades funcionais do ornamento. As distinções terminológicas apontam para uma divergência entre uma acepção formal e outra funcional, divergência a qual não se mantém de modo estrito, mas, torna-se uma diferenciação dialógica.

**Palavras-chave:** Ornamento. Ornamental. Ornamentum. Kosmos.

**Abstract**

This article begins with the definitions of the term ornament proposed by Oleg Grabar and Jean-Claude Bonne to expand them in an etymological analysis in order to observe the functional potential of the ornament. The terminological distinctions point to a divergence between a formal and a functional sense, a divergence which is not strictly maintained, but becomes a dialogical differentiation.

**Keywords:** Ornament. Ornamental. Ornamentum. Kosmos.

**Resumen**

Este artículo parte de las definiciones del término ornamento propuestas por Oleg Grabar y Jean-Claude Bonne para expandirlas en un análisis etimológico a fin de observar el potencial funcional del ornamento. Las distinciones terminológicas apuntan a una divergencia entre un sentido formal y uno funcional, una divergencia que no se mantiene estrictamente, sino que se convierte en una diferenciación dialógica.

**Palabras-claves:** Adorno. Ornamentales Ornamentum Kosmos.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes (IA-UNESP), participa do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação (GPIHMAE - UNESP); Desenvolve pesquisa na área de Arte Educação, sobre livros ilustrados infantis e na área de História das Imagens; Mestre em História Social (FFLCH-USP) e graduada em Artes Visuais (UFES), com pesquisa dedicada à teoria do ornamento e as funções ornamentais em manuscritos medievais. Pesquisadora, Editora da Revista do Colóquio (UFES); Redatora do site notamanuscrita.com; Integrante do podcast Não Pod Tocar. E-mail: nuvemtrincada@gmail.com  
<http://lattes.cnpq.br/4608508847849874>  
<http://orcid.org/0000-0003-2272-431X>



## Introdução

A mesa está posta. Sobre a toalha vermelha, pratos de porcelana branca com bordas de delicada linha dourada são rodeados de talheres e taças a reluzir vivacidade. A cristaleira agora está vazia, a prataria polida e os pratos comuns foram deixados na cozinha. Guardanapos de tecido branco são dobrados e abraçados por argolas de cor vermelha e dourada para harmonizar a composição da mesa. Acrescentemos um ramo de visco sob a porta e estaremos ainda mais próximos de uma cena de Natal.

Os pratos não precisariam ser de porcelana nem existir utensílios de prata para se reconhecer uma organização de mesa diferenciada do uso cotidiano. Para se elevar a hierarquia do jantar comum à uma ceia de Natal, ao invés de ater-se ao valor material, bastaria uma simples raridade de uso de qualquer elemento. Materialidade, usos, funções, poder, são partes de uma diferenciação pertencente também ao debate sobre o ornamento. Por este motivo, será a mesa posta o exemplo guia deste texto, o qual busca discutir principalmente os pontos que envolvem a definição da ideia de ornamento em suas variantes nominais e verbais.

A grande amplitude do uso do termo ornamento equivale à sua presença histórica em diferentes períodos e produções. Um prato grego pode fazer uso de um ornamento em forma de arabesco, assim como um prato comprado em uma loja popular atualmente. Os arabescos podem ser idênticos visualmente, mas sua forma semelhante não determina diretamente que eles possam ser retirados do objeto sem que se sofra alguma consequência. O prato continuará com sua funcionalidade de servir, de "ser prato", contudo, seu valor social, cultural, econômico pode ser alterado.

A necessidade de se debater a funcionalidade do ornamento em muito se deve ao processo revisionista empreendido nas últimas décadas, o qual retoma conceitos já estabelecidos em diversos campos para analisá-los através de outras perspectivas e aportes teóricos. A aproximação da História e Teoria da Arte com outras disciplinas, como a Antropologia e a Psicanálise, trouxe ao ornamento novas miradas que recontextualizam o termo e garantem ao menos duas vertentes essenciais para a sua definição.

## Da forma decorativa à funcionalidade ornamental

Oleg Grabar (2010), historiador da arte e arqueólogo francês, dedicou anos de pesquisa ao tema da ornamentação, sobretudo dentro da arte islâmica e, um ano antes de sua morte, afirmou, em "Do ornamento e suas definições" (2010), que dentre as muitas acepções do termo, as partes formal e funcional recebem diferentes graus de atenção teórica. A primeira seria uma definição mais clara e precisa, mas de pouco interesse intelectual. Nela o ornamento é definido como uma forma desprovida de sentidos (iconográfico ou outro qualquer), que pode ser copiada em diferentes suportes, independente de um embasamento cultural para a escolha - a forma ditaria a repetição.

[...] o ornamento é um conjunto de técnicas e padrões, geralmente agrupados

em listas e associados principalmente - mas não exclusivamente - às artes industriais ou à cobertura de superfícies arquitetônicas. [...] Esses motivos ou temas geralmente não têm significado, iconográfico ou não, além do objeto ou superfície em que estão localizados, e a técnica de sua criação incentiva uma repetição mais ou menos infinita. Ao contrário da grande arte figurativa da representação, o ornamento nunca é único e sempre pode ser copiado. (GRABAR, 2010, p. 05).

O pouco interesse intelectual a que ele se refere está preso aos estudos de datações e procedências estilísticas que evidenciam um aspecto de rigor, de trabalho preciso, porém limitados às especificidades formais dos ornamentos e nas técnicas de produção.

Menos clara, segundo Grabar (2010, p. 5-7) mas mais interessante, a segunda acepção deixaria as especificidades formais e técnicas em segundo plano para preocupar-se com o efeito produzido pelo ornamento e, sobretudo, o prazer oferecido pelas composições, pelas cores, proporções, expressões e outras categorias analíticas das obras de arte. Esses efeitos, segundo ele, não deveriam se subordinar às censuras predominantes no meio intelectual desde o último quarto do século XX, tempo em que o prazer deveria ser deixado apenas aos "críticos e amadores", como diz Grabar (2010, p. 6). Ele frisa os sentimentos e as atitudes causadas pelo ornamento, que afetam a compreensão da obra pelo sujeito.

É em meditação sobre o ornamento nesse sentido que nós podemos eventualmente compreender os sentimentos e as atitudes que afetam nossa compreensão das artes de maneira geral e que nós escondemos habilmente dentro de pesquisas estilística ou iconográfica. A este nível, o ornamento não é mais uma coisa, mas uma emoção, uma paixão, uma ideia, o que afeta tudo que é criado pelos artistas e artesãos. É uma propriedade da obra de arte que transforma aquele que a olha.

É preciso cautela nas reflexões que se seguem. Tendo em mente que o texto é breve e sintético, como o deve ser um material de abertura de uma edição de revista, no caso, a *Perspective*, sabemos que essa citação está longe de resumir as contribuições de Grabar sobre o estudo do ornamento. Fazemos a ressalva, principalmente, quanto à generalização de ações por parte do ornamento (pensado por Grabar nesse texto) geradas no sujeito, independente da obra que olhe ("das artes de maneira geral"), pois nem toda arte pode ser ou ter caráter de ornamento. Torna-se complexo tentar delimitar um conjunto delimitado de reações à arte, mas, salvo essa observação, podemos frisar a contribuição de Grabar ao considerar o ornamento não como uma coisa, "mas uma emoção, uma paixão, uma ideia", o que confere ao ornamento uma aproximação a uma vontade humana. Segundo Eugène Grasset (apud PAIM, 2000, p. 20) a criação ornamental nos aproximaria de uma vontade pela fantasia e abstração que não se limite à imitação dos objetos naturais. Para este artista do início do século XX, ornamentar seria como preparar uma festa, um modo de demonstrar o prazer de viver. Com atenção ao contexto de produção de Grasset, podemos, dentro do processo revisionista, encontrar outros sentidos históricos para a compreensão do ornamento. Observamos que, mesmo antes do início do século XXI, quando se intensificam os estudos teóricos do ornamento, já havia uma clara diferenciação para

quando o ornamento é pensado em sua forma, como um motivo que pode ser aposito à objetos, e outra acepção que trata de suas potencialidades de existência, sua funcionalidade.

O ornamento pensado fechado em sua forma pode ser encontrado em catálogos de repertórios e padrões de ornamento, muito comuns a partir do século XVI, e que até hoje são reeditados e reproduzidos como material de consulta a artistas, designers, pesquisadores, outros profissionais e até "curiosos". Um dos catálogos mais importantes e conhecidos é a "Gramática do Ornamento", do arquiteto Owen Jones, de 1856.





Fig.1. Entrelaços celta e mourisco. Fonte: Owen Jones, 1856.

Na figura acima, o ornamento é destituído de seu lugar (histórico e material) e colocado ao lado de outros padrões que não funcionam senão dentro da sua própria forma, como parte de uma grande amostragem. Jones não apenas coletou e descreveu formalmente vários exemplos de ornamento usados desde a Grécia e Egito Antigo à China Imperial, como também formalizou 37 princípios básicos para a criação

desses padrões. Esforços como o de Jones são importantes para estudos que pretendem reconhecer, datar e identificar a transmissão dos ornamentos entre diferentes culturas<sup>1</sup>. Apesar de catálogos como este contribuírem com o uso descontextualizado e indiscriminado dos repertórios de ornamento, Jones faz uma advertência aos copistas no prefácio de sua obra e mostra sua preocupação contra esse uso.

Ao justapor as muitas formas de beleza que cada estilo ornamental apresenta, espero contribuir para interromper essa tendência infeliz do nosso tempo que consiste em copiar, enquanto é moda, formas criadas em outras épocas, na ignorância das circunstâncias particulares que tornaram belos os ornamentos que eram expressivos e apropriados - os mesmo ornamentos que fracassaram inteiramente quando transplantados (JONES, 1856, s.p. tradução nossa).

Vale notar como só muito recentemente esta citação foi levada em consideração, assim como as 37 regras de criação ornamental, para a compreensão de Jones sobre a ideia de ornamento. Cada discurso precisa ser contextualizado dentro de seu próprio debate e preocupação.

É dessa origem estética voltada à beleza decorativa que nasceram as teorias mais tradicionais do ornamento, localizadas principalmente entre as décadas de 1850 e 1950. Dizemos tradicionais mais para frisar a tradição que para cristalizá-las em um sentido pejorativo de superação<sup>2</sup>. Para as teorias tradicionais, o ornamento localizava-se em uma questão formal, como um elemento belo apostado sobre uma superfície, da qual, se retirado, não traria prejuízos, senão estético e formal. Esse caráter de exterioridade deve muito às restrições modernistas ao ornamento, que foram muitas vezes lidas e citadas fora de seus contextos. Não apenas o ornamento foi reduzido ao aspecto decorativo, mas os próprios debates deste período, de 1850-1950, sofreram restrições à sua profundidade teórica. Debates esses que envolviam historiadores da arte, artesãos, críticos, teóricos, designers e arquitetos, mas que muitas vezes eram reduzidos às conhecidas fórmulas antiornamentais, como "o ornamento é crime", de Adolf Loos, e "é preciso parar de ornamentar", de Louis Sullivan (PAIM, 2000, p. 9).<sup>3</sup>Tais afirmativas esvaziaram-se de seus contextos de origem e sintetizaram toda a produção teórica daquele momento a uma negação do uso do ornamento. Da teoria do ornamento, produzida no período em questão, foi retirado o diálogo com a produção industrial, em que o ornamento já não tinha lugar, em comparação às utilidades do objeto<sup>4</sup>. Também foram ignorados os impactos do surgimento de exposições internacionais, as quais apresentavam produções até então periféricas à história da arte ocidental, como os artefatos Maori,<sup>5</sup> e o desenvolvimento da Art Nouveau. Es-

1 Vale aqui a ressalva feita por Grabar (2010) de que o ornamento não pode ser um elemento de datação automática de um objeto-suporte ou arquitetura, visto que seu desenvolvimento ocorre de modo desconexo do suporte, se difere da história do monumento a que se adere.

2 Não ultrapassamos teorias, a História das imagens não é evolutiva, nem uma corrida. Todo o material considerado tradicional o é por ser base para outros pensamentos.

3 O livro de Gilberto Paim, *A beleza sob suspeita*, traz diferentes significações atribuídas ao ornamento em autores da modernidade e abre a discussão da ornamentação para um âmbito da vivência, correlacionada ao contexto em que é empregado, como na sua relação com a produção industrial.

4 Adolf Loos fala de uma diferença de sensibilidade do homem moderno em comparação a outras épocas: "Nossa sensibilidade é mais delicada que a dos homens Renascentistas [...] Mais delicada ainda do que aquela da era rococó, quando se tomava a sopa sobre um fundo de cebolas azuis que lhe dava uma desagradável cor cinza esverdeada. Nós preferimos comer sobre um fundo branco." (PAIM, 2010, p. 62).

5 Segundo os adeptos da teoria técnico-materialista, como Gottfried Semper, os primeiros padrões ornamentais teriam surgido espontaneamente de técnicas e materiais utilizados na tecelagem. O primeiro padrão teria, portanto, sido observado, e não inventado, no padrão da tecelagem que depois passaria a ser

ses eram eventos que se relacionavam diretamente com o papel do ornamento nas produções daquele período. Em todo caso, não havia uma restrição ao ornamento por se tratar de um simples complemento de beleza formal, mas por ter se afastado da experiência da arte daquele momento, por ter se recusado a participar da criação das formas e misturar-se genuinamente aos materiais. O diálogo do ornamento com a matéria passava a ser baseado em um disfarce da precariedade, uma ostentação de um luxo inexistente. Temos uma produção e teorização do ornamento distinta e específica nesse final de século XIX e início do XX, tão específica que não pode ser pensada fora de seus parâmetros.

O ornamento não é um elemento concreto e inflexível, ele está diante do tempo, é afetado pelo espaço que ocupa. A folha de acanto de um capitel coríntio não será a mesma folha de acanto de um vaso de porcelana comprado em uma loja de departamento. O ornamento pode ter uma história, como propõe Alois Riegl, mas essa história nunca será linear<sup>6</sup>. Pode-se localizar o ornamento em um tempo, ao fazer datações e procedências, mas não se deve esvaziá-lo de suas possibilidades de atuação nem mesmo de sua operacionalização teórica em momentos distintos. Afinal, teria o ornamento de acanto as mesmas formas e funções, na produção grega, romana e mesmo contemporânea?

A intensa, senão pesada, herança modernista na teoria do ornamento teve como consequência certa supervalorização da forma. Reduzido a uma forma aplicada de modo impensado, ou compulsivo, a um objeto, o ornamento seria um elemento puramente decorativo, que chegou mesmo a ser odiado<sup>7</sup>.

Contudo, o ornamento, em sua origem etimológica, na palavra *ornamentum*, abarca algo mais que a forma. Diferente das ideias modernistas, o ornamento, na concepção medieval, possui utilidades, seria "aquilo que permite funcionar, que é útil". A reprodução impensada das restrições ao ornamento parece ter cegado grande parte dos estudiosos sobre essas contribuições. Cegueira tão seletiva que se deixou passar trabalhos como de Lloyd Wright, que afirmava a necessidade de se pensar o ornamento na raiz do projeto, e de que ele nascesse em harmonia com o projeto arquitetônico inicial. O ornamento não seria apostado de modo impensado a um prédio, residência, mas pensado na totalidade do projeto arquitetônico e artístico (ALOF SIN, 1994)<sup>8</sup>.

---

reproduzido em outros materiais. Riegl, pautado no impulso criativo para a formação de novos padrões, isto é, um novo padrão derivado de outro padrão, crítica a teoria técnico-materialista a partir da existência de padrões ornamentais em culturas que não conheciam a técnica de tecelagem, como os Maori. (PAIM, 2010).

6 Questão de estilo é vista como conjunto de características formais que distinguem e qualificam um objeto segundo o modo e a época em que foi produzido. (RIEGL, 1980)

7 Henri Van de Velde, em seu livro "Fórmulas da beleza arquitetônica moderna", faz uma interessante descrição de uma sopeira de Meissen, ao tratar de seu método para identificar ornamentos teatrais ou supérfluos. Ele a descreve como um grande monumento, com uma vasta cúpula, figuras (golfinhos, cisnes, guirlandas de flores e frutas, sereias, etc.), uma encenação apoteótica, para no fim acrescentar: "[...] Anfitrite e Amor viajam nas costas de um golfinho vermelho e gigante que sopra pelo nariz dois jatos de uma massa verde tão espessa que não pode haver dúvida de que essa sopeira está até a borda de sopa de repolho!". (PAIM, 2000, p. 82).

8 Foi na busca de um projeto ao mesmo tempo funcional e expressivo que Louis Sullivan contribuiu para a teoria do ornamento. A partir da observação das transformações sofridas pelas formas naturais, das formas que surgem de outras formas, Sullivan lançou sua máxima, que depois seria tão repetida: "A forma segue a função". Frase que parece, hoje, significar simplesmente que a boa forma se adequa à função objetivamente. Esquece-se que, na verdade, Sullivan falava sobre "A interrelação entre função e forma não tem começo nem fim. Ela é incrivelmente pequena e incomensuravelmente vasta, inescrutavelmente móvel, infinitamente serena, intimamente complexa - e simples, até." (SULLIVAN, 1968, p. 43). Ou seja, a mutabilidade constante da forma e da função faz com que não haja uma forma definida para determinada função.

## O ornamento dentro de suas origens etimológicas

No latim medieval, *ornamentum* pode assumir variada significação que, basicamente (quer dizer, não apenas), divide-se em dois espectros de ação: "aquilo que orna, aquilo que veste, que decora" e "aquilo que permite funcionar, que é útil" (ARNALDI, 1983-2011, s.p.)<sup>9</sup>. No primeiro conjunto estão também palavras como *orno*, *ornatus* e *ornare*: designam particularmente toda espécie de beleza, são recursos para ornar, decorar, embelezar, honrar, distinguir e exaltar. Pode se tratar de um objeto precioso, um enfeite ou adorno (roupa ou joia), ou outros materiais que em suas aplicações envolvem um sentido estético. Mas podem também ter sentido figurado, isto é, ornamento como brilho, prestígio, glória, virtude (qualidades morais e espirituais que são o adorno da alma, por exemplo)<sup>10</sup>. Nesse conjunto de variações dos sentidos e usos da palavra *ornamentum*, identificamos com maior clareza o entendimento atual e ordinário do ornamento como objeto decorativo. Intimamente, se não estritamente, relacionado a seu caráter de beleza, é comum suprimir outros aspectos atuantes no embelezamento e ligados a origem da palavra, como a honra e o prestígio, para restar uma ideia limitada de complemento de beleza.

O *ornamentum* é da ordem do equipamento, daquilo que fornece o necessário para o funcionamento adequado de um mobiliário, moinho, navio ou mesmo de tropas militares (os soldados que se vestem de armas)<sup>11</sup>. Também é aquilo que concerne à liturgia, isso inclui o mobiliário litúrgico, roupas, cortinas, relicários e outros objetos que formam os bens de uma igreja ou monastério, chamados de *ornamenta ecclesiae*<sup>12</sup>. Esse "tesouro" também possuía um equivalente laico - *ornamenta regia* -, objetos que marcavam o status social do detentor e mostravam-se como "insígnia de poder (real ou imperial)"<sup>13</sup>.

Apesar de aqui nos guiarmos por essa separação dos significados do termo ornamento, presente no Dicionário Internacional de Latim Medieval (800-1200), o *Novum Glossarium Mediae Latinitatis*<sup>14</sup>, pode-se observar que um conjunto de sentidos dialoga com o outro. O equipamento não é só útil, ele também é belo; a beleza do ornamento não é só forma, é também utilidade. Afastamo-nos da concepção comum de ornamento, como complemento de beleza, para aproximarmos-nos da ideia medieval de uma beleza que é formada por uma porção externa (decor) associada a uma dimensão honorífica (*decus*), para juntas aderirem a um suporte de modo conveniente (*decet*) (BONNE, 1996, p. 45-46). Ou seja, o ato de embelezar confere valor e honra ao objeto que orna, de modo que o caráter estético do ornamento seja

9 ARNALDI, Francesco et al. *Ornamentum In: \_\_\_\_\_, Novum Glossarium Mediae Latinitatis*. Copenhagen: Munksgaard, fascículo Ordior-Oz, 1983-2011. Disponível em: <<http://scriptores.pl/ngml/view?docId=Ordior-Oz/Ordior-Oz.xml>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

10 idem.

11 idem.

12 Antes da época carolíngia, havia uma distinção entre os objetos que serviam ao culto, chamados de ministeria, e aqueles que ornavam as celebrações, os ornamenta, como as pinturas, esculturas, relicários, mobiliário litúrgico. Posteriormente, essa distinção tornou-se mais tênue, sendo nomeados como ornamenta ecclesiae, em que o uso no plural sublinha o valor que se adere a sua acumulação.

13 idem. Também em BONNE, Jean-Claude. Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Remi). *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 51<sup>e</sup> année, n. 1, p. 37-70, jan./fév. 1996, p. 45. Disponível em: <[www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1996\\_num\\_51\\_1\\_410833](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1996_num_51_1_410833)>. Acesso em: 10 fev. 2020

14 Disponível em: <<http://scriptores.pl/ngml/view?docId=Ordior-Oz/Ordior-Oz.xml>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

adequado, decente, ao valor suposto do objeto. Por exemplo, uma coroa determina o status e poder de um rei, e para que ela o legitime como tal, a coroa deve conter ornamentos decentes a tal propósito. Agrega-se ouro, pedras preciosas e formas decorativas que se adéquam a essa legitimação de poder e status. Se voltarmos ao exemplo da mesa posta, do início do texto, observaremos que uma série de detalhes conferem valor para que o lugar se torna digno da ritualística natalina. Encontramos essas relações entre decor e decus em uma fórmula de Isidoro de Sevilha, na distinção e união da alma ao corpo: "*Decus ad animum refertur, decor ad corporis speciem*" (BONNE, 1996, p. 218).

Se adentrarmos na origem etimológica da palavra *ornamentum*, perceberemos que essa tênue separação também ocorre em *kosmos*, palavra grega que tem no *ornatus* sua tradução latina (PUHVEL, 1976). *Kosmos* significa um arranjo adequado que une as ideias de ordem, beleza e mundo - uma bela ordenação do mundo<sup>15</sup>. Essa noção é estritamente ligada à retórica, sob a ideia de decoro, ou conveniência.

O ornamento e sua disposição, observados em uma perspectiva retórica, mostram-se como fundamentais para garantir o decoro e a realização da bela ordem, que faz com que aquele ambiente cumpra com eficácia sua função - ou funções, seja de polo agregador e centralizador da vida social, seja como centro de intercâmbios e estruturações das relações de poder, seja como o paraíso terrestre ou o lugar mais próximo do sagrado na Terra (BENVEGNÚ DOS SANTOS, 2014, p. 146).

A ordenação de *kosmos* também se relaciona à origem da palavra latina *ordinare*, que por haplogogia, supressão de uma ou duas sílabas, declina para *ornare* (GROS, 2010)<sup>16</sup>, que junto de *ornamentum* e outras palavras da mesma família de orno possuem os sentidos de ordenação e beleza. A ideia de beleza em *kosmos* forma o que hoje conhecemos por cosmética (*kosmétikê*) (PRÈVOST, 2012). Uma das primeiras referências a esse aporte estético está em uma passagem da *Iliada*, em que Hera se veste, orna seu corpo com toda sua elegância (*kosmon*), para seduzir Zeus (PUHVEL, 1976, p. 157).

Sabemos que essas duas atribuições dadas ao ornamento são dialógicas, mas a distinção é proveitosa para frisar a existência da porção funcional (a que faz funcionar), deixada de lado em detrimento da porção formal (da forma que embeleza), e que só muito recentemente recebeu atenção no campo teórico do ornamento.

Se retomamos a definição de Grabar quanto à segunda definição, aquela que considera o efeito do ornamento sobre o sujeito, observaremos que como uma experiência da ordem perceptiva, ela será guiada pelo diálogo de duas atribuições básicas do ornamento, pertencentes ao universo do *ornamentum* e do *kosmos*. Tornamos mais evidente que a beleza do ornamento não é externa, mas funcional e própria do ato que a compõe. O trabalho do ornamento dependerá do trabalho da imagem, de

15 Como a palavra *Kosmos* é fonte geracional da palavra *ornamentum*, ambas possuem significações semelhantes. Sobre a análise etimológica de *kosmos* como forma de organização militar, ver (HAEBLER, 1967).

16 Gros traça uma noção da ideia de ornamento e suas declinações através dos usos da palavra *ornamentum* e suas variações etimológicas nos escritos de Vitruvius e Alberti. O autor mostra como o ornamento possui um importante papel estrutural nas construções arquitetônicas a partir do confronto entre as concepções vitruvianas e de Alberti, este que dá ao ornamento um caráter maior de exterioridade.



seu suporte, e vice-versa. Ou seja, é possível ao ornamento assumir outras funções que não apenas a decorativa, assim como um dos modos de trabalho da imagem é pela ação do ornamento. Assim, a decoração se torna uma das possíveis funções da extensa variabilidade funcional do ornamento.

### **O poder do ornamento, segundo Jean-Claude Bonne**

A diferenciação entre um ornamento que é apenas decorativo, em um sentido estrito, e um ornamento potencialmente funcional é base também para o trabalho de Jean-Claude Bonne. Para sublinhar a existência da função (e utilidade) no ornamento, Bonne assume significações diferenciadas para dois conjuntos de palavras: ornamento e ornamentação destinam-se ao aspecto mais formal do ornamento, e ornamental e ornamentalidade, dedicam-se à funcionalidade, sem excluir a forma de seu entendimento.

Quando o ornamento ultrapassa o domínio de motivos, de composições repetitivas, para se constituir como um *modus operandi*, ou seja, o modo de funcionamento da ornamentação, podemos falar sobre o ornamental.

Se adotarmos como categoria fundamental o ornamental, e não o ornamento ou a ornamentação, é para sublinhar que não o designamos como um domínio ou um tipo de objeto particular e bem situado na arte medieval, mas como um *modus operandi* em que a função estruturante é susceptível de atravessar todos os gêneros (BONNE, 1996, p. 213, tradução nossa)

O ornamental configura-se como um "poder", aquilo que a ornamentação pode fazer, as várias funções que pode vir a assumir, podendo atravessar todos os níveis da imagem, desde os mais figurativos e representacionais aos mais abstratos e simbólicos. Aqui consideramos o ornamental como potência, em sua capacidade de ação, em sua possibilidade e poder de modificar-se ou ser modificado pelo contexto no qual se insere, pois suas formas e significados dependem de um contexto não apenas formal-imagético, mas também sociocultural. O ornamental pode tomar posse da imagem, participar da composição e vir a exercer a funcionalidade a que lhe é pedido celebrar.

O modo como o ornamental se porta ao assumir determinada função define-se como ornamentalidade. Ou seja, um termo que qualifica determinado elemento com uma característica de função ornamental: a ornamentalidade das cores, a ornamentalidade dos entrelaços, a ornamentalidade medieval. A ornamentalidade liga-se, portanto, à qualidade de ser ornamental, de se apresentar como ornamental, como situação. A palavra ornamentalidade, se pensada a partir de sua construção morfológica, define-se como o estado ou situação de ser ornamental devido ao sufixo "-idade".

A diferença entre ornamental e ornamentalidade encontra-se, de certo modo, na própria funcionalidade. Enquanto o ornamental é potência, a ornamentalidade é a situação, o ornamental posto em ação. O ornamental se expressa como substantivo

e no poder de exercer funções, como potência. A ornamentalidade expressa propriamente qualidade, porta-se como um advérbio, que modula o caráter de um elemento ser ornamental, bem como é a própria condição para que a ação ornamental seja exercida.

## Conclusão

Portanto, podemos dizer que o ornamento e a ornamentação estão para a forma assim como o ornamental e a ornamentalidade estão para a função. Em outras palavras, todos os quatro conceitos consideram a questão formal, contudo, no ornamental e na ornamentalidade, esclarecidos por Bonne, a forma é ponderada junto com a funcionalidade, com os sentidos.

Segundo Bonne (1999, p. 1014), é devido ao ornamento não ser da ordem dos sentidos, *a priori*, que pode ter permitido que os padrões fossem copiados e transmitidos entre culturas diferentes. A exclusão, ou suspensão, da ideia direta de signo pode ser percebida de modo mais claro em ornamentos mais abstratos que figurativos, como elementos geométricos. Na figura 01, observemos, por exemplo, uma seleção de padrões de ornamentos celtas e mouriscos, compilados por Owen Jones. Estes ornamentos utilizam linhas curvilíneas entrelaçadas, linhas que se misturam e passam umas por dentro das outras até criarem uma forma específica, um entrelaço. Esse tipo de ornamento é encontrado também em outras culturas, como nas produções carolíngias.

Apesar da conceituação do ornamento parecer isolá-lo como um objeto, segundo Bonne, "Um ornamento não é uma entidade positiva que podemos isolar para considerá-la nela mesma"<sup>17</sup>. Talvez tenha sido esse o grande ponto de cisão entre as correntes formais e funcionais do ornamento. Os ornamentos mostrados no catálogo não funcionam de modo ornamental, não como possivelmente funcionariam a trabalhar em uma imagem.

Usar como método de pesquisa o estudo das raízes etimológicas e as variantes de nominais e verbais de um conceito como o de ornamento, nos auxilia para compreender a complexidade própria de um elemento que possui uma história própria, como propõe Alois Riegl, mas que se mantém também dentro da História da Arte. Não é do interesse teórico que esta história própria seja autônoma como disciplina, mas que ela se enriqueça na análise de objetos históricos.

Vimos que, assim como Grabar, Jean-Claude Bonne faz a distinção entre uma acepção formal e outra funcional, para compreender de que modo um motivo de ornamentação pode ser pensado como elemento decorativo, em sua forma, mas com suas valorações sociais. Ao nos questionarmos sobre as diferenciações entre os utensílios domésticos diários em um jantar de um utensílio exclusivamente utilizado no Natal, buscamos encontrar um exemplo que guardasse a mesma complexidade que uma imagem em que o ornamento é inerente à sua estrutura, e não aderente. Todos

---

17 BONNE, Jean-Claude. Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval. In: Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du Colloque International, Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997, p. 218.

os elementos que compõe a mesa da ceia de Natal, até mesmo aqueles que visualmente não estão presentes, fazem parte do contexto da imagem que criamos, seja a questão ritual, social, religiosa ou mesmo a singela presença da cristaleira vazia, que se anuncia como a guardiã de um tesouro, que guarda decus e decor para a ocasião. Qualquer elemento que fosse subtraído desta composição certamente alteraria o modo como encaramos a mesa posta. Assim, por que não perceberíamos o prejuízo causado pela retirada de um “simples” ornamento?

## Referências

ALOF SIN, Anthony. **Frank Lloyd Wright, the Lost Years, 1910-1922: A Study of Influence**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

ARNALDI, Francesco et al. Ornamentum In: \_\_\_\_\_. **Novum Glossarium Mediae Latinitatis**. Copenhagen: Munksgaard, fascículo Ordior-Oz, 1983-2011. Disponível em: <<http://scriptores.pl/ngml/view?docId=Ordior-Oz/Ordior-Oz.xml>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

BONNE, Jean-Claude. “Relève” de l’ornementation celtic païenne dans un évangile insulaire du VII<sup>e</sup> siècle (Les Evangiles de Durrow)”. **Actes de Ideologie e Pratiche del Reimpiego nell’Alto Medioevo**. Espoleto, Itália: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1999, v.2. p. 1014

BONNE, Jean-Claude. De l’ornemental dans l’art médiéval (VII<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècle): Le modele insulaire. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme (orgs). **L’image: Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval**. Paris: Le Léopard d’Or, 1996.

GRABAR, Oleg. De l’ornement et de ses définitions. **Perspective**, n. 1, 2010, p. 5-7. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/1195>>. Acesso em: 10 fev. 2020

GROS, Pierre. La notion d’ornamentum de Vitruve à Alberti. **Perspective**, n. 1, p. 130-136, 2010. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/1226>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

HAEBLER, Claus. **Kosmos: Eine etymologisch-wortgeschichtliche Untersuchung**. Archiv für Begriffsgeschichte, n.11, p. 101-118, 1967.

JONES, Owen. **The Grammar of Ornament**. Londres: Cary Collection, Rochester Institute of Technology, 1856, p. LXIV e XXXIX.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

PRÉVOST, Bertrand. **Cosmique cosmétique**. Pour une cosmologie de la parure. Images Re-vues, n. 10, p. 02-32, 2012. Disponível em: <<http://imagesrevues.revues.org/2181>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

PUHVEL, Jaan. The Origins of Greek Kosmos and Latin Mundus. **The American Journal of Philology**, vol. 97, n. 2, p.154-167, Summer, 1976

RIEGL, Alois. **Problemas de estilo**: fundamentos para una historia de la ornamentación. Versión castellana de Frederico Miguel Saller. Barcelona: Gustavo Gili, 1980

SANTOS, Aline Benvegnú dos. **A ornamentalidade dos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages**: as funções do decor na arte românica. 2014. 243 p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SULLIVAN, Louis Form and function. In: \_\_\_\_\_. **Kindergarten Chats and Other Writings**. Nova York: Wittenborn Art Books, 1968.

Submetido em: 29/02/2020

Aceito em: 18/03/2020

**Fernanda  
Guimarães Goulart<sup>1</sup>**

# **Costurando conversas de varanda: expressões ornamentais, subjetivas e memoriais em fachadas e palavras da cidade de papel**

Sewing balcony conversations:  
ornamental, subjective and  
memorial expressions on facades  
and words of the paper city.

Costurando conversaciones  
de balcones: expresiones  
ornamentales, subjetivas y  
memoriales en fachadas y palabras  
de la ciudad de papel.

## Resumo

Este artigo toma como alicerce o projeto "Urbano Ornamento: um inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas)", que resultou na tese de doutorado da autora e em livro homônimo, e que tem como produto um exaustivo inventário de desenhos vetoriais que reproduzem modelos da serralheria artística integrada à arquitetura na capital mineira. O objetivo é circunscrever como objeto de análise as recorrentes tipologias arquitetônicas encontradas no trabalho de campo, nomeadas aqui de casas patchwork. Essas moradias que conjugam azulejos e grades ornamentais em suas fachadas, bem como as entrevistas que realizamos com seus moradores são, aqui, um pretexto para refletir sobre a sobrevivência do ornamento no espaço urbano atual, tomando como base sua dimensão popular, as narrativas urbanas e a relação entre imaginação e memória..

**Palavras-chave:** ornamento, artes gráficas, arquitetura, memória, narrativa.

## Abstract

This article is based on the project "Urban ornament: an inventory of ornamental grids in Belo Horizonte (and other beauties)", which resulted in the author's doctoral thesis and in a book with the same name, which has as its outcome an exhaustive inventory of vector drawings that reproduce models of artistic metalwork integrated with architecture in the capital of Minas Gerais/Brazil. The objective is to circumscribe, as an object of analysis, the recurring architectural typologies found in the fieldwork, named here patchwork houses. These houses that combine tiles and ornamental grids on their façades, as well as the interviews we conducted with their residents are, here, a pretext to reflect about the survival of the ornament in the current urban space, based on its popular dimension, the urban narratives and the relationship between imagination and memory.

**Keywords:** ornament, graphic arts, architecture, memory, narrative.

## Resumen

Este artículo se basa en el proyecto "Urbano Ornamento: un inventario de rejas ornamentales en Belo Horizonte (y otras bellezas)", que resultó en la tesis doctoral de la autora y en un libro del mismo nombre, que tienen como producto un inventario exhaustivo de dibujos vectoriales que reproducen modelos de rejería artística integrados con la arquitectura en la capital de Minas Gerais/Brasil. El objetivo es circunscribir las tipologías arquitectónicas recurrentes que se encontraran en el trabajo de campo de investigación, denominado aquí como casas *patchwork*. Estas casas que combinan azulejos y rejas ornamentales en sus fachadas, así como las entrevistas que realizamos con sus residentes son, aquí, un pretexto para reflexionar sobre la supervivencia del adorno en el espacio urbano actual, basado en su dimensión popular, las narrativas urbanas y la relación entre imaginación y memoria.

**Palabras-claves:** ornamento, artes gráficas, arquitectura, memoria, narrativa.

---

<sup>1</sup> Artista, designer e professora Adjunta do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: [nandagg@uol.com.br](mailto:nandagg@uol.com.br)

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/3368536090111262>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0661-3022>

## INSISTIR

*Lembro-me da história da “trepadeira insistente”, fruto de uma conversa e de uma casualidade, na casa de Ivone, no bairro de Santa Tereza. Reparei, ao sair de sua cozinha e entrar no quintal, que havia uma trepadeira se esparramando sobre a estrutura de um toldo que se situava do lado esquerdo da porta da cozinha, cuja lona, deteriorada pelo tempo, existia apenas parcialmente. Perguntei sobre a útil e casual ocorrência, uma trepadeira florida preenchendo o espaço que faltava, criando uma sombra natural, um caramanchão improvisado, em meio ao concreto das paredes e do chão da área de serviço. Reparei que não havia nenhuma terra ali, apenas do outro lado da porta da cozinha, num estreito jardim cercado por uma mureta de cimento. Como esta trepadeira crescera ali, e de modo tão vigoroso, sem uma base de terra que a nutrisse?*

*Ivone apontou-me o lugar por onde escorria o robusto tronco retorcido da trepadeira: uma calha de chuva, descolada da parede pela força da planta que pedia passagem. Mostrou-me que ela nascera no chão de cimento, e até pouco tempo preencheria discretamente o espaço entre a parede e a calha, até que não se conteve, não coube atrás. E saiu atropelando tudo, alumínio, camadas de tinta, cimento, para que pudesse nutrir seus galhos frondosos que escorriam pelo falso caramanchão. Foi quando me contou que a trepadeira era de outros tempos e de outro lado do quintal, e preenchia um caramanchão de verdade, que sombreava a entrada do antigo barracão dos fundos, demolido para dar espaço ao novo espaço gourmet. Situava-se a mais ou menos uns doze metros do toldo atual, distância que o estreito jardim, hoje contornado pela mureta de concreto, preenchia, interrompido pela porta, que dava passagem da cozinha ao quintal. Disse que foram várias as tentativas de acabar com ela, após terem desmanchado o barracão. A planta insistia em crescer junto com as roseiras, até resolver cumprir seu destino longe dos olhos delas; saindo pela primeira fresta de luz, o intervalo entre a parede e o chão, provavelmente fruto da constante umidade vinda da calha; por fim incrustando-se na parede, subindo escondida, até poder vislumbrar o céu, onde encontrou o toldo. Fiquei imaginando se, há tempos, a velha trepadeira não deveria almejar um novo caramanchão.*

*- Será que posso dizer que o passado é alicerce, e a memória, ornamento?*



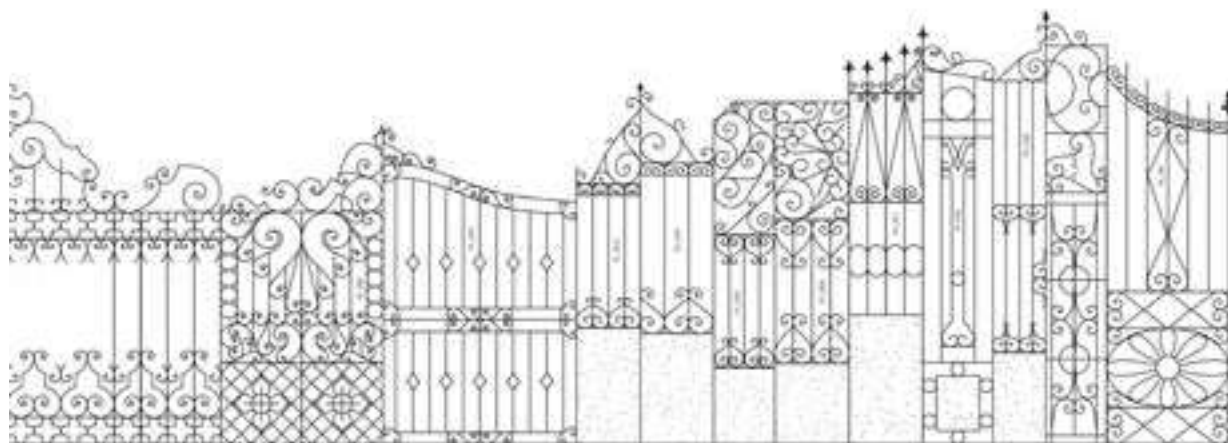
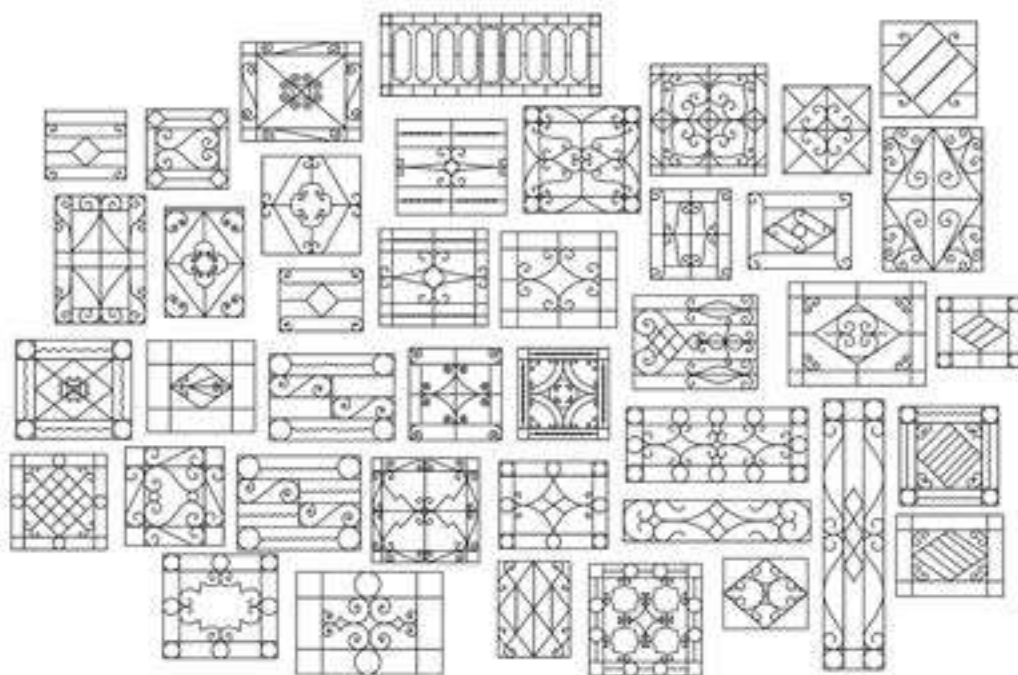
Fig. 1: A trepadeira insistente. Foto Fernanda Goulart.

## Inventário-alicerce

Tendo como amplo norte a presença do ornamento no espaço urbano, o projeto "Urbano Ornamento: um inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas)" resultou em minha tese de doutorado e em livro homônimo, e pretendeu lançar um olhar interdisciplinar para as grades ornamentais na cidade de Belo Horizonte, aproximando os campos de saber da Arquitetura e das Artes Gráficas, não apenas pela evidente força gráfica que caracteriza esses bens integrados, mas também por outras interfaces – etnográfica, histórico-crítica, poético-ficcionais – que lhes possibilitassem comunicar. Adotei, como ponto de partida, a documentação fotográfica de cerca de 4000 fachadas de casas situadas em 34 bairros mais antigos



da cidade e, cumprida essa etapa, procedi com a digitalização dos modelos encontrados, disponibilizando os cerca de 3000 desenhos vetoriais gráficos resultantes em arquivos abertos, editáveis. A ideia foi revisitar os antigos catálogos de ornamentos e criar uma versão atual – um tipo de edição, aliás, bastante usual nos dias de hoje, capaz de doar à cultura material imagens históricas – que pudesse abrigar um diálogo entre os diversos saberes convocados pelos ornamentos, não apenas sobre o bem arquitetônico integrado *per se*. Tal inventário é detentor de uma memória patrimonial – através da reconstituição de uma espécie de paisagem formal, capaz de guardar e lançar essas formas ao domínio público da criação, ou seja, devolvê-las à cidade – e outra mais livre, a partir das reflexões que os saberes, que nele tangenciam, possam suscitar.



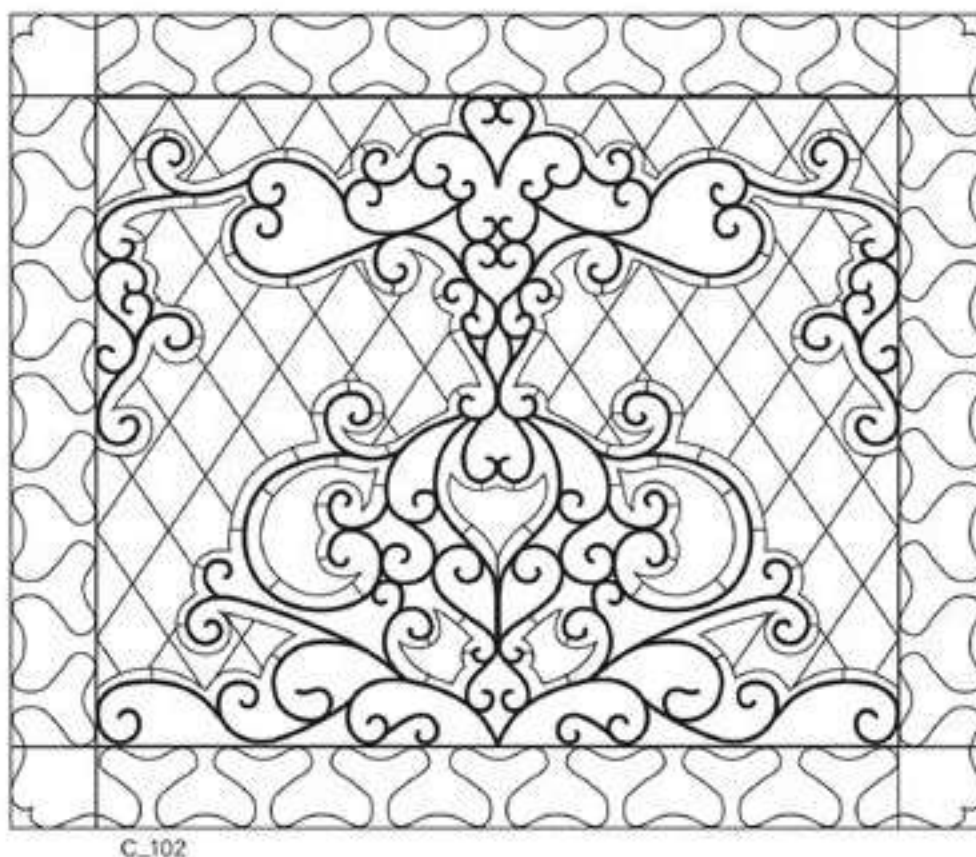


Fig. 2A, 2B e 2C: vetores do inventário Urbano Ornamento.

Se o objeto é a grade, seu lugar é a fronteira, e é na fachada que, nesta pesquisa, eles se revelaram. Nas fachadas as discussões sobre o ornamento ganharam sentido renovado, pelo modo como promovem encontros entre “presentes novos e antigos” na paisagem urbana. Um interior se revela através da fachada, a partir da qual não me interessei, a princípio, em adentrar. E que língua falam essas grades e fachadas? Como são capazes de exteriorizar domesticidades? Que histórias elas nos contam, sobre as cidades, as casas e o habitar dos homens? A hipótese inicial foi a de que as fachadas dessas casas, se tomadas como o limite entre os espaços urbano e doméstico, pudessem ser vistas como expressão pública da relação entre as pessoas e seu espaço de morada, por meio de práticas ornamentais que vão além da instalação das grades. Grade como pretexto, ornamento como condição. Não apenas em Belo Horizonte, mas em inumeráveis outras cidades no Brasil, há ainda uma familiar desobediência, mesmo que marcada pelo desconhecimento, dos preceitos estéticos da Arquitetura, materializada muitas vezes pelo que se costuma chamar de arquitetura sem arquitetos. Motivou-me pensar que tais deslocamentos são capazes de preservar a esfera autônoma do afeto, por dar lugar a apropriações criativas por parte dos moradores, os que fazem de suas fachadas uma espécie de *assemblage* ornamental, sobrepondo elementos de naturezas ou formas diversas, combinando grades de modelos diferentes, com azulejos decorados, cobogós, tijolos aparentes, adesivos coloridos, pedras, pastilhas etc. Seria uma devolução do ornamento à sua dimensão prioritariamente primitiva e popular? Sobreposição não só de elementos mas também de tempos e

modos de viver e habitar. Outras belezas...

O principal desafio do Urbano Ornamento foi criar uma metodologia híbrida e inventiva que contemplasse a abrangência das interfaces suscitadas por esse objeto, física e simbolicamente fronteiro. Em vez de muros, busquei cercar a teoria com grades, aproveitando-me da transparência de sua sobreposição e da erótica de seus desenhos ornamentais. Significou tirar proveito das potencialidades metafóricas do objeto e, ornamentar o texto com sua transparência rendada. O inventário de desenhos é produto - de arquitetura, de design, de preservação do patrimônio material e imaterial, de mobilização da comunidade de apaixonados por grades ornamentais, não necessariamente artistas, arquitetos e designers. O inventário é produto mas também é convite. Criadora não das formas mas das paisagens onde elas se organizam, minha formação de artista teve papel fundamental. A esfera da arte, portanto, permeou a escritura, a forma de narrar, o desenvolvimento de estratégias metodológicas híbridas, criativas e livres para lidar com o objeto, conciliando lugares alternativos de pensamento, fala, escuta e morada.

### **Amor Infiniti**

"O ornamento não vive por si só", afirma Carlos Del Negro (1961). Partamos do pressuposto de que a história do ornamento tenha começado no corpo – nas tatuagens da pele que o reveste e no pano que o cobre – para percebermos sua condição prioritariamente relacional: com seus componentes, suas aplicações, seu invólucro. Dos papéis às paredes, dos projetos às materialidades, da superfície ao revestimento necessário, é difícil pensá-lo e sistematizá-lo isoladamente, não apenas porque sua materialidade e função estão predominantemente determinados por arquiteturas e objetos, mas também porque ele estará, sempre, acompanhado de outro algo, para além da estética: suas implicações econômicas, políticas, sociais, morais, psicológicas, afetivas. Criar parâmetros para refletir sobre essa produção, dada a sua diversidade (de saberes, suportes, linguagens e técnicas), é um grande desafio, até porque há também outras histórias: paralelas, complementares, não-oficiais, marginais, aparentemente triviais, escondidas. Tais histórias, contadas por imagens, multiplicaram-se ao longo da existência humana e ao ritmo de sua vontade construtiva, de seu habitar e seu relacionar – com os homens e com as coisas – no mundo.

"O problema do ornamento não preocupa apenas os que se dedicam às artes pictóricas, ele interessa a todos que olham de modo crítico o mundo em que vivem", sugere René Smeets (1982). Tais implicações, que permeiam, sobretudo, sua história tardia, no final do século XIX, encarnaram posturas quase sempre apaixonadas e, muitas vezes, retiraram o ornamento de seu lugar aparentemente secundário para, a partir de sua natureza aderente, superficial, ressitua-lo no centro do debate. Na passagem do ecletismo ao modernismo, o advento da indústria, o progresso e o crescimento das cidades despiram o "recobrir" de seu lugar aconchegante na escrita dessa história. "Avessos às palavras", os ornamentos eram, simples e sensivelmente, "acréscimos de beleza" (PAIM, 2000, p. 9), conforto que chega ao fim com o debate moderno. A radicalidade tipicamente moderna retirou o ornamento da pauta dos debates (e da produção arquitetônica), e, em meados do século XX, aparentemente,

a questão já havia sido dada como resolvida. Historicizá-lo, ou fazer dele algo ligado ao passado, teria sido a vitória moderna, não fosse, contudo, sua permanência inevitável e sua extinção impensável. Se muitas dessas questões já conhecemos, é ainda conveniente lembrar o que Paim nos adverte, que devemos tomar cuidado com as “fórmulas antiornamentais modernistas”, para não evitarmos a riqueza do debate que se instala. Cuidar para não fazer do ornamento o problema exclusivo da tradição que a vanguarda condena, sobretudo quando falamos não somente nele, mas nas estratégias que o homem cria não apenas para construir (casas e objetos), mas para habitar o mundo.

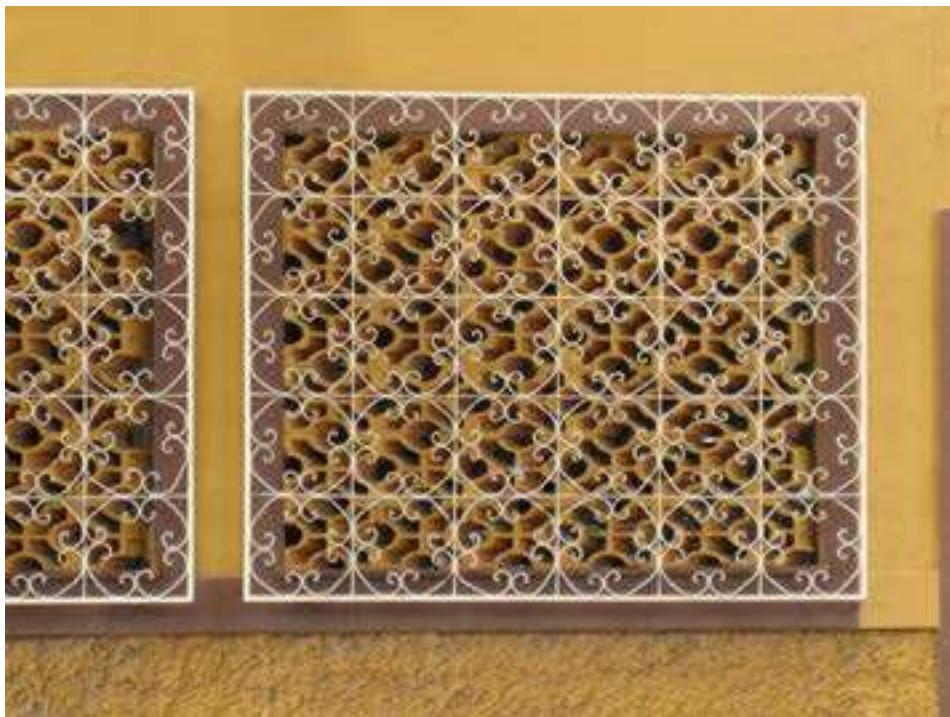


Fig. 3A e 3B. Grades e outras inventividades urbanas. Fotos: divulgação Urbano Ornamento.

Ainda que não seja mais objeto de sentimentos extremos como a paixão, conforme sugere Paim, o ornamento seguramente permanece. A despeito do decoro urbano, ornamentar, em sua dimensão rotineira e proliferante, confunde-se, ainda, com um impulso trivial, doméstico, com uma ocupação despreziosa do tempo. Relaciona-se não apenas com uma dimensão profissional ou teorizante – as artes aplicadas e seus agentes, os tratados e suas medidas –, mas também com preencher espaços vazios, decorar ao seu modo e, não necessariamente, ao modo do outro muitas vezes alheio à história oficial da Arte, da Arquitetura, do Ornamento. “Uma espécie de bem comum”, atesta Carlos Del Negro (1961), ei-lo escancarado em sua dimensão prioritariamente primitiva e popular, para os quais talvez não haja prerrogativas contra o excesso, das tatuagens ao bolo de noiva, como explica Gombrich:

...poucas civilizações estariam dispostas a negar que o valor interno deveria ser reconhecido mediante uma apropriada exibição externa. (...) Que eu saiba, nenhum membro contemporâneo da cultura criticou um templo hindu, um palácio mouro, uma catedral gótica ou uma igreja barroca espanhola como excessivamente ornamentada. O conceito não existia, pois nunca deve haver um excesso de amor e sacrifício invertidos no respeito e na veneração. A frase depreciativa ‘parece um bolo de noiva’ não foi registrada nas civilizações primitivas. (GOMBRICH, 2010, p. 17)

Substituir o princípio do *horror vacui* – impulso do decorador de preencher todos os espaços vazios – pelo do *amor infiniti*, propõe o autor, ciente de que o gesto de ornamentar, antes de decoro, pressupõe o afeto. Se o ornamento é, para Alberti, (paradoxalmente?) o avesso do luxo, onde não se coloca dinheiro, mas ordem, controle, economia formal, ele também possuirá um papel civilizador e pacificador. Na arquitetura, formas que não são apenas contemplação ou anestesia, mas que podem ser forma-força, se pedimos emprestada a terminologia de Paul Zumthor (2000), ou forma-experiência.

Um breve passeio pelas ruas nos revelará, além de grades, azulejos, cobogós e estuques, roupas floridas, acessórios e cores envolvendo corpos e gostos; grafites, stickers, tatuagens e outros palimpsestos; jardins, estátuas de jardins, samambaias e “namoradeiras” *kitsch* de cerâmica; fachadas ecléticas colorizadas, grades reutilizadas, releituras de um historicismo, espontâneas ou inconscientes. Cenário um pouco distante do “voltar-se para interior” pregado por Loos, como um gesto de dar as costas para a cidade – negar a “função clássica de comunicação estética e social que a fachada sempre teve” (HUCHET, 2005, 188) – ou para o passado, com seus muros brancos, e também os de Le Corbusier – para quem o conturbado tempo histórico impôs “pensar contra um fundo negro” (LE CORBUSIER, 1996, p. X).

### **Casas patchwork**

Cumpridos os trajetos da pesquisa de campo em busca de grades, registrados e desenhados os ornamentos, alfinetadas as casas *patchwork* no mapa resultante, chegou o momento de sentarmo-nos à varanda para refletir sobre essas resistentes casinhas, na companhia de quem as habitava. Não se tratava de fazer outro estudo ri-

goroso e, o que poderia ser um “estudo de caso”, deu lugar a uma conversa livre, uma colcha de retalhos costurada a partir das falas dos moradores de um grupo de casas pertencentes ao inventário cujas fachadas têm em comum uma dupla manifestação ornamental, de grades e azulejos, que nomeei casas *patchwork*. Casinhas de retalho que encontramos nos caminhos que percorremos para buscar as grades, e que juntas poderiam formar uma colcha colorida, trabalhada e enredada nas tramas da cidade. Colcha abstrata, *patchwork* que só existiria em uma ou outra imaginação. Ou entre elas mesmas, numa conversa muda que suas superfícies ornamentadas porventura promovessem, rendadas, bordadas, costuradas, improvisadas. Por muito tempo, a minha curiosidade quis entrar em cada uma que vi, verificar se o “dentro” corresponderia ao cuidado do “fora”, e quem eram aquelas pessoas que escolheram fazê-las assim, tão femininas aos nossos olhos. No entanto, por um tempo contentei-me em recebê-las enquanto superfície apenas, deixar que acontecessem como peças de uma coleção que, ao final, não seria minha. Até porque eu não queria despertar qualquer indiferença àquilo que em mim era pura pertença.

As nossas casas *patchwork* são autênticos exemplares de uma arquitetura feita não por arquitetos, mas por proprietários ou mestres de obras anônimos, como comprovado nas conversas com seus donos, na maioria idealizadores (ou parentes diretos deles). Casas construídas entre as décadas de 40 e 70 do século passado, grades e azulejos afixados predominantemente entre as décadas de 60 e 70, conjunção e moda modernas, tropicais e de certo modo *kitsch*, à maneira do referencial estudo de Dinah Guimaraens e Lauro Cavalcanti (2006). Essas casas, de acordo com os autores, desafiaram, ainda que não intencionalmente, a autoridade (e a caducidade) do pensamento funcionalista na arquitetura vigente, para povoar os bairros periféricos de outros sabores e efeitos estéticos – na interessante e convergente definição trazida por Guimaraens e Cavalcanti para o *kitsch* arquitetônico. A etimologia desse estrangeirismo remonta ao século XIX, época em que teria derivado, por corruptela, da palavra inglesa *sketch*, “quando turistas americanos, querendo adquirir uma obra de arte por um preço irrisório, pediam um esboço (*sketch*) da mesma” (GUIMARAENS & CAVALCANTI, 2006, p. 25). Agregam-se a tal definição o sentido mais conhecido de imitação e fácil assimilação e, do alemão, as ideias de reformar os móveis para que pareçam mais antigos ou de “atrasar”. Se, no passado, a gradação social era diretamente proporcional à ornamental, aqui há uma inversão, atestando o caráter popular da maioria dessas residências. Pátina e “mentira estética” que remontam também, de modo ambíguo e instigante, ao pitoresco de Ruskin e ao princípio de revestimento de Loos. Essa enganosa e divertida ostentação nos faz lembrar a geometria da cidade *patchwork*, um sentido eclético para a prática da montagem, curiosamente tão contemporâneo, e também a dificuldade de se estabelecer, na arquitetura popular, onde começam e terminam cópia e criação, gratuidade e intenção, recreio e função.





Fig. 4A, 4B, 4C e 4D. Casas *patchwork*. Fotos: divulgação Urbano Ornamento.



A história das colchas leva a marca do nomadismo que interessa a Deleuze e Guattari (1995), expresso, como contam os autores, pelo frenesi da linha oriental que contamina a ocidental, e em seguida pelos colonos que deixaram a Europa em busca do Novo Mundo, e nele precisam aprender a trabalhar com o ordinário, com a falta, com os restos de tecido e os de baixa qualidade, os retalhos. Essas viagens marítimas também caracterizam a história do azulejo de fachada no Brasil, viagens de ida e de volta, herança portuguesa (interior, sagrada, e ainda árabe e ítalo-flamenga) adaptada às condições climáticas e criativas brasileiras, e apropriada, séculos mais tarde, na fachada exterior do colonizador. Cores e rendas para fora, a moradia se veste de azulejo, mas não mais os pintados à mão, que expressam narrativas religiosas e conquistas imperiais. Tal artesanaria dá lugar à industrialização e à seriação: superfície rendada que abandona o épico para voltar às suas origens orientais, o tapete na fachada (retirado da parede do interior árabe), naquele segundo quartel do século XIX. À máquina ou à mão, ainda assim, é preciso gostar de trabalhar com miudezas, forjar barra a barra, afixar cada azulejo, com a paciência do artesão. Retalhos ao sabor das disponibilidades e necessidades, o rendado exterior viria a firmar-se com sabor francês – fruto da “missão artística” que por essas terras se instalara –, na linguagem estética e técnica do eclético século XIX, sobretudo nos estados do Nordeste, especialmente o Maranhão. A despeito da tendência, nem tão passageira e muito contagiante, foi quase um século depois que o azulejo voltou a ser “moda” em terras mineiras, a partir do resgate moderno, especialmente com o conjunto da Pampulha. Cor, conforto e nacionalidade traduzem uma energia tropical, inaugurada pelo neocolonial e cristalizada pela singularidade de nosso modernismo (periférico, como essas casas). Há uma quase unanimidade em reafirmar os motivos que mantiveram o azulejo nas casas nordestinas: durabilidade e conforto térmico, ou seja, não demandar repintura e refrescar a casa. Nas colchas de que aqui tratamos, sobrepõem-se aos blocos de azulejos um quilte<sup>1</sup> de linhas de ferro que une suas peças, não ao modo de rejunte, mas em uma unidade diversa, provocada pelas superfícies lineares – xadrez, zigue-zague ou sinuosos acabamentos – ao sobrepor seu conjunto.

Preservado o alinhamento da rua nos casarões antigos que aderiram ao azulejo na fachada, o século XIX trouxe também muito ferro ornamentado aos exteriores das habitações, pré-existentes ou em construção, grades que participaram das novas distribuições espaciais à moda eclética francesa. Ouro Preto substituiu seus guarda-corpos de madeira por ferro fundido, os palacetes da Praça da Liberdade ganharam seus grandes portais e as casas-tipo, não muito diferentes de tantas outras espalhadas pelo Brasil, nessa época já eram projetadas com grades e gradis, cercando jardins e varandas que agora faziam parte da fisionomia urbana. Desde então, essa presença ornamental se somou à azulejar, nas tantas casas populares que aderiram ao modismo moderno, sobrepondo à nova arquitetura cores, volutas e a trivialidade dos banheiros e cozinhas. Domesticidade e feminilidade – com a estética da renda elevada ao quadrado, e dentro, triplicada, com papéis de parede e outros azulejos de diversas cores e combinações nas cozinhas e nos banheiros – marcam e associam

---

1 Nas colchas *patchwork*, o quilte é a costura, livre ou reta, que se sobrepõe aos blocos já costurados para manter as camadas firmemente unidas e criar um segundo nível de desenhos.

a história de todas essas casas, numa mistura de certo modo anacrônica, juntando culturas, estilos, gêneros e classes.

## Colcha imaginária

Ao final da tese, a conversa entre grades e ornamentos se somou à outra, sobre a memória e a vida daquelas casas antigas, que pareciam prontas a despedir-se. Uma conversa que permitisse conciliar memória crítica e afetiva, e que se contaminasse não apenas pelo acadêmico, mas pelo comum. Enxergar e costurar jardins onde houvesse invisibilidades. Costurar semelhanças e diferenças, fazer da ideia de vizinhança um resgate, tecer colchas imaginárias. Aprender junto e apostar em nascentes definições, vindas da boca de quem não está acostumado a falar sobre ornamentos, apenas a percebê-los. E, através deles, falar também sobre o bairro, a cidade, o patrimônio, a memória, o sacrifício, o desapego, a imensidão, as samambaias, as bijuterias e as jóias, a infância, a vida doméstica, a vizinhança, a família, a morte, a necessidade de mudança e de jardins.

Travessões atemporais e, de certo modo, ficcionais, se acreditamos com Cristina Freire (1998) que a cidade que habitamos é, como sua memória, imaginada. Uma tentativa de reconstituir – de modo fragmentado, mas não menos potente – uma certa memória do habitar, as casas e a cidade, a partir do relato de relatos, singulares e universais. “Recordar, em seu sentido etimológico, significa colocar de novo no coração, e a memória se constrói, literalmente, de maneira afetiva”, atesta Freire (1998, p. 126). Um gesto de reterritorialização – já que no inventário os modelos de ornamento perdem o lugar geográfico de onde vieram – que permitiu à pesquisa ressituar-se na cidade a partir de outros olhares, contrapostos e justapostos aos meus e aos dos autores que coloquei em contato. As entrevistas promoveram uma escuta das “trajetórias normais” a que se refere Heliana Salgueiro, pois para a autora “a cidade está contida e fragmentada na globalidade desses nomes” (SALGUEIRO, 1997, p. 13), nessas histórias de parentesco e transmissão de saberes, que suscitam uma “grande diversidade de leituras, um movimento que parte da micro-história às macrorrealidades” (SALGUEIRO, 1997, p. 14). São constelações de sentido que esses depoimentos, costurados como em uma colcha *patchwork*, puderam oferecer, eficientemente reluzentes em sua aparente totalidade, para nos ajudar a entender em que medida o ornamento hoje vive (se viver for um estado mais vibrante do que sobreviver), no espaço urbano. Para o historiador Michel de Certeau (apud CHACHAM, 1994), as pequenas narrativas urbanas, de “profundidade desconhecida” e dimensão mítica, são capazes de criar outras dimensões, a partir de vocabulários conhecidos. Memória urbana como um antimuseu, como afirmou Cristina Freire, também a partir do historiador francês.

Portanto talvez seja aqui o lugar da dobra: sabores domésticos que migram para o espaço público, ornamento que sai de dentro para fora, não apenas como signo da ostentação que marcou a consolidação da classe burguesa no século XIX, mas também uma espécie de avesso, cuja viragem se dá pela dimensão do popular. Avesso de certo modo malquisto pela cultura moderna, mas que também podemos interpretar

a partir dos valores de cuidado e intimidade, que vinculam de maneira inevitável, ainda que não exclusiva, ornamento e feminilidade. A restrição da paleta disponível (ou dos recursos para utilizá-la) leva o azulejo da cozinha para a fachada (o popular) e termina por escancarar no espaço público inegável domesticidade. Valores transformados, a partir e a despeito de suas motivações iniciais. E foi em 28 das 33 entrevistas que nos sentamos à varanda com mulheres, já que a maioria dos homens, vivos ou mortos, não habita mais essas casas.



Fig. 5A e 5B. Moradoras das casas patchwork. Fotos: Alexandre Rezende.

A cientificidade da entrevista ficou em segundo plano diante dos esforços por se estabelecer confiança e intimidade, elementos necessários para tecer a colcha com algum sentido de coletividade. Mas logo no começo vivenciamos a recusa da entrevista, como dado que se alinha à função das grades na fachada. Desconfiança e medo do corpo, que não se aproxima para o convite, somados a algum desdém e sobretudo à negativa que pode estar vinculada aos tempos de velocidade, inversamente proporcional ao labor da forja ornamental. No entanto, para os que nos presentearam com meia ou uma hora de conversa, indiferença foi palavra existente, mas rara. Indiferença com a casa geralmente sobreposta à indiferença com o entrevistador, empatia da casa que é palavra esquecida por seus donos. Mas em sua maioria aquelas casas sabiam fazer jus à sua personalidade de “casa de vó”, respeitar sua vocação de ponto de encontro, de sede e referência familiar. As conversas se transformaram em convites a perceber, embora a maioria não desconhecesse o valor de seu patrimônio guardado – com “apego”, “sacrifício”, “dificuldade” – e fizesse questão de escancarar o seu orgulho por ele.

A fachada da sua casa te lembra uma colcha de retalhos? O que significa uma colcha de retalhos para você? Artesanal, simples, misturada, antiquada, paciente, aconchegante, que “agasalha mais do que qualquer coisa chique”. Umás mais discretas, outras menos. Marmotagem, carnaval. Costureira, interiorana, brega, mineira, rural. Belo Horizonte que ainda tem um ar rural, olhar para a casa e saber que mora gente idosa nela. Ouvir da colcha e afirmar as rendas estampadas nos azulejos e forjadas nas grades. Ser convidado a negar ou a aceitar, a refletir, de modo trivial, sobre a ausência de neutralidade estampada por suas casas na paisagem e sobre a relação entre seu próprio modo de existir socialmente e o da casa.

Costurar semelhanças e diferenças, fazer da ideia de vizinhança um resgate. Convidamos a imaginar o modo com que as casas conversam com o bairro e se vestem para a rua; a estabelecer os lugares em que se traduz a fronteira entre o público e o privado; a refletir sobre as noções de patrimônio, ornamento e beleza, a partir do exercício de defini-los, e aproveitar para pensar sobre a infância, a vida doméstica, a vizinhança, a família, a necessidade de mudança e de jardins, a morte. Verificar o gosto pela ideia da casa (e de tudo que ela carrega, invisivelmente) virar história na cidade de papel que é o livro Urbano Ornamento. Remontar a história da casa a partir da vida, vincular os episódios da vida às reformas sofridas pela casa... Não havia histórias relevantes a se contar sobre a casa que não estivessem vinculadas às suas próprias histórias. Nenhuma história poderia ter acontecido somente ali, e ao mesmo tempo todas só poderiam ter acontecido ali.

Na maioria proprietários e aposentados, as pessoas com quem conversamos se apresentaram como guardiões, orgulhosos, do patrimônio construído ou adquirido. Ainda que os prédios, porque se multiplicaram, sejam motivos de estranhamento na paisagem, é a casa quem se singulariza, quem mantém “conversa quase solitária”, destoando da maioria das construções. Também nelas o ornamento é chave mestra, vinculando-se quase que invariavelmente à ideia do antigo e da memória deste. Azulejos e grades trazem recordações de tempos antigos, que não devem e não podem ser retirados, nem sempre por opção, mas em respeito aos que os puseram ali e já se

foram. Preservar a casa da maneira que é, mantê-la como foi concebida, guardar a memória e a escolha dos antigos moradores. Ornamento, aceitação e saudade...

Para os que os preservam por desejo próprio, os ornamentos estão predominantemente vinculados à ideia de um passado mais bonito e mais feliz, a despeito dos problemas estruturais que uma casa velha pode trazer. Aqui se populariza e se diversifica a colcha de retalhos, com remendos em ladrilhos – já não mais encontrados no mercado ou com preços salgados nos chamados cemitérios de azulejos – e outras camadas de grades, em versões mais geométricas, menos ornamentadas, e também pontiagudas e farpadas, honrosa exceção aos poucos que se orgulham de sua resistência, mantendo as muretas baixas. Dificuldade de reposição e escassez de mão de obra especializada. Obrigação de manter o estilo, medo de fazer modificação na coisa antiga, de estrutura desconhecida.

Os moradores gostam de expressar seu cuidado com a casa, mesmo quando maltratada por dentro ou por fora. Por mais judiadas que estejam pelo tempo, há algo vivo ali. Gostam de mostrar e de apontar as mudanças e as reformas, e têm algum cuidado em justificá-las: a família cresce, a madeira apodrece, a grade é baixa. Expressa como cuidado e simplicidade, a beleza aparece como um valor atual, tantas vezes vinculada ao ornamento, no exercício de defini-lo. O ornamento, no entanto, desaparecia da definição de “beleza”, esta “uma coisa que não precisa de tanto ornamento para ficar mais apresentável”, algo mais inerente que aderente, ao modo de Alberti, como se nossos interlocutores soubessem claramente de sua máxima: o ornamento é “uma espécie de luz subsidiária da beleza e como que seu complemento” (ALBERTI, 2011, p. 378).

Beleza exterior do ornamento e do corpo relativizada pela beleza interior, relacionada à simplicidade e à natureza –lembrando novamente o arquiteto italiano e seu ódio à suntuosidade –, encontrada nos olhos de quem vê, mas também inquestionável e arrebatadora. Como a beleza, o ornamento está fora e dentro, estendido aos objetos e ao cuidado da casa. Jardim, plantas, samambaias, o ipê da calçada que “faz parte da casa”, “a arrumação interna que também é ornamento”, “manter a casa pintada, limpa, de cara nova”, “uma maneira de organizar as coisas”. Para Alberti (2011), uma vez mais, ornamentum é também o que dá honra e dignidade a alguém.

As casas vestem-se para rua, sim, mas volta e meia precisam de uma roupa nova: uma reforma aqui, outra ali. Casas ímpares, de roupa contrastante, mostram a idade do bairro e seus ares familiares, a despeito de sua transformação. Casa que se veste de azulejo português, “um pedacinho de Portugal para a rua”. Casas se negam a ser vestidas de muro. Casas de roupa simples, “conservadora”, que “não tem nada de extraordinário”, que evidencia o caráter popular do bairro em que está inserida. Patrimônio, ainda assim, que insiste em figurar como valor intangível, ainda que, espontaneamente, poucos tenham atentado para a característica que, em suas moradias, poderia representar um legado cultural e estético para a coletividade.

Patrimônio, beleza, ornamento, casa, memória, sacrifício, desapego, imensidão, olhar, modos de viver e trazer vida. Nessas poucas dezenas de horas, ouvi menos do que esperava sobre grades e ornamentos, temas que rápida e urgentemente, por maior que fosse a condução, cederiam lugar à memória afetiva, às histórias de vida

privada, à constatação da finitude das casas e da vida. Nada muito diferente do que se verifica quando o assunto é, para além da arquitetura e do patrimônio, o habitar, ornamentado em maior ou menor medida, com suas doses mais ou menos equilibradas de melancolia e esperança, de saudade e devir...

\*\*\*

### VERMELHA COMO ROSA

*A princípio, Dona Lídia não quis conversar, achou que eu estava vendendo algo, me avisou lá de dentro que não tinha disponibilidade. Espontaneamente perguntei-lhe por que não, com curiosa e inocente indignação – fruto das inúmeras recusas da primeira semana de entrevistas –, totalmente despropositada para o momento científico. Creio que ela se comoveu com o meu solitário e suado “por quê”, debaixo de um dia mais do que quente, e instantaneamente mudou de ideia, convidando-me para entrar em sua casa revestida de azulejos vermelhos e cercada pela mureta de ladrilhos rosa-salmão, já dominada pelo mofo. Havia outros, escondidos – o diversificado mosaico de azulejos no chão da área externa e os brancos com detalhes florais vermelhos –, compondo em pedra e azulejos a sala de visitas que fora garagem, reduzida porque os carros diminuíram de tamanho, enquanto a família cresceu.*

*Sentadas no sofá, ela me conta do orgulho da família pela construção da casa, e da decisão coletiva de não vendê-la, na ocasião da morte do pai. Porém, “se entrasse um dinheirão muito grande”, ela derrubaria e construiria uma outra completamente diferente. “Não é uma casa funcional para os dias de hoje” – explica.*

*Lídia me pede desculpas por ter recusado a entrevista a princípio, e diz que gostaria de ter a casa registrada em livro como uma homenagem a seus pais. Me chama para conhecer o restante da casa e começa a mostrar sua cristaleira, a mesa de mármore, as rendas portuguesas que guarda, as fotografias de família, as obras da filha (que é “meio artista”) e, ao fim do percurso, uma flor muito rara que ela cultiva no quintal.*

*Não quer ser fotografada, mas pede licença para vestir uma blusa branca de bolinhas pretas, que acredito combinar com a fachada de sua casa, quando ela posa para a foto que não me autorizou mostrar a ninguém. Permanece em meus segredos de campo o sorriso pintado de batom vermelho, a combinar com a casa e com o brio de ambas.*

\*\*\*

Foi feito com prazer? Podemos fazer ecoar a voz de Ruskin aqui? Deixemos o binômio racionalidade/intuição alimentar conceitos e palavras de ordem modernas – autenticidade, autoridade, autoria, autorreferenciação, consciência, ideal – para, talvez, verificar como podem permanecer intactos os sistemas significantes da vida cotidiana. Talvez não precisemos ir a Veneza para aprender com Ruskin a dar atenção à alma das ruas e das casas, aos pequenos detalhes, e a olhar para alguns fazeres ornamentais “como focos privilegiados de resistência ao desencantamento do mundo” (PAIM, 2000, p. 36). Se o monumento é a exceção, a casa é a “nota normal da vida cotidiana do cidadão, é como uma lápide epigráfica da sua ascendência e da

sua história” (SEVERO apud PINHEIRO & D’AGOSTINO, 2004, p. 124). No entanto, se o monumento é também uma referência, ou, como quer Cristina Freire (1997), “uma projeção de um certo sentido de tempo sobre o espaço”, ele deve envolver os “tempos da experiência, através da memória individual e coletiva” (FREIRE, 1997, p. 118). Equivalente ao que expressa Lúcio Costa, rendido a uma certa verdade marginal da arquitetura colonial: “Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam dentro de nós, não sei” (COSTA apud PINHEIRO & D’AGOSTINO, 2004, p. 125). Parece que essas “permanências subterrâneas”, nas palavras de Stéphane Huchet (2004a, p. 62) – se levamos em consideração que a maioria das casas *patchwork* tem um traçado geométrico, moderno – não podem ser negadas, nem ao menos esquecidas pelas vanguardas, são uma espécie de fantasma, um assombro perene. Há algo irrestível em uma colcha de retalhos, certa vez li em um manual de costura *patchwork*.

## Referências

ALBERTI, L. B.; ESPÍRITO SANTO, Arnaldo Monteiro do; KRÜGER, Mario Júlio Teixeira. **Da arte edificatória**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

CHACHAM, V.; DUTRA, E.R.F. **A memória dos lugares em um tempo de demolições** : a Rua da Bahia e o Bar do Ponto na Belo Horizonte das décadas de 30 e 40. 1994. 257 f., enc. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Sociologia.

DEL NEGRO, C. **Do Ornamento**. Rio de Janeiro : Graf. da Universidade do Brasil, 1961.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FREIRE, C. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: Annablume: FAPESP: SESC São Paulo, 1997.

GOMBRICH, E.H. **El sentido del orden**. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. London: Phaidon, 2010.

GUIMARAES, D.; CAVALCANTI, L.. **Arquitetura kitsch suburbana e rural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

HUCHET, S. Horizonte tectônico e campo “plástico” – de Gottfried Semper ao Grupo Archigram – pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, Maria Lúcia (org.). **Cinco textos sobre arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_. Paradigmas arquiteturais e seus devires (II): Eisenman, Tschumi e outros. In: **Desígnio**. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, no2, setembro de 2004, p. 115-130.

LE CORBUSIER. **A arte decorativa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PAIM, G. R. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PATETTA, L. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo: 1987.

PINHEIRO, M. L. B; D'AGOSTINO, M. H. A noção de pitoresco no debate cultural das primeiras décadas do século XX no Brasil. In: **Desígnio**. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, no1, março de 2004. Pp. 119-127.

SALGUEIRO, H. A. O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo: 1987.

SMEETS, R. **Signos, símbolos e ornamentos**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1982.

ZUMTHOR, P. **Performance recepção leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

Submetido em: 24/03/2020

Aceito em: 07/04/2020



**Eliane Baader  
de Lima<sup>1</sup>**

# **O ornamento no pensamento de John Ruskin**

The Ornament in John Ruskin's  
thought

El adorno en el pensamiento  
de John Ruskin

**Resumo**

O presente artigo pretende evidenciar e perceber a presença do ornamento vivo na formação do pensamento estético de John Ruskin. Suas reflexões sobre o trabalho expressivo na arquitetura, manifestado sobretudo em sua ornamentação, serão tomadas sob o conceito do fantástico paradoxo da imperfeição, que evidencia a vitalidade e o prazer do trabalhador em sua prática oficial. Tal manifestação de vida e de felicidade somente poderia ser alcançada pela comunhão entre o trabalho manual e intelectual de seus artesãos..

**Palavras-chave:** John Ruskin; Arquitetura; Ornamento; Imperfeição.

**Abstract**

This paper aims to show and perceive the presence of the living ornament in the formation of John Ruskin's aesthetic thought. His reflections on the expressive work in architecture, manifested above all in its ornamentation, will be taken under the concept of the fantastic paradox of imperfection, which highlights the vitality and pleasure of the worker in his workshop practice. This manifestation of life and happiness could only be achieved by the communion between the manual and intellectual work of its artisans.

**Keywords:** John Ruskin; Architecture; Ornament; Imperfection.

**Resumen**

Este artículo pretende resaltar y percibir la presencia del ornamento vivo en la formación del pensamiento estético de John Ruskin. Sus reflexiones sobre el expresivo trabajo en la arquitectura, manifestado especialmente en su ornamentación, serán tomadas bajo el concepto de la fantástica paradoja de la imperfección, que resalta la vitalidad y el placer del trabajador en su práctica de taller. Tal manifestación de vida y felicidad solo podría lograrse mediante la comunión entre el trabajo manual e intelectual de sus artesanos.

**Palabras-claves:** John Ruskin; Arquitectura; Adorno; Imperfección.

---

<sup>1</sup> Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, e graduada em Artes Visuais (licenciatura) pela Universidade Regional de Blumenau – FURB. Email: elianebaader@gmail.com  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0699805243575975>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2030-1914>

## O Ornamento na arquitetura e o fantástico paradoxo

As discussões que se formaram ao longo do oitocentos em relação às práticas artísticas e as novas formas do fazer industrial impulsionaram as transformações que se manifestariam, mais adiante, sobretudo na artes aplicadas. Os questionamentos acerca da natureza da arte e, principalmente, a sua relação com a sociedade industrial que se estabelecia e se firmava alimentaram as novas formas de se perceber a arte e a arquitetura. A maquinaria moderna proporcionou novos arranjos de produção fabril e facilitou a fabricação de objetos de uso cotidiano, anteriormente manufaturados nas oficinas de artífices e artesãos, alterando os modos de fazer até então estabelecidos. O sistema de corporações de ofício, que antes regulava a manufatura e as relações de trabalho, se extinguiu e dava lugar, principalmente, à liberdade das relações econômicas. Em meio a tais discussões, o ornamento, concebido, desde a Antiguidade, como um elemento formador do caráter da beleza nas artes, sobretudo na arquitetura, parecia ter seu propósito abalado. A falta de qualidade artística dos objetos ornamentados produzidos pela indústria, assim como as inesperadas aplicações de padrões ornamentais dissociados de seus conjuntos originais, principalmente após a primeira Exposição Universal realizada em 1851, colocaram o ornamento no centro de um caloroso debate – inicialmente entre aqueles que o reivindicaram, em meados do século XIX e, posteriormente, entre aqueles que o destituíram, no início do século XX. Dentre os primeiros, o inglês John Ruskin (1819-1900), um dos mais importantes pensadores do oitocentos, reclamava pela presença do ornamento vivo<sup>1</sup> dos antigos artesãos góticos no fazer arquitetônico. Em seus estudos sobre a natureza da arquitetura Gótica, o autor dedicou-se a elencar os elementos que constituíam a “expressão mental” e a “expressão formal” de sua arquitetura. Ao finalizar a definição de “*savageness*”, o primeiro destes elementos, Ruskin assinalava que deveríamos aceitar como uma “lei universal” que “nem a arquitetura nem qualquer outro nobre trabalho do homem poderiam ser verdadeiramente bons se não fossem imperfeitos”. E, mais adiante, declarava que “a primeira causa da decadência das artes da Europa” teria sido “a insaciável exigência da perfeição” (RUSKIN, 1904, v.2, p. 204). A aparente contradição apresentada pelo autor e nomeada por ele como o “*fantástico paradoxo*” talvez seja uma das maiores contribuições do pensamento crítico ruskiniano. Ao reconhecer a imperfeição humana como formadora do caráter da beleza, Ruskin colocava outra forma de se compreendê-la, em contrapartida à doutrina mimética que regeu os preceitos nas práticas artísticas até o final do século XVIII. Embora considerasse a beleza em sua forma perfeita, Ruskin tornava mais complexo o seu entendimento ao reconhecer a imperfeição e as limitações humanas reinterpretadas como virtude.

Em suas reflexões sobre o trabalho artístico na arquitetura, Ruskin declarava que o ornamento vivo somente poderia ser alcançado pela comunhão entre o trabalho e o pensamento de cada trabalhador envolvido na edificação da obra. E, sobretudo, pelo prazer que se manifestaria no operário em consequência de tal comunhão.

---

1 A expressão *ornamento vivo* está intimamente vinculada ao conceito do fantástico paradoxo ruskiniano. Refere-se ao ornamento feito pelo artesão numa condição que lhe permite conjugar trabalho e pensamento em sua prática oficial.

As influências da arquitetura na vida e felicidade do trabalhador que ajudou a edificá-la, assim como a indissociável ligação entre arte, vida e moralidade nas práticas artísticas, eram questões que haviam sido desprezadas e esquecidas, segundo Ruskin, na maioria dos escritos sobre arquitetura<sup>2</sup>. A arquitetura seria a expressão do temperamento moral tanto daqueles que entregaram o seu trabalho em sua edificação quanto daqueles para quem foi produzida. E uma de suas maiores qualidades seria poder acolher a mais simples manifestação mental de vida e felicidade do trabalhador na execução do seu ofício. A boa arquitetura seria aquela que confessasse a comunhão entre a mente inventiva e a mão executiva de seus trabalhadores em sua materialidade. E o fantástico paradoxo fundamenta-se nesta comunhão, uma vez que a imperfeição estaria intimamente ligada à felicidade executiva do trabalhador em sua prática oficial. Se ao trabalhador fosse permitida uma certa liberdade de pensamento, incentivando sua imaginação e sua emoção, a felicidade o conduziria na execução do seu ofício. E a expressão animada dos trabalhadores que ajudaram a erguer a edificação deixaria, no corpo mesmo daquela matéria, os sinais e os indícios de tal presença humana, revelados, principalmente, em sua ornamentação.

Em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, publicada em 1849 e, sobretudo, nos três volumes de *As Pedras de Veneza*, concebidos entre 1851 e 1853, Ruskin teceu suas principais considerações sobre o ornamento na arquitetura. Segundo o autor, as duas principais virtudes da arquitetura seriam “seu poder ou boa construção, e sua beleza ou boa decoração” (RUSKIN, 1903, v.1, p.65). A primeira representaria a parte inteligente do homem, manifestada na estrutura do edifício; a segunda, a parte afetuosa, demonstrada em sua decoração. A arquitetura deveria revelar o equilíbrio entre estas duas fontes de prazer, “utilidade e esplendor”, e ambas deveriam ser admiradas pelo “grandioso poder e coração do homem na coisa” (RUSKIN, 1903, v.1, p. 66). Entretanto, para que a decoração fosse realmente bela, suas afeições precisariam ser vívidas, honestamente mostradas e inscritas nas coisas justas e corretas.

Considerando o menor e o maior nível de comunhão entre a mão executiva e a mente inventiva do trabalhador, Ruskin dividia o sistema de ornamento em três ordens: o *ornamento servil*, executado por um artesão numa condição de absoluta servidão; o *ornamento constitucional ou medieval*, o único verdadeiramente cristão porque reconhecia o “valor individual de cada alma” e permitia a contribuição de cada trabalhador, aceitando, porém, suas incapacidades; e o *ornamento revolucionário ou renascentista* que, por não admitir a inferioridade executiva de seus ornamentos, intentava somente adestrar o artesão no desejo de alcançar a perfeição. Estas três ordens estão estreitamente ligadas tanto ao nível de imperfeição executiva permitido ao artesão quanto à presença viva do trabalhador na fatura do ornamento. E a imperfeição executiva estaria vinculada, em maior ou menor grau, a uma das condições da arte que, segundo o autor, seria essencialmente arquitetônica – a abstração<sup>3</sup>. A abs-

2 Cf. Cook in: RUSKIN (1903, introdução). E. T. Cook e Alexander Wedderburn são os editores da compilação Works, que reúne em 39 volumes as publicações de John Ruskin, disponibilizada pela Lancaster University / Ruskin Library. Uma parte desta compilação foi utilizada para fundamentar a dissertação de mestrado – O fantástico paradoxo no pensamento estético de John Ruskin e a presença do artifice na arquitetura rural de Santa Catarina – da qual este texto resulta. O recorte utilizado refere-se às obras ruskinianas publicadas sobre arquitetura e parte dos textos sobre economia política da arte, quando Ruskin intensifica sua crítica social e evidencia a importância dos fundamentos sociais da arte. Além das publicações do autor, as considerações de alguns comentaristas a respeito de sua obra, entre eles, Clark, Landow e Townsend, juntamente com Cook e Wedderburn, contribuíram para as reflexões tecidas ao longo do texto.

3 Outra condição da arte, essencialmente arquitetônica, seria a proporção. Para que a proporção fosse alcançada na arquitetura, uma parte da composição do

tração no ornamento arquitetônico consistiria em recolher o essencial da coisa a ser representada e, neste sentido, para Ruskin, toda arte seria abstrata em sua intenção primeira. Mas entre a colheita da essência da forma e a sua efetiva representação, o ornamento nasceria de linhas simples, porém substanciais, podendo chegar à perfeita execução formal. Entretanto, o arquiteto moderno não poderia, de acordo com o autor, considerar somente o trabalho de mãos hábeis para produzir formas perfeitas de ornamento em sua obra arquitetônica. Ele deveria conceber seu projeto considerando a colaboração de trabalhadores comuns, tomando os elementos essenciais daquilo que deveria ser representado, de forma que o homem mais ignorante e a mão mais fraca pudessem executá-los. “Esta é a definição da mais pura abstração arquitetônica. Ela é formada pelos pensamentos profundos e laboriosos dos maiores homens, colocados em tais letras fáceis que podem ser escritas pelos mais simples” (RUSKIN, 1903, v.1, p. 290). Contudo, a atividade executiva na arquitetura deveria revelar a unidade entre as mãos e o pensamento dos vários homens que ajudaram na construção do edifício. E deveria permitir, também, um certo grau de liberdade para que os trabalhadores pudessem participar da elaboração da obra, entregando tanto suas habilidades quanto confessando suas incapacidades.

A abstração, no pensamento ruskiniano, também está relacionada à hierarquia compositiva que constitui toda arte decorativa. Para o autor, a verdadeira natureza da arte decorativa estaria na sua condição de ser realizada para um determinado lugar e, neste lugar, estabelecer uma posição de comando ou de subordinação em relação aos demais objetos artísticos. E, segundo Ruskin, não existiria arte de “primeira categoria” que não fosse decorativa, uma vez que toda arte até então produzida teria sido feita para ocupar um lugar definido. Nesta conjuntura, o autor distinguia duas ordens de arte decorativa, uma *natural* e outra *convencional*<sup>4</sup>. A primeira deveria ser destinada a ser vista e realizada com perfeição. Fazem parte desta ordem as pinturas e esculturas realizadas pelos “grandes mestres” e estas não poderiam ser consideradas um ornamento arquitetônico, “exceto neste sentido vago em que qualquer coisa bonita é dita para ornamentar o lugar em que se encontra” (RUSKIN, 1903, v.1, p. 284). Tais objetos artísticos assumiriam uma posição de comando na hierarquia compositiva da arte decorativa e, neste caso, a arquitetura estaria subordinada à escultura e à pintura. Já a segunda ordem de arte decorativa diz respeito às formas do ornamento propriamente dito e Ruskin declarava que tais formas deveriam estar relacionadas com a beleza conveniente em relação ao *lugar*, ao *material* e à *serventia* do ornamento. O convencionalismo em consequência do lugar destacava, primeiramente, que uma expressão de beleza deveria ser apresentada no momento em que o poder mental dos homens não estivesse ocupado com alguma outra coisa, pois o repouso seria condição peculiar de sua apreciação. Uma beleza encantadora apresentada para um “olho cansado” e uma mente ocupada não seria um elemento de prazer, assim como

---

edifício deveria ser principal em relação às demais. Para Ruskin, não haveria proporção numa composição entre “coisas iguais”. Entre “coisas iguais” poderia haver somente simetria e, compor, seria “organizar coisas desiguais”. A regra principal da proporção, então, seria: “tenha uma coisa acima do resto, seja tamanho, função ou interesse”. Cf. Ruskin (1903, p. 164).

4 Rafael Cardoso, tradutor dos textos de *A Economia Política da Arte*, de Ruskin, salienta que esta distinção entre *arte natural* e *arte convencional* seria fundamental no pensamento ruskiniano. Por “natural”, o autor entendia “toda forma de representação artística que vis[asse] reproduzir a aparência do mundo visível”. Por “convencional”, o autor entendia “toda forma de representação artística que fizesse uso de ‘elementos abstratos’ correspondentes a uma ‘redução convencional’”. Cf. Ruskin (2004, p. 159), N. do T.

tornaria a sua frequência sem sentido e a sua forma vulgarizada. Outro ponto que deveria ser notado no convencionalismo em consequência do lugar refere-se à distância em relação aquele que observa e aprecia o ornamento criado. Considerando o maior ou menor grau de rusticidade no tratamento da forma, quanto mais próximo do chão, maior o grau de perfeição e, quanto mais distante do chão, menor o grau de perfeição formal. O convencionalismo em virtude das limitações do material assinalava que a beleza aparente da obra artística deveria ser diminuída ao invés de ser representada desonestamente. A verdade e a honestidade executiva deveriam ser a intenção primeira do ornamento. Se a natureza do material empregado em sua fatura não lhe permitisse a perfeita execução formal, a beleza deveria ser reduzida aos limites de tal material. E, por último, o convencionalismo em relação à serventia ressaltava o nível de subordinação de um ornamento numa composição. Um ornamento de ordem inferior não poderia concorrer com um ornamento de ordem superior, e sua subordinação deveria ficar evidente restringindo, em maior ou menor grau, o uso das formas naturais.

Na hierarquia compositiva da arte decorativa é importante ressaltar que a principal característica que constitui a natureza do ornamento, no pensamento ruskiniano, seria, então, a sua condição de subordinação. Todo ornamento deveria estar subordinado tanto às partes quanto a um conjunto maior ao qual pertence, e sua especial condição de beleza residiria em ser “bonito em seu lugar e em nenhum outro”. Assim, o ornamento arquitetônico deveria alcançar sua unidade na totalidade do edifício, no qual nenhum elemento poderia ser acrescentado ou retirado sem comprometer sua beleza. Se algum elemento pudesse ser removido sem corromper a unidade do conjunto, não seria ornamento, mas “deformidade e oneração”. Em contrapartida, a escultura ou a pintura, quando realizadas de maneira “natural” e com perfeição formal não confessariam subordinação ao conjunto e alcançariam a completude em si mesma. Seriam objetos artísticos de “vontade independente”, próprios do mestre e de sua produção<sup>5</sup>. O “ornamento, o servo, é muitas vezes formal, onde a escultura, o mestre, teria sido livre; o servo é muitas vezes silencioso onde o mestre teria sido eloquente; ou apressado, onde o mestre teria sido sereno” (RUSKIN, 1903, v.1, p. 285)<sup>6</sup>.

Cabe ainda ressaltar que a beleza do ornamento, para Ruskin, deveria estar fundamentada na lei das formas naturais e haveria, também, uma hierarquia ali presente. Quanto mais próximo das formas naturais e orgânicas, maior a sua superioridade; quanto mais próximo das linhas abstratas, dos “contornos mais frequentes dos objetos naturais”, maior a inferioridade do ornamento. Entretanto, considerando a honestidade executiva, deveríamos preferir aquilo que fosse melhor, mesmo que de uma ordem inferior, do que aquilo que fosse pior de uma ordem superior. Neste sentido, a frequência da beleza também deveria ser observada. As formas mais belas e supe-

---

5 Apesar de fazer uma distinção entre a arte e as habilidades dos “grandes mestres” e as demais manifestações artísticas praticadas por homens comuns, para Ruskin, o artista e o artesão, no exercício de sua arte, deveriam ser, antes de tudo, trabalhadores. Tal distinção parece figurar como uma forma de distinguir a natureza da arte praticada por cada um, não se referindo a uma divisão de caráter elitista. A arte, em suas diversas naturezas, estaria ligada, ao mesmo tempo, ao dom natural e ao exercício oficial.

6 A hierarquia compositiva da arte decorativa parece, também, ser regida pelo princípio da ajuda mútua, no qual cada uma das partes colaboraria para a beleza do conjunto maior. Haveria, portanto, uma interdependência entre os elementos, manifestada na composição do corpo arquitetônico, que revelaria o relacionamento das partes com o todo. Para Claudio Amaral, o pensamento ruskiniano seria orientado pela “política da ajuda mútua” existente na Natureza. Assim, a composição arquitetônica deveria ser conduzida pela mesma lógica existente nas formas naturais e promovida pela política da ajuda mútua. Cf. Amaral (2019, n° 235).

riores do ornamento deveriam ser preservadas enquanto as formas de beleza inferior, espalhadas, uma vez que a “Natureza poupa a sua beleza mais alta e esbanja a sua beleza inferior”<sup>7</sup>. O ornamento arquitetônico seria, então, a “parte principal da arquitetura”, a “parte feliz”<sup>8</sup> de uma edificação, em que o homem encontraria primeiro as formas mais encantadoras, depois recolheria destas formas naturais aquilo que fosse mais apropriado para a expressão do objeto a ser representado e, por último, elegeria o lugar adequado e conveniente para que tal objeto pudesse ser apreciado, colaborando com o arranjo compositivo maior. O ornamento seria uma partilha, uma comunhão das formas naturais na vida do homem – a mais pura “expressão de alegria do homem na obra de Deus” (RUSKIN, 1903, v.1, p. 264).

### **A fantasia grotesca e a rudeza de expressão**

O sistema medieval de ornamento manifestado, sobretudo, na natureza da arquitetura Gótica, seria o único, segundo Ruskin, que permitiu a unidade entre o trabalho manual e intelectual de seus artesãos, favorecendo a execução de um ornamento vivo. E um dos principais elementos de poder de sua arquitetura teria sido a aceitação da “energia inculta e rude do trabalhador”. Permitir ao operário uma certa liberdade de pensamento no exercício do seu ofício e acolher as mais simples manifestações expressivas do seu trabalho mental foram, para Ruskin, o aspecto mais admirável da arquitetura Gótica. “E é isso que devemos fazer com todos os nossos operários: procurar a sua parte pensante e fazê-la despertar não importando o que perderemos com isso, nem com que falhas e erros sejamos obrigados a assumir” (RUSKIN, 1904, v.2, p. 191). Tal liberdade de pensamento alimentada, principalmente, pela “saudável alegria da fantasia”, permitiria ao homem comum tanto manifestar sua “rudeza de expressão” quanto entregar-se a uma “fantasia grotesca”.

O “*grotesqueness*”, outro importante elemento que caracteriza a natureza da arquitetura Gótica, era, para o autor, uma admirável condição de “fantástica imaginação”<sup>9</sup>, que também deveria estar presente na prática oficial do trabalhador. Considerando o maior ou o menor grau de fantasia no homem e na materialidade por ele construída, Ruskin sugeria a humanidade dividida em quatro classes, cada classe correspondendo a um tipo de expressão: aqueles que brincam com sabedoria, aqueles que brincam por necessidade, aqueles que brincam desordenadamente e aqueles que não brincam. A primeira classe refere-se aos homens que cultivam uma nobre condição mental de trabalho intelectual, e este estado mental seria inatingível para

7 Na *Lâmpada da Beleza*, um dos sete espíritos ou lâmpadas da arquitetura, Ruskin faz uma comparação entre as flores e folhas de uma roseira. Ao explicar sobre a frequência da beleza, embora onde houvesse uma rosa houvesse também folhas, cada um em sua quantidade adequada, não haveria “muitas rosas no arbusto como existem folhas”. Cf. Ruskin (1903, p. 143).

8 Para Ruskin, “a ornamentação é a parte principal da arquitetura. Ou seja, a mais alta nobreza de um edifício não consiste em ser bem construído, mas em ser nobremente esculpido ou pintado”. Cf. Ruskin (1904, p. 83).

9 Numa palestra sobre *A Influência da Imaginação na Arquitetura* apresentada aos membros do *Architectural Association*, em 1857, Ruskin afirmava que a os dons que fariam do homem um artista seriam, sobretudo, aqueles da “simpatia e da imaginação”. Para Ruskin o arquiteto deveria ir além dos poderes de manipulação, cálculo e observação; ele deveria “nos contar uma fábula”. E ele deveria, também, ir além das regras da proporção arquitetônica se quisesse que sua arquitetura pudesse ensinar, melhorar ou alegrar alguém. “(...) vocês mergulharão num estado em que não podem nem mostrar, nem sentir, nem ver nada, senão que um está para dois como três está para seis. É neste estado como deveríamos ser chamados? Homens? Eu acho que não. O nome correto para nós seria – numeradores e denominadores. Frações vulgares”. Cf. Ruskin (1905, p. 354).

a maioria da humanidade. A segunda classe corresponde à maior parte dos homens que, pelas condições de vida, entregam a sua energia a trabalhos cansativos nos quais as suas faculdades mais nobres, como a fantasia, não são requeridas. No final do dia de trabalho, estes homens estão ávidos por alimentar sua imaginação, sua curiosidade, sua fantasia; “estão todos famintos pela comida que o trabalho do dia os negou” (RUSKIN, 1904, v.3, p. 154). E eles colocam-se ao exercício da fantasia o mais breve que podem para se ressarcirem deste alimento. A terceira classe diz respeito aos homens que se entregam à diversão desordenadamente, seja pelas circunstâncias, seja pela falta de princípios. A última classe refere-se àqueles homens que restringem qualquer forma de fantasia. Para Ruskin, o mais perfeito estado da sociedade, equilibrado em suas relações de trabalho, seria aquele formado pelas duas primeiras classes: entre aqueles que brincam com sabedoria ou por necessidade, entre pensadores e trabalhadores. Ainda segundo o autor, para cada trabalhador que possui o mais fino instinto sobre a perfeição de linhas e a harmonia de cores, vinte possuem um “humor árido” e uma fantasia rude. Isso não quer dizer que as faculdades do segundo tipo tivessem sido dadas aos homens em maior número do que as do fino senso de beleza, mas que estas seriam mais fortemente exercidas em nossas relações diárias e desenvolvidas pelos interesses que tomamos nos assuntos da vida comum, enquanto que as primeiras não. Por isso, ao trabalhador, deveria ser permitido entregar-se à expressão de uma forma viva e animada, embora rude, do que entorpecer-se na busca por uma beleza perfeita.

Dentre os elementos<sup>10</sup> que constituem a natureza da arquitetura Gótica, *savageness* e *grotesqueness* parecem melhor definir o ornamento vivo reverenciado por Ruskin nas práticas artísticas de seus antigos artesãos. Ambos seriam a manifestação do mais vivo poder mental de seus trabalhadores revelados na materialidade de sua arquitetura, evidenciando a inseparável ligação entre as formas externas e a energia que animava os artesãos góticos em suas práticas artísticas. Ambos representariam a conjugação do pensamento que inventa e se conforma da mesma maneira que orienta as mãos que executam. E ambos testemunhariam a aceitação da imperfeição e das incapacidades humanas também como constituintes do caráter da beleza.

Se o sistema medieval de ornamento considerava o valor individual de calma alma, teria sido no Renascimento, segundo Ruskin, o que as práticas artísticas começaram a dar os primeiros passos de sua corrupção. Para o autor, a habilidade dos “grandes mestres” da escola renascentista nos revelou uma perfeição de execução e uma “profundidade de saber” que acabou por lançar “na sombra toda a arte precedente”. A partir de então, a perfeição passou a ser requerida em todo o fazer artístico. Exigir a perfeição na pintura e na escultura não fora tão prejudicial, de acordo com o autor, porque a fatura do objeto artístico é feita, normalmente, por um artista. Mas a arquitetura, enquanto arte de natureza partilhada, precisa da colaboração de homens comuns para sua edificação e exigir a perfeição executiva de simples operários teria sido um dos seus maiores erros. Tal exigência acabou desprezando e extinguindo, na prática oficial de seus trabalhadores, todo o poder de pensamento e de fantasia que

---

<sup>10</sup> São seis os elementos relacionados por Ruskin que constituem a natureza da arquitetura Gótica: *Savageness*, *Changefulness*, *Naturalism*, *Grotesqueness*, *Rigidity* e *Redundance*.



somente poderiam ser expressados rudemente. E, no esforço de conferir aos trabalhadores comuns a aptidão e a capacidade executiva dos “grandes mestres”, o poder original do verdadeiro ornamento se corrompia e a edificação inteira tornava-se a expressão de uma “imbecilidade bem-educada” – já que a perfeição executiva, para o autor, não poderia ser alcançada por um operário sem o sacrifício do seu corpo, da sua alma e do seu pensamento.

Um dos principais elementos que caracteriza a natureza da escola renascentista e o seu temperamento moral teria sido, segundo Ruskin, o “orgulho da ciência”. Ao julgar a arte e a ciência como “uma só e mesma coisa” e ao requerer a ciência para alcançar a perfeição nas práticas artísticas, considerando-a como o primeiro elemento a ser expresso na obra, a escola renascentista intentava produzir artistas. O dom natural, a “emoção verdadeira” e a “simplicidade de expressão”, que antes animavam as práticas artísticas, agora estavam subjugados à polidez acadêmica.

Mais de um pedreiro de aldeia representaria com uma fantasia grosseira, mas original, temas bíblicos ou outros, mas somos arrogantes demais para deixá-lo fazer ou para aceitar sua obra executada, e o pobre sujeito continua polindo os cantos das suas pedras, enquanto nós construímos nossas igrejas com pedras quadradas, lisas, e acreditamos ser sábios. (RUSKIN, 1992, p. 74).

O método e a ciência impostos à arte provocaram perdas profundas no vigor artístico, segundo Ruskin, impossíveis de se avaliar. A percepção e o sentimento que deveriam impulsionar as práticas artísticas foram submetidos ao conhecimento científico e ao raciocínio. A fé, que antes animava a emoção primeira e a expressão sincera na obra de um pintor religioso, não estava mais presente na obra do “grande pintor” culto, porém, incrédulo. Quando os conhecimentos da ciência passaram a ser considerados como a essência da arte e não mais como seu apoio, quando a técnica começou a colocar-se sobre a emoção e a natureza da alma humana, a prática artística, de acordo com Ruskin, começou a perder a sua energia vital. Na medida em que a ciência tomava corpo na arte, a vida, as emoções e os sentimentos acabaram sendo expulsos de sua prática. Para o autor, a ciência poderia ser um dos alimentos do espírito, mas não o único. E, se consumida sem excessos, ela poderia ser um “alimento sadio”, não extinguindo os poderes de imaginação e emoção que deveriam conduzir o fazer artístico.

A perfeição executiva exigida pela escola renascentista teria levado à degradação das duas principais características do verdadeiro ornamento: a subordinação à completude do arranjo compositivo e a necessária presença viva dos artesãos em sua fatura. Quando o trabalhador comum foi treinado a exibir as habilidades e os conhecimentos próprios dos “grandes mestres”, as porções menores, assim executadas, deixaram de conformar-se e cada detalhe tornou-se principal. Cada porção desvirtuou-se do conjunto maior ao qual deveria estar subordinada, levando à exuberância do ornamento. A exuberância do ornamento, segundo Ruskin, seria uma forma de degradação presente em quase todas as escolas de arte<sup>11</sup>. E uma de suas

11 No terceiro volume de *As Pedras de Veneza*, Ruskin classifica a arquitetura da Renascença em três fases: Primeira Renascença, que introduziu os elementos de corrupção na escola gótica; Renascença Romana, que corresponderia à perfeição do estilo; e a Renascença Grotesca, que seria a corrupção da própria Renascença. Para o autor, a Primeira Renascença corresponderia à corrupção e à extravagância do próprio Gótico: “(...) sem a luxúria e a perda de vigor que

principais causas seria a falta de Temperança nas práticas artísticas. Esta virtude que modera as ações humanas era, para o autor, a “salvaguarda da maior beleza em toda a obra visível”, e significava “o poder que governa a mais intensa energia e impede a sua atuação de qualquer maneira, senão como deveria” (RUSKIN, 1904, v.3, p. 6). Ao regular os hábitos morais dos homens, a Temperança regularia, também, as suas formas de expressão. A exigência da perfeição revelada na exuberância do ornamento demonstraria, igualmente, a perda do vigor nas práticas artísticas, já que ao artesão não era mais permitido a unidade entre trabalho e pensamento. E exigir a perfeição executiva sem permitir qualquer liberdade de pensamento seria, para o autor, um trabalho servil, não um trabalho livre. Embora a perfeição formal fosse alcançada e a exuberância do ornamento pudesse nos emocionar pela aparência de suas formas, a arte, assim praticada, seria nula em vigor e invenção, uma vez que a presença viva do trabalhador, sua alma e seu pensamento, já teriam se perdido por inteiro.

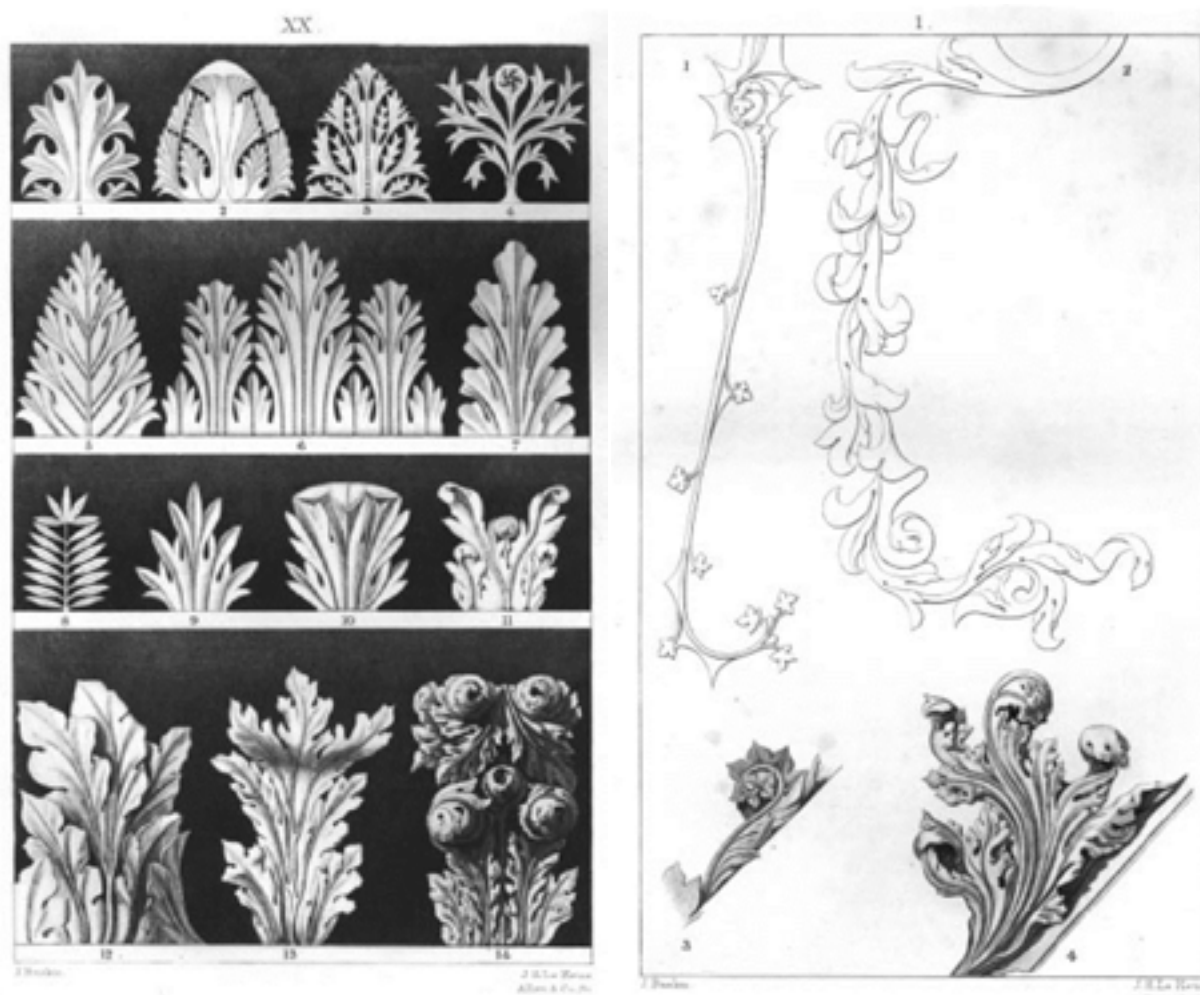


Fig. 1 e 2 – desenhos de Ruskin. Fonte: RUSKIN, 1904, v. 2, p.431 e v.3, p.9.

A exuberância do ornamento proveniente da intemperança nas práticas artísticas pode ser melhor observada na análise feita por Ruskin em relação ao desenho das folhagens de alguns capitéis venezianos. Na Figura 1, os primeiros doze desenhos

corromperam as formas góticas, as tradições romanas não teriam prevalecido sobre elas”. Cf. Ruskin (1904, v.3, p. 5).

representariam uma transição saudável da expressão bizantina até a mais bela expressão gótica, enquanto que os dois últimos desenhos caracterizariam o declínio e a corrupção do próprio gótico. Segundo o autor, embora a expressão de vida seja diferente nos desenhos bizantinos e góticos, ambos expressariam, igualmente, a Temperança em suas curvas, o que permitiria, ao olho, o descanso necessário para sua apreciação. Já os dois últimos desenhos, que representam o desvirtuamento do gótico, seriam o sinal “não de uma mente que amava a complexidade, mas de uma mente que não sabia saborear a simplicidade” e que, exausta e sem vida, entregava-se aos detalhes e ao prazer desmedido (RUSKIN, 1904, v. 3, p. 10). Na figura 2, Ruskin tece a mesma análise em relação à Temperança na curvatura do desenho do ornamento, observando a ornamentação de um manuscrito normando-francês do século XIII e um ornamento italiano do século XV.

Entretanto, é importante ressaltar que a crítica ruskiniana à escola renascentista não se referia aos grandes artistas que conseguiram expressar a mais vigorosa natureza humana, oferecendo trabalho e pensamento na fatura de suas obras. “A força desses grandes homens era bastante poderosa para que eles pudessem unir a ciência à invenção, o método à emoção, o apuro ao fogo da inspiração” (RUSKIN, 1992, p. 113). Os preceitos que regulam tal escola são criticados, pelo autor, não pela disposição que regem mas quando as certezas teóricas que postulam se sobrepõem a natureza da alma humana daquele que faz o objeto artístico, seja ele um artista ou um artífice. Da mesma maneira, perfeição e imperfeição não estão confrontadas em seu pensamento. Ambas deveriam revelar a manifestação de vida no trabalho expressivo do homem. Se a perfeição executiva fosse alcançada naturalmente, mantendo-se a completude de vida e pensamento na coisa produzida, a beleza estaria ali presente. Mas se para alcançá-la toda a imperfeição, que caracteriza a rudeza de expressão do homem comum, tivesse de ser eliminada, restando apenas um homem sem vida que produz uma obra também inanimada, o verdadeiro espírito da beleza teria se corrompido inteiramente.

A crítica que Ruskin tecia em relação à escola renascentista, por desconsiderar a presença viva do trabalhador em sua prática oficial, se estendia, igualmente, à sociedade inglesa do século XIX. A produção fabril e a “grande invenção civilizada da divisão do trabalho” desconsiderava, da mesma maneira, a presença viva do operário. Ao comparar o trabalhador inglês e o trabalhador veneziano na fabricação do vidro, Ruskin assinalava as diferenças fundamentais que conduziam o ofício e a materialidade produzida por cada um. O “moderno vidro” inglês era claro e exato em sua aparência, e o operário que o produzia colocava toda a sua energia ao arredondar as curvas e afiar as bordas para alcançar a forma perfeita. Já o “velho vidro” veneziano era turvo e irregular em sua aparência, e o operário que o fabricava não colocava a sua energia para afiar as bordas, mas inventava um novo desenho em cada peça que produzia. Enquanto o primeiro havia se tornado uma maquinaria humana ou uma “ferramenta animada” a serviço da moderna manufatura inglesa, o segundo era tomado pela invenção e pelo pensamento em seu trabalho. Para Ruskin, o trabalho expressivo poderia transformar o homem numa ferramenta precisa ou poderia transformá-lo numa criatura pensante. Ao transformá-lo numa ferramenta, todos os

seus poderes de emoção e de pensamento seriam reduzidos à precisão maquinal enquanto que, transformando-o numa criatura pensante, toda a sua capacidade mental e imaginativa se manifestaria em sua rudeza de expressão. Mas para que isso fosse realmente possível era preciso aceitar as imperfeições do gesto vivo também como constituintes daquilo que se entende por beleza.

## Considerações finais

O fantástico paradoxo da imperfeição postulado por Ruskin, ao reclamar pela presença viva do trabalhador e pela felicidade executiva em seu ofício, acabava por lançar profundos questionamentos acerca da moralidade ou da imoralidade do sistema produtivo vigente – sobretudo o quanto o processo fabril e capitalista poderia colaborar para o desvirtuamento da condição humana, deturpando a sensibilidade, a moralidade e a ética<sup>12</sup>. Para o autor, a fortuna e a riqueza de uma nação não deveria estar ligada à quantidade de mercadoria fabricada ou de lucro produzido, mas deveria estar intimamente vinculada à quantidade de vida produzida por meio do seu trabalho. Suas reflexões sobre as práticas artísticas, sobretudo acerca do trabalho na arquitetura se estenderam para as relações sociais, quando o autor se dedicou aos textos sobre a economia política da arte. No pensamento crítico ruskiniano, há um inquestionável vínculo entre ética e estética. Da mesma forma que em seus textos sobre arquitetura, as considerações estéticas são alimentadas por observações de caráter ético-moral, em seus textos sobre a economia política da arte, as considerações éticas sobre o trabalho e as relações sociais são sustentadas por observações de cunho estético. Esta seria a base de sua crítica social e que revela a importância dos fundamentos sociais da arte em sua concepção de sociedade. Para Ruskin, somente uma sociedade saudável moralmente poderia produzir boa arte<sup>13</sup>. Assim, o objeto artístico alcançaria verdadeiro valor estético se fosse produzido, em primeiro lugar, por um homem bom – religioso, ético e moral<sup>14</sup> e, em segundo lugar, se fosse feito por um homem feliz que, ao manter a comunhão entre trabalho e pensamento, deixaria inscrito na matéria por ele produzida, o prazer<sup>15</sup> que sentiu em fabricá-la. As práticas artísticas, no pensamento ruskiniano, representariam tanto o testemunho do temperamento moral de uma sociedade quanto deveriam ser um meio de sua educação, uma vez que o objeto artístico deveria ser, também, um objeto ético-moral. Nesta conjuntura, a arquitetura, especialmente o ornamento vivo, assumia um

12 Esta compreensão é observada por Cook. In: Ruskin (1904; 1905, introdução); Clark (1950; 1967); Townsend (1951); Frampton (2015) e Lira (2006).

13 Segundo Townsend, a maior preocupação de Ruskin, desde as primeiras obras, seria a melhoria da humanidade. Mas quando o autor se voltou para os assuntos de economia política da arte houve um “momento de virada na carreira de Ruskin”. Se no primeiro volume de *Pintores Modernos* a arte era a salvação da humanidade, no terceiro volume de *As Pedras de Veneza*, a arte somente poderia ser produzida por uma sociedade saudável econômica, política e moralmente. Cf. Townsend (1951, p. 69). Para Clark (1950; 1967), Landow (1971) e Cook. In: Ruskin (1905, introdução), quando Ruskin se dedica aos textos sobre a economia política da arte, teria havido um amadurecimento no pensamento do autor em relação às questões sociais vivenciadas no século XIX.

14 Cabe evidenciar que arte, moral e religião são indissociáveis no pensamento ruskiniano e alimentam todo o seu discurso. Segundo Clark (1967), o discurso “moralista” e “pregador” de Ruskin teria sido um dos motivos do autor ter se tornado pouco lido no século XX. Durante a segunda metade do século XIX, Ruskin foi uma das figuras mais importantes da literatura inglesa e, na metade do século seguinte, pouco havia sobrado desta reputação. Se no século XIX as pessoas se animavam por um discurso pregador, no século XX, o tom moralizador havia se tornado desinteressante. Cf. Clark (1967, p. xii-xiv).

15 Para Ruskin, o artista ou o artífice não poderiam trabalhar sem prazer; e, também, não poderiam trabalhar somente por causa do prazer. Da mesma maneira, o objeto artístico deveria revelar um equilíbrio entre prazer e propósito moral.

papel de fundamental importância na educação estética ruskiniana. Além de ser uma arte pública e partilhada, que depende da colaboração de homens comuns para a sua edificação, ela representaria o *encontro entre homens*, entre aqueles que a fizeram e inscreveram a presença viva do seu trabalho na materialidade criada e aqueles que usufruem do edifício construído. Para Ruskin, as virtudes presentes no artista e no artífice que entregaram o seu trabalho na edificação da obra estariam presentes, também, na coisa por eles produzida. E a materialidade feita por homens bons e felizes, teria o poder de ascender as mesmas virtudes naqueles que fossem vivenciar a obra edificada. Mas aqueles que contemplassem tal materialidade também deveriam entregar-se por inteiro. Esta seria a única condição de nos encontrarmos e de nos conhecermos verdadeiramente.

## Referências

AMARAL, Claudio. **John Ruskin e a Natureza do Gótico**. Arqtextos, nº 235, ano 20, 2019.

CLARK, Kenneth. **The Gothic Revival: an Essay in the History of Taste**. London: Constable, 1950.

CLARK, Kenneth. **Ruskin Today**. Baltimore: Penguin Books, 1967.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

LANDOW, George. **Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin**. Princeton: Princeton University Press, 1971.

LIRA, José Tavares Correia. Ruskin e o trabalho da arquitetura. **Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 77- 86, 2006.

RUSKIN, John. **A economia política da arte**. Tradução: Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. Tradução: Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. London: Library Edition, works, v. viii, 1903. Disponível em: <https://bit.ly/2nVdW45>.

RUSKIN, John. **The Stones of Venice**. London: Library Edition, v. I, works, v. ix, 1903 Disponível em: <https://bit.ly/2nVdW45>.

RUSKIN, John. **The Stones of Venice**. London: Library Edition, v. II, works, v. x, 1904  
Disponível em: <https://bit.ly/2nVdW45>.

RUSKIN, John. **The Stones of Venice**. London: Library Edition, v. III, works, v. xi, 1904  
Disponível em: <https://bit.ly/2nVdW45>.

RUSKIN, John. Two Lectures on the Political Economy of Art (1857-1880). In: RUSKIN, John. **A Joy for ever**. London: Library Edition, part I, works, v. xvi, 1905, p. 15-174. Disponível em: <https://bit.ly/2nVdW45>.

RUSKIN, John. Lectures on Architecture and Painting. **Adenda aos capítulos I e II**. London: Library Edition, part I, works, v. xii, 1904, p. 81-101. Disponível em: <https://bit.ly/2nVdW45>.

RUSKIN, John. Modern Manufacture and Design (1859). In: RUSKIN, John. **The Two Paths**. London: Library Edition, lecture III, works, v. xvi, 1905, p. 319-345. Disponível em: <https://bit.ly/2nVdW45>.

RUSKIN, John. Influence of Imagination in Architecture (1857). In: RUSKIN, John. **The Two Paths**. London: Library Edition, lecture IV, works, v. xvi, 1905, p. 346 -374. Disponível em: <https://bit.ly/2nVdW45>.

RUSKIN, John. **Unto this Last (1860)**. London: Library Edition, part I, works, v. xvii, 1905, p. 5-118. Disponível em: <https://bit.ly/2nVdW45>.

TOWNSEND, Francis G. **Ruskin and the Landscape Feeling: a critical analysis of his thought during the crucial years of his life, 1843-56**. Urbana: University of Illinois, 1951.

Submetido em: 07/02/2020

Aceito em: 08/04/2020

**Maryella Sobrinho<sup>1</sup>**

# **Alguns usos do ornamento na arte contemporânea: Roy Lichtenstein, Ana Elisa Egreja e Cristina Iglesias**

Some uses of ornament in  
contemporary art: Roy Lichtenstein,  
Ana Elisa Egreja e Cristina Iglesias

Algunos usos del ornamento  
en el arte contemporáneo: Roy  
Lichtenstein, Ana Elisa Egreja e  
Cristina Iglesias

## Resumo

Apresento uma reflexão sobre a maneira pela qual o ornamento comparece como centro de interesse em um conjunto de obras de Roy Lichtenstein, Ana Elisa Egreja e Cristina Iglesias. Esta análise permite compreender como algumas relações entre pintura, escultura e arquitetura podem ser propostas, tendo a questão ornamental como pano de fundo. Por fim, apresenta uma síntese de abordagens conceituais sobre tema, desenvolvidas na última década.

**Palavras-chave:** ornamento, arquitetura, bidimensional, escultura.

## Abstract

I present a reflection on the way in which the ornament appears as a center of interest in a set of works of Roy Lichtenstein, Ana Elisa Egreja and Cristina Iglesias. This analysis allows us to understand how some relations between painting, sculpture and architecture can be proposed, with the ornamental issue as a background. Finally, it presents a synthesis of conceptual approaches on the theme, developed in the last decade.

**Keywords:** ornament, architecture, bidimensional, sculpture.

## Resumen

Presento una reflexión sobre la forma en que el adorno aparece como un centro de interés en un conjunto de obras de Roy Lichtenstein, Ana Elisa Egreja y Cristina Iglesias. Este análisis nos permite comprender cómo se pueden proponer algunas relaciones entre pintura, escultura y arquitectura, con el tema ornamental como fondo. Finalmente, presenta una síntesis de enfoques conceptuales sobre el tema, desarrollados en la última década.

**Palabras-claves:** : ornamento, arquitectura, bidimensional, escultura.

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria e História da Arte (Universidade do Estado de Santa Catarina, com período Sanduíche na Universidad Autónoma de Madrid – Bolsa Capes). Professora de Educação Básica, Técnica e Tecnológica (IFG-Águas Lindas). Mestre em Teoria e História da Arte (Universidade de Brasília). Contato: maryellags@gmail.com  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2461664077185391>  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4030-2850>.



## Introdução

O ornamento, enquanto conceito é frequentemente abordado no interior das disciplinas de arquitetura e design. E na historiografia destes campos específicos, tem desempenhado um papel ambíguo: ora bem quisto por alguns teóricos, ora odiado por outros. Para Leon Battisti Alberti (1404 – 1472), o ornamento devia ser compreendido como um elemento separado da estrutura, mas responsável pela atribuição de beleza à obra arquitetônica: “A beleza do edifício é relacionada ao ornamento do mesmo modo como a harmonia é um instrumento através do qual e no qual a beleza vem à luz, o ornamento é aquilo que completa a beleza.” (LOEWEN, 2007, p.48).

Pensamento diverso teve Adolf Loos (1870 – 1933) e Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969), para quem o ornamento poderia ser adicionado ou retirado a uma superfície sem prejuízo ao todo arquitetônico. Na dúvida, melhor não usa-lo. Tal dispensabilidade revelaria sua ausência de valor iconográfico, que somada à possibilidade de repetição de motivos *ad infinitum*, retira do ornamento a qualidade de “obra de arte”.

Oleg Grabar (2010, p.5, tradução livre) aponta dois sentidos para seu conceito. O primeiro o define como “uma totalidade de técnicas e motivos frequentemente reagrupados em listas e associadas principalmente – mas não exclusivamente – com as artes industriais ou cobrindo as superfícies arquitetônicas<sup>1</sup>”. A segunda acepção atribuída ao ornamento o coloca em outro patamar:

A especificidade dos motivos e das técnicas não tem um sentido secundário. O essencial é o efeito produzido – porque vem do reconhecimento da qualidade do que vemos ou olhamos - mas principalmente do prazer que oferecem os sentidos de composição, cores, proporções, expressões e outras categorias analíticas das obras de arte, das obras complexas como as pinturas de Michelangelo ou brutalmente simples como aquelas de Rothko<sup>2</sup>. (GRABAR, 2010, p.6, tradução livre).

Pensar o ornamento auxilia na compreensão do prazer gozado diante da obra de arte, fazendo com que a discussão sobre o ornamento seja mais abrangente, incluindo as artes visuais. Para Grabar (2010), o ornamento torna-se emoção na medida em que é reconhecido como uma “propriedade da obra de arte que transforma quem a olha.” (p.6). Este segundo sentido é o que guiará a reflexão desenvolvida a respeito de um conjunto de trabalhos de artistas contemporâneos: Roy Lichtenstein (1923 – 1997), Ana Elisa Egreja (1987 -) e Cristina Iglesias (1959 -).

## Da arquitetura para o bidimensional

Em setembro de 2019, o Whitney Museum of American Art inaugurou a exposi-

---

1 *Ensemble de techniques et des motifs, solvant regroupés en listes et associés principalement – mais pas exclusivement – avec les arts industriels ou bien recouvrant des surfaces architecturales.* (GRABAR, 2010, p.5).

2 *La spécificité des motifs et des techniques n'y joue qu'un rôle secondaire. L'essentiel est l'effet produit – car il s'agit de la reconnaissance de la qualité de ce que l'on voit ou que l'on regarde -, mais aussi surtout du plaisir qu'offrent aux sens les compositions, couleurs, proportions, expressions et autres catégories analytiques des oeuvres d'art, des oeuvres complexes comme les peintures de Michel-Ange ou brutalement simples comme celles d'un Rothko.* (GRABAR, 2010, p.6).

ção *Order and Ornament: Roy Lichtenstein's Entablatures*<sup>3</sup>, reunindo cerca de catorze serigrafias, estudos em desenho e trinta e seis fotografias do artista. *Entablature* ou entablamento "é o conjunto dos elementos horizontais que se apoiam sobre colunas, pilastras, pés-direitos. Na arquitetura clássica compõe-se de arquitrave, friso, cornija." (ARGAN, 2013, p.436). Durante suas caminhadas pelos bairros de Wall Street e Lower Manhattan, na cidade de Nova Iorque dos anos 70, Lichtenstein fotografou a fachada de uma série de edifícios<sup>4</sup>. As imagens em preto e branco servem de referência para estudos em desenho desenvolvidos posteriormente, sendo finalizados em serigrafias coloridas. O enfoque deixa claro o interesse do artista: os entablamentos dos prédios. Sua atenção está mais voltada para os detalhes ornamentais do que à construção como um todo. Simetria e rigor inexistem na composição fotográfica, visto que prevalecem linhas tortas, pontos desfocados e por vezes, fragmentos de transeuntes. (Figuras 1 e 2).



Fig. 1 e 2: Roy Lichtenstein. Untitled [architecture study]. 1970–1976. Fotografia. Coleção Whitney Museum. Foto: acervo pessoal.

Nesta série, os detalhes ornamentais atuam como composições autônomas, por meio das quais o artista pôde explorar contrastes de luz e sombra, texturas, combina-

ções de cor, e finalmente, padrão e repetição de formas<sup>5</sup>. As manchas de infiltração e sujeiras das paredes cedem lugar às linhas absolutamente limpas e planos coloridos solidamente. (Figuras 3 e 4)



Fig. 3 e 4: Roy Lichtenstein. Entablature VIII e Entablature X. Ambas de 1976. Serigrafia e colagem. 74 x 114 cm. Coleção Whitney Museum. Foto: acervo pessoal.

As *Entablatures*, à primeira vista, poderiam destoar da produção mais conhecida de Lichtenstein, as pinturas reticuladas com referência às histórias em quadrinhos. Porém, nessa série há também a abordagem dos efeitos da produção em massa e reprodução de formas culturais, característica de outras obras do artista e da Pop Art. A diferença crucial é que existe a transposição de um elemento arquitetônico para o plano bidimensional e o elemento cultural, neste caso, é o ornamento. Qualquer um que busque nas enciclopédias de ornamento encontrará os padrões geométricos utilizados nesses edifícios nova-iorquinos e nas serigrafias de Lichtenstein, cuja origem

é clássica. A mais conhecida é *Gramática do Ornamento* (1856) de Owen Jones<sup>6</sup>. Na mesma época, outros esforços de catalogação das formas ornamentais já ocorriam, em publicações como *Encyclopédie universelle d'ornements* (1840, de Charles Clergé), *The Encyclopedia of Ornament* (1842, de Henry Shaw) e *Examples of Ornament* (1855, de Joseph Cundall).

A produção industrial de larga escala se beneficiou da publicação destes catálogos para a fabricação de estampas e de moldes, pois eram os elementos ornamentais que diferenciavam uma produção de outra, atraindo mais consumidores, especialmente os de classe mais abastada. (DENIS, 2002).

Isso se aplica tanto às peças de design de uso cotidiano, como para a arquitetura. A reprodução indiscriminada destes padrões fora de seu contexto original em muito contribuiu para a discriminação do ornamento, sendo considerado constantemente desnecessário e superficial. Tal resultado acabou sendo contrário às expectativas dos autores das publicações, pois ao menos no caso de Jones, era desejado que a reprodução desregrada dos padrões históricos cessasse e desse lugar à criação de um estilo ornamental que fosse a expressão da cultura contemporânea. (BRAGA, 2019). Mas não seria característica da cultura contemporânea o uso, reuso, citação e referência de imagens e formas do passado?

Ao isolar os entablamentos e ornamentos de edifícios corporativos, símbolos do "poder imperial" e do "establishment" Lichtenstein (conforme mencionado no texto curatorial) chama atenção para as imitações arquitetônicas construídas no início do século XX<sup>7</sup>, e também para as relações de poder vinculadas às imagens da cultura de massa. Nesta exposição, o ápice do uso do ornamento como elemento visual e cultural é expresso na obra *Temple* (1964), onde a coluna, "o principal ornamento de toda a arquitetura", segundo Alberti (LOEWEN, 2007, p.54), é protagonista facilmente reconhecível como um dos elementos símbolos da cultura grega. Traduzidos na linguagem visual da Pop Art, fragmentos do tímpano, friso, arquitrave, ábaco e estílobata são destacados graças ao aspecto gráfico da serigrafia e do jogo de sombras.

Outra artista que retira da arquitetura e da cultura de massa formas ornamentais é Ana Elisa Egreja<sup>8</sup>. Em *Cacatua* (2012), vemos a imagem do pássaro centralizado na composição. O fundo é composto por uma montagem de azulejos, repletos de estampas com formas geométricas coloridas. As estampas fazem menção àquelas produzidas nos anos 1960 e 70, e aos arabescos portugueses, que por sua vez prestam referência às padronagens árabes. Cabe lembrar que o emprego de azulejos na arquitetura vai além da criação de uma camada de proteção à parede, sendo um dos elementos "embelezadores" mais acessíveis. Na pintura de Egreja, os azulejos funcionam como uma grade estruturante da composição, ao mesmo tempo em que retém a atenção do observador voltada para o pássaro. A cacatua branca se destaca em relação ao fundo quase psicodélico. (Figura 6).

---

6 Arquiteto e teórico do ornamento, Jones (1809 - 1874), reuniu nesta publicação cerca de dois mil motivos ornamentais originárias de culturas e períodos distintos, com atenção especial à arte islâmica.

8 "Ana Elisa Egreja nasceu em São Paulo, em 1983. Aos 15 anos já sabia que queria trabalhar com arte. Dez anos depois, formou-se em Artes Plásticas pela Faap/SP com orientação do pintor Paulo Pasta. Desde então, tem-se dedicado à pintura. Suas principais influências são pintores clássicos, como Caravaggio; modernos, como Matisse; e contemporâneos, como Luiz Zerbini. Diferentes estéticas que a motivam a desenvolver sua própria linguagem." (ANA, p.7, 2013).



Fig. 5: Roy Lichtenstein. Temple, 1964. Óleo sobre tela. 50 x 40 cm. Coleção Particular. Foto: arquivo particular



Fig. 6: Ana Elisa Egreja. Cacatua, 2012. Óleo sobre tela. 50 x 40 cm. Coleção Particular. Foto: <https://cargocollective.com/galerialeme/following/all/galerialeme/Ana-Elisa-Egreja>.

Tal recurso verifica-se novamente em outras obras da pintora, como *Festinha no ateliê vermelho*, de 2010. No interior de uma sala excessivamente decorada, macacos disputam a atenção com os padrões de formas da natureza que ocupam todo o ambiente. Facilmente se reconhece a referência ao pintor Henri Matisse (1864 – 1954), presente no papel de parede floral, que não fosse a cor vermelha para uniformizar o fundo, contrastaria com retângulo listrado que serve de moldura para o salto do macaco. A presença da renda na parte inferior da parede faz alusão à manufatura, presente também em outros objetos como o vaso branco e azul e o tapete de zebra. A lata de refrigerante junto ao arranjo de orquídeas configura-se como uma natureza-morta contemporânea, compondo a cena. (Figura 7).

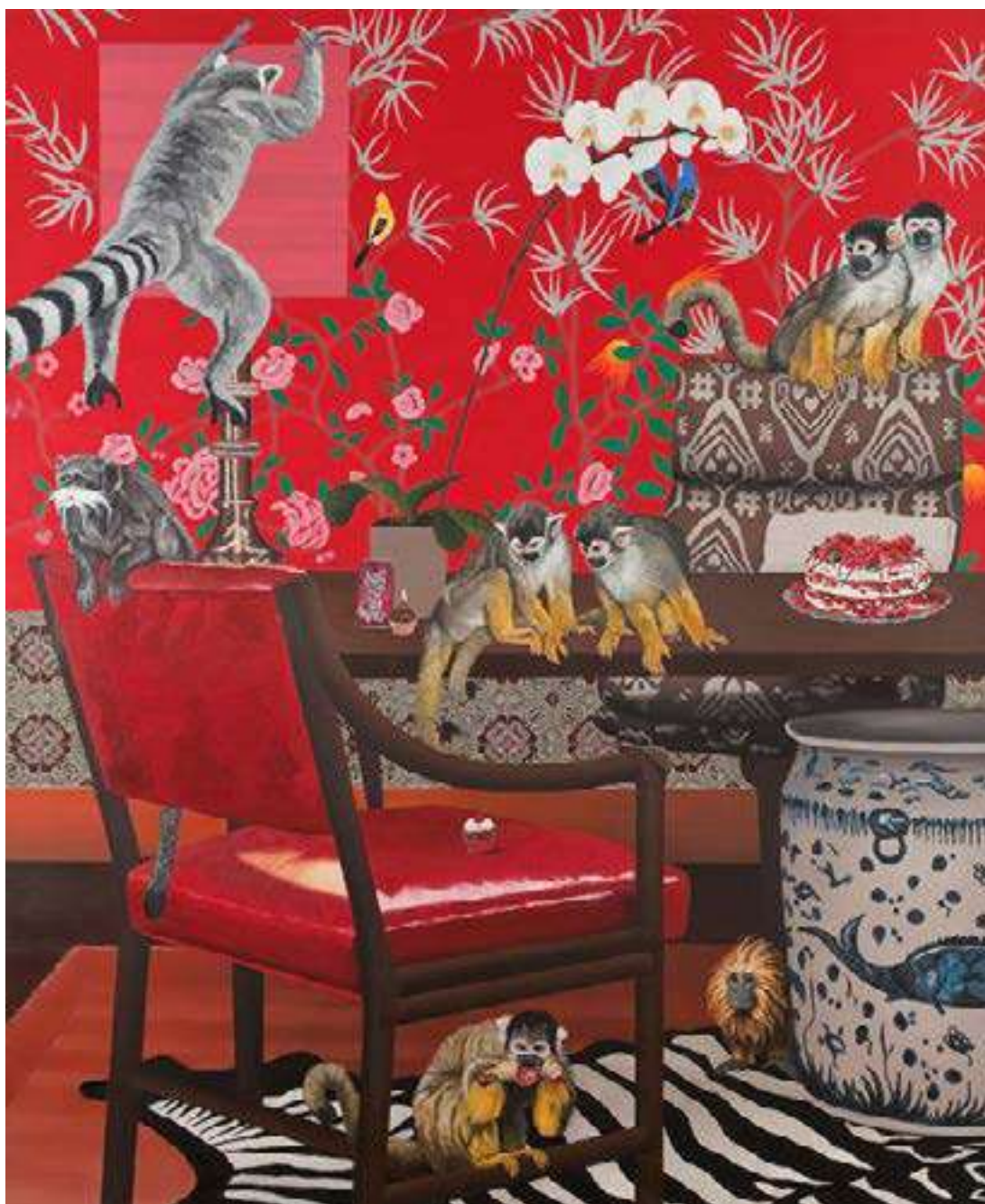


Fig. 7: Ana Elisa Egreja. *Festinha no ateliê vermelho*, 2010. Óleo sobre tela. 200 x 165 cm. Coleção Particular. Foto: <https://cargocollective.com/galerialeme/following/all/galerialeme/Ana-Elisa-Egreja>.

Mesmo que se tenha usado a palavra “excessivamente” para descrever este cenário, o ornamento é indispensável. Além de segurar o olhar do observador, ajuda a construir o espaço pictórico, como um patchwork.

O vocabulário imagético da pintora provém da internet, que ao lidar com a ideia e prática de colagem, retira estampas de tecidos, papéis de parede e azulejos de seu contexto original.

quando eu não estou pintando, estou pesquisando imagens digitais. Então, sempre estou buscando imagens que me interessam, por meio de um tema, uma palavra-chave. Vou separando em pastas no meu computador – por exemplo, pastas de cadeiras, de mesas, de lustres... [...] É como um catálogo digital de coisas que eu possa vir a utilizar um dia na pintura. (ANA, 2013, p.8).

Na obra Lichtenstein e Egreja, o ornamento ajuda a pensar a relação figura e fundo, o modo como o espaço é construído na bidimensionalidade e o consumo de padrões, texturas, objetos e elementos arquitetônicos.

## Da arquitetura para a escultura

Vejamos agora um caso na escultura. Cristina Iglesias<sup>9</sup> é uma artista em cujo trabalho são recorrentes as formas ornamentais<sup>10</sup>. Isto pode ser observado nas *celosías*, onde há referência à padronagem islâmica. Trata-se de um elemento arquitetônico constituído por uma treliça colocada em janelas e aberturas semelhantes para proteção da intimidade doméstica. Tais penetraram na península ibérica pelo território conquistado pelos muçulmanos durante o medievo. Na obra de Iglesias, a padronagem geométrica permanece, mas de maneira diferente.

O modo construtivo das *celosías* resulta da combinação de módulos que se encaixam e constroem uma espécie de grade. Essa grade é preenchida por linhas em diversos sentidos, formando um desenho à primeira vista abstrato. Mas se observada mais atentamente, a grade revela uma série de letras que compõem um texto a ser lido pelo observador. (Figura 8).

Para criar sua escrita, Iglesias recorre à caligrafia *Kufi*. Trata-se de uma escrita considerada sagrada, dominante nos primórdios do Islã criada após o estabelecimento das cidades de Bassora e Cufa no séc. VIII (atual Iraque). Tinha medidas proporcionais específicas, juntamente com uma angulosidade e linhas quadradas bem pronunciadas. Com sua construção geométrica, podia ser adaptada em qualquer espaço e material. A escrita assumiu diversas formas, ora com um fundo floral, com desenhos geométricos, ou formas geométricas interligadas, formando palavras. Essas versões foram aplicadas a superfícies de objetos arquitetônicos, incluindo superfície de estuque, madeira, metal, vidro, mármore, têxteis, etc. (HEALEY; SMITH, 2009).

A escrita caligráfica é um dos principais motivos ornamentais da cultura islâmica:

9 Cristina Iglesias (San Sebastian, Espanha - 1956, vive e trabalha em Madri) que, desde os anos 80 vem desenvolvendo um trabalho sobre o espaço na arte contemporânea a partir do trânsito entre diferentes linguagens.

10 Uma análise mais aprofundada da obra de Iglesias foi realizada em minha tese de doutorado, intitulada [informações a serem inseridas após avaliação cega].

Embora em outras culturas não tenha se tornado arte decorativa, com exceção dos códices do cristianismo e de alguns exemplos mais isolados, na civilização islâmica o uso da escrita como um motivo decorativo consegue estabelecer uma excelente base. Escrever em edifícios islâmicos não apenas cumpre uma função decorativa, mas também iconográfica, comparável e substitui a função que as imagens têm no mundo cristão. Serve para preservar e manifestar a palavra de Deus. Geralmente é usado para estruturar superfícies, [...] ou para enquadrar uma janela, a curva de um arco ou uma varanda.<sup>11</sup> (CALLEJA, p.142, 2014, tradução livre).

Na pesquisa de Iglesias, presente em todas as obras da série *celosías*, os textos transcritos para a grade são trechos de histórias que narram viagens a diferentes lugares, muitos deles imaginários<sup>12</sup>. Quando expostas em ambientes fechados, como galerias e museus, estão acompanhadas dos textos-base, que podem ser lidos e decifrados. A caligrafia ornamentada atua como elemento gerador da estrutura de sua escultura e como artifício de prender a atenção espectador, promovendo nele a experiência da leitura. Neste caso, mesmo que não produza um texto religioso, o ornamento também atua como elemento iconográfico, extrapolando a ideia de “mera decoração”.



**Fig. 8:** Cristina Iglesias. Celosía II, 1997. Madeira, resina e pó de bronze. 274 X 270 X 251,5 cm. Coleção Guggenheim Bilbao Museoa. Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/transparencias/>

11 Aunque en otras culturas no llegó a ser arte decorativo, a excepción de los códices de la cristiandad y algún ejemplo más aislado, en la civilización islámica la utilización de la escritura como motivo decorativo logra sentar una base excelsa. La escritura en los edificios islámicos no sólo cumple una función decorativa, sino también iconográfica, comparable y sustitutiva de la función que tienen las imágenes en el mundo cristiano. Sirve para conservar y manifestar la palabra de Dios. Suele utilizarse para estructurar superficies, [...] o para enmarcar una ventana, la curva de un arco, o un pórtico. (CALLEJA, p.142, 2014).

12 Dentre os autores mais utilizados por Iglesias estão: José de Acosta, Arthur Clarke, William Beckford e Alain Robbe-Grillet.



“Decoração” é um termo usualmente utilizado como sinônimos para “ornamento”. Thomas Golsenne (2010) discorda dessa equiparação conceitual. Para o autor, há diferença de significado entre ornamentação, decoração e ornamental:

Primeiro de tudo, o ornamental não é ornamentação. Chamo ornamentação um dispositivo discursivo e formal. Dispositivo formal porque é um conjunto de padrões mais menos regulares que cobrem um suporte. [...] Do ponto de vista discursivo, a ornamentação é considerada como secundária: não é essencial à estrutura da obra, é um acessório que se adiciona a um suporte, ela não faz parte de sua essência e nem a verdade profunda. Assim, a ornamentação é superficial, ela não se revela mais que a aparência. Pura forma plástica, não transmite nem significação nem intencionalidade. Na cultura ocidental, ela é frequentemente posta na periferia, porque o centro é ocupado pelo assunto, pelo significado. [...] No entanto, consideremos à ornamentação ao menos uma qualidade entre tantos defeitos: ela é agradável ao olhar<sup>13</sup>. (GOLSENNE, 2010, p. 11, tradução nossa)

Esta definição se estende à “decoração”, sendo associada à beleza sem conteúdo. Golsenne (2010) atenta para o teor político destas definições, pois teriam sido forjadas num sistema cultural baseado nas oposições “centro/margem”, “essência/aparência”, “principal/secundário”. E por isso deve se pensar na categoria “ornamental”, que nasce da ornamentação e decoração, mas é conveniente à estrutura compositiva da obra e à cultura em que se insere. Nas obras citadas neste texto, o ornamental é inseparável da estrutura, ele é o elemento ordenador em si. É simbólico ao representar a apropriação de formas culturais e possui valor iconográfico.

A qualidade ornamental do ornamento é também o que justifica, segundo Golsenne (2010), seu reaparecimento como necessário após anos de condenação moral. É a expressão de uma força, que propõe uma relação diferencial. Desta maneira, atravessando categorias e ordens formais, o ornamental é a força que pode transformar tudo em ornamento.

## **Outros usos do ornamento na contemporaneidade: abordagens possíveis**

Além dos artistas citados, gostaria de chamar atenção também para outras práticas desenvolvidas nos últimos anos, em que o ornamento é tema de pesquisa. Mesmo que não sejam abordados em profundidade, merecem ser mencionados para que tenhamos consciência da pertinência do tratamento deste assunto nas artes visuais.

Em 2010, a publicação francesa de história da arte *Perspective* dedicou uma edição totalmente voltada à discussão sobre o ornamento. Diversos historiadores da arte e arquitetura problematizaram seu conceito, sempre buscando compreender seu papel na contemporaneidade. Dentre as reflexões realizadas, debateu-se a

---

13 Tout d'abord, l'ornamental n'est pas ornementation. J'appelle ornementation un dispositif discursif et formel. Dispositif formel, car il s'agit d'un ensemble de motifs plus ou moins réguliers qui couvrent un support. [...] Du point de vue discursif, l'ornementation est considérée comme secondaire: elle n'est pas essentielle à la structure de l'oeuvre, c'est un accessoire qui s'ajuste à son support, elle ne fait partie ni de son essence, ni de sa vérité profonde. Ainsi l'ornementation est-elle superficielle; elle ne se relève que de l'apparence. Pure forme plastique, elle ne véhicule ni signification, ni intencionalité. Dans la culture occidentale, elle est plus souvent placée en périphérie, parce que le centre est occupé par le sujet, le sens. [...] On accordera toutefois à l'ornementation ou moins une qualité parmi toutes ses imperfections: elle est plaisante à regarder. (GOLSENNE, 2010, p.11).

relação do ornamento com a filosofia e psicologia, seu papel simbólico e sua importância em diferentes tempos históricos. Também se pensou seu lugar da história das imagens, a partir da revisão de Alberti, Vitruvius e Alois Riegl.

Sete anos depois se realizou o colóquio internacional *A Arte do Ornamento: Sentidos, Arquétipos, Formas e Usos*, organizado pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Posteriormente publicadas na Revista de História da Arte (2019), as comunicações objetivaram

refletir sobre o ornamento enquanto expressão da cultura, transversal a todas as civilizações e a todos os períodos da história, trazendo para debate tanto casos de estudo, como abordagens teóricas e críticas sobre a permanência e o lugar do ornamento, as suas múltiplas manifestações e os momentos de sobrevalorização em certas conjunturas e geografias, [...]. (MENDONÇA et al, 2019, p.3).

Já em 2019, a Trienal de Arquitetura de Lisboa promoveu uma exposição dedicada ao assunto. Na expectativa de promover uma discussão sobre os modos de apropriação e interpretação, *O que é um ornamento?* teve vigência por dois meses. Os curadores Ambra Fabi e Giovanni Piovene buscaram debater a natureza do ornamento e seu papel na arquitetura e artes visuais. Ainda relacionado a esta exposição e como parte dela, surgiu o projeto *Padrão como Política*, idealizado por Priya Khanchandani<sup>14</sup> e Sam Jacob<sup>15</sup>. Os curadores propuseram uma reavaliação da gramática de Jones, apontando um possível aspecto colonizador do autor. Ao mesmo tempo, sugeriram a um grupo<sup>16</sup> de artistas, arquitetos e designers uma reelaboração das padronagens com um olhar contemporâneo. O projeto resultou em quinze obras que foram expostas junto às pranchas originais de Jones, estabelecendo um diálogo com a catalogação feita pelo britânico e uma abordagem atual do papel do ornamento em nossa cultura. (DELAQUA, 2019).

Todos esses esforços de pensa-lo conceitualmente, brevemente enumerados na conclusão deste texto, revelam a urgência de assumi-lo como expressão cultural e artística, pertencente a todos os contextos.

## Referências

ANA Elisa Egreja. Textos de: Juliana Monachesi e Tiago Mesquita. Catálogo. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. Rio de Janeiro: Cosac&Naif, 2013.

BRAGA, Ariane Varela. *Do exotismo à perspectiva global*. Owen Jones e a gramática do ornamento em série. *A Arte do Ornamento: sentidos, arquétipos, formas e fun-*

<sup>14</sup> Escritora e curadora, especializada na disseminação do design indiano contemporâneo.

<sup>15</sup> Arquiteto e professor de arquitetura na University of Illinois (Chicago, EUA).

<sup>16</sup> Os envolvidos eram Adam Nathaniel Furman, Arthur Mamou-Mani, Faissal El-Malak, Farshid Moussavi Architects, Gustavo Utrabo, Lubna Chowdhary, Lulu Li, Marina Tabassum Architects, Na Kim, OMMX, Pablo Bronstein, Raqs Media Collective, Rana Begum, Sinta Tantra e Sumayya Vally.(DELAQUA, 2019).

ções. *Revista de História da Arte*, série W, nº 08, Lisboa, p.5-14, dezembro de 2019.

CALLEJA, Rafael Hierro. **Decoración y ornamentación (II): Temas y motivos más frecuentes.** In SÁNCHEZ, Ana; SÁNCHEZ, Miguel. *La Alhambra*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2014.

DELAQUA, Victor. **Padrão como Política: decolonizar os antigos padrões para revelar a contemporaneidade.** ArchDaily Brasil. 30 Out 2019. Acesso em 26 Fev 2020. <<https://www.archdaily.com.br/br/927144/padrao-como-politica-decolonizar-os-antigos-padroes-para-revelar-a-contempaneidade>>

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design.** São Paulo: Edgard Blucher, 2002.

GOLSENNE, Thomas. **L'ornemental: esthétique de la différence.** *Perspective*, França, v.1, p. 11-26, junho de 2010.

GRABAR, Oleg. **De l'ornement et de des définitions.** *Perspective*, França, v.1, p. 5-7, junho de 2010.

JONES, Owen. **The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament.** London: Portland House, 1987.

HEALEY, John F., SMITH, G.Rex. V. **The Classical Arabic Scripts – Kufic and naskhī. A Brief Introduction To The Arabic Alphabet: Its Origins And Various Forms.** London: Saqi, 2009.

LOEWEN, A. **Lux Pulchritudinis: Sobre Beleza e Ornamento em Leon Battista Alberti.** São Paulo: Annablime Clássica; Fapesp, 2012

MENDONÇA, Isabel; COUTINHO, Maria João Pereira; FERREIRA, Sílvia. Editorial. **A Arte do Ornamento: sentidos, arquétipos, formas e funções.** *Revista de História da Arte*, série W, nº 08, Lisboa, p.3-4, dezembro de 2019.

Submetido em: 28/02/2020

Aceito em: 08/04/2020

**Aberta**

**Yasmin Pol da Rosa<sup>1</sup>**

# **A representação do híbrido na pintura de Bosch**

The representation of the  
hybrid in Bosch's painting

La representación del híbrido  
en la pintura de Bosch

## Resumo

O presente trabalho tem como objetivo conceituar historicamente o híbrido, evidenciando as significações a ele atribuídas, e relacioná-lo com a obra de Hieronymus Bosch.<sup>2</sup> Para a compreensão dessas relações, é preciso entender separadamente cada elemento, por isso, o artigo é dividido em três partes: o conceito de híbrido, a vida e obra de Hieronymus Bosch e análise de uma obra deste artista. Esta breve análise de imagem deixa evidente as visões e conotações atribuídas ao híbrido desde a Antiguidade. Como metodologia de pesquisa foram utilizados livros e artigos científicos que abordam o tema, além do levantamento e estudo de obras de Bosch.

**Palavras-chave:** Bosch; Híbrido; Pintura; História da Arte.

## Abstract

The present work has aims to conceptualize historically the hybrid, highlighting the meanings attributed to it, and relate it to the work of Hieronymus Bosch. For the understanding of these relations, one must understand separately each element, so the article is divided into three parts: the concept of the hybrid, the life and work of Hieronymus Bosch and the analysis of one work by this artist. This brief image analysis makes evident the visions and connotations attributed to the hybrid since Ancient History. As research methodology, scientific books and articles about the topic were used, as well as the inventory and study of Bosch works.

**Keywords:** Bosch; Hybrid; Painting; Art History.

## Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo conceptualizar históricamente el híbrido, destacando los significados que se le atribuyen, y relacionarlo con el trabajo de Hieronymus Bosch. Para comprender estas relaciones, es necesario comprender cada elemento apartado, por lo tanto, el artículo está dividido en tres partes: el concepto de híbrido, la vida y obra de Hieronymus Bosch y el análisis de una obra de este artista. Este breve análisis de imagen evidencia las visiones y connotaciones atribuidas al híbrido desde la antigüedad. Como metodología de investigación, se utilizaron libros y artículos científicos que abordan el tema, además de la encuesta y el estudio de obras de Bosch.

**Palabras llave:** Bosch; Híbrido; Pintura; Historia del Arte..

---

<sup>1</sup> Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestranda em História Teoria e Crítica de Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma universidade. <http://lattes.cnpq.br/7775537457880986>

<sup>2</sup> Este artigo foi baseado na pesquisa de graduação da autora. O trabalho de conclusão de curso, intitulado "Estéticas e representações de híbridos na arte e no ensino", foi orientado pelo prof. Dr. Celso Vitelli na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## Introdução

Desde a Antiguidade, a figura do híbrido carrega um sentido simbólico bastante específico: representar o grotesco, o monstruoso, tudo o que difere daquilo que é tomado como belo. Podemos encontrar evidências dessa conotação em histórias da mitologia, da literatura e em obras de arte. Para o estudo deste trabalho, foi escolhido o artista Hieronymus Bosch. Entender o híbrido em suas obras implica compreender a mentalidade do artista e o contexto no qual ele estava inserido. Durante o período medieval, a arte tinha como objetivo passar uma mensagem moralizante para assustar aqueles que eram ditos pecadores. Desta forma, os horrores do inferno eram tratados com especial atenção, juntamente com os monstros – geralmente híbridos – que lá habitavam.

Mesmo que pertencesse ao movimento Renascentista, Bosch negava o humanismo e estava extremamente ligado ao espiritual. Em suas obras, encontramos mensagens explícitas que ilustram o que aconteceria com os hereges. Para passar tal mensagem de forma efetiva e ilustrar os horrores infernais, o artista criava híbridos jamais vistos ou imaginados. Percebemos, então, qual a conotação que a representação do híbrido carrega desde os primórdios da arte.

O trabalho se estrutura da seguinte maneira: conceito de híbrido, vida e obra de Hieronymus Bosch e análise da obra *O Juízo Final*.

## Conceito de Híbrido e suas conotações

Híbrido, grosso modo, refere-se a tudo que é resultante da mistura de dois ou mais elementos distintos. É um termo muito abrangente que tem aplicação em diversas áreas do conhecimento humano. Na Biologia, trata-se do cruzamento genético entre espécies diferentes resultando em um ser de uma terceira natureza, como é o caso do burro ou mula: cruzamento de uma égua com um jumento que tem como principal característica a esterilidade. Na língua, é o resultado do encontro de idiomas de diversos povos; Peter Burke destaca o papel das traduções na formação de híbridos linguísticos, pois

[...] a procura por aquilo que é chamado de “efeito equivalente” necessariamente envolve a introdução de palavras e ideias que são familiares aos novos leitores mas que poderiam não ser inteligíveis na cultura na qual o livro foi originalmente escrito. (BURKE, 2003. p.27)

No campo da cultura, música, arquitetura e etc. o conceito permanece o mesmo, a mudança se dá nos elementos que originam o híbrido. Além das traduções, Burke (2003) fala também dos cruzamentos de estilo existentes nas catedrais da Espanha, que mostram com clareza a miscigenação da cultura europeia com as culturas muçulmanas. Especula-se que os ornamentos geométricos que lembram as mesquitas muçulmanas estão presentes nas catedrais da espanholas pois os artesãos contratados para trabalhar eram provenientes do Oriente Médio e, mesmo que indi-

retamente, acabaram inserindo elementos dos seus costumes nas construções. Além de um hibridismo arquitetônico, temos, neste caso, um hibridismo cultural.

No campo das Artes Visuais, o híbrido pode abordar diversos estratos: pode-se falar na mistura de temas, de materiais, de processos, ou de estilos. Segundo Cattani (2007), o híbrido na Arte aparece com a característica de fusão, onde os elementos constituintes da obra se perdem para dar origem a um terceiro elemento; estes elementos seriam de gêneros diferentes, como natureza-cultura, política-ciência, peixe-gato, lobisomem e etc. Entretanto, quando pensamos em hibridismo artístico, poucas vezes vem à mente a estética do híbrido; o modo como ele é representado fica obsoleto em meio ao mar de misturas de técnicas e processos artísticos.

Na sua etimologia, híbrido vem de *hybris*, que significa “tudo que excede a medida, excesso”; posteriormente, na tradução para o latim, “*hybrida*” passa a significar “bastardo”. Os significados etimológicos que a palavra carrega já demonstram a visão tida acerca do tema, principalmente na mitologia – como é o caso da deusa *Hybris*, personificação do exagero e da insolência. Grifos, centauros, sátiros, cinocéfalos e até mesmo a figura conhecida do Minotauro, são exemplos de mitos que, de um modo geral, continham uma história moral a respeito de uma má conduta humana em que a punição para o transgressor era a sua transformação em um monstro, que geralmente era associado ao híbrido. Em *História da Feiura*, Umberto Eco discorre sobre a estética do feio, e menciona que

[...] eram impiedosamente definidos como feios os erros da natureza, que os artistas tantas vezes retrataram sem nenhuma compaixão – e, para o mundo animal, os híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diversas. (ECO, 2007, p.16)

O mundo clássico foi amplamente marcado por diversos tipos de feiura e maldade. Na Grécia antiga, surge um catálogo de inenarráveis crueldades: Cronos, rei dos titãs e titã do tempo, come todos os seus filhos para que não o destruam; Tântalo, filho de Zeus, cozinha seu próprio filho para servir aos deuses e testar sua onnipresença; Édipo, sem saber, mata o próprio pai e casa-se com sua mãe biológica.... “Neste universo, vagam seres assustadores, odiosos por serem híbridos que violam as leis das formas naturais” (ECO, 2007, p. 34). Na Antiguidade, a ideia de beleza era associada com uma certa moral, e, mesmo as criaturas consideradas belas, como as sereias, eram tidas como monstros por realizarem ações perversas. O belo estava para o bem assim como feio estava para o mal (essas concepções perduram até hoje, principalmente nos contos de fadas e filmes em que o vilão, de modo geral, é representado por um personagem considerado feio). Ver uma sereia era um sinal quase certo de que haveria um naufrágio; elas eram curiosas criaturas do mar que subiam até a superfície com o intuito de atrair, com seus belos cantos, os marinheiros à morte.

O híbrido, então, é utilizado para chamar a atenção do público para a história/ mito narrado:

A mitologia Grega é repleta de histórias sobre casamentos e uniões entre criaturas muito diversas. Em alguns casos, do enlace surgiram animais e monstros híbridos, em geral de aspecto pavoroso, que adoravam comer



carne humana. Esses monstros míticos infundiam pavor e costumavam ser usados pelos deuses para punir inimigos ou atacar quem os tivesse irritado. (WILKINSON, 2002, p. 66)

Inclusive, “alguns dos mitos mais interessantes giram em torno do relacionamento entre homens e animais” (Ibid., p. 17). Detenhamo-nos à história do Minotauro: após assumir o trono de Cretas, o rei Minos pede ao Deus do mar, Poseidon, que lhe envie um touro branco como a neve como um sinal de aprovação de seu reinado. A tarefa de Minos é sacrificar o touro em homenagem ao Deus, porém, por conta da beleza do animal, decide não cumprir com o combinado e o mantém consigo. Como punição à atitude de Minos, a deusa Afrodite faz com que Pasífae, rainha de Creta, apaixone-se pelo touro. Surge então o Minotauro, resultado dos amores ilícitos e contra-naturais de Pasífae. O rei, aterrorizado e envergonhado, manda construir um labirinto para aprisionar seu filho bastardo, e ordena que sejam enviados sete jovens e sete donzelas periodicamente para servir de alimento ao monstro.

Quem inaugura a representação do mal com a figura do híbrido é o grego-e-gípcio Antífilo – um dos maiores pintores do século IV a.C. –, criando um gênero de pintura denominado *gryllos*. Os *gryllos* são “seres multicéfalos ou acéfalos, de caras duplas, cabeças com pernas e penas, híbridos feitos de peças heteróclitas da pintura” (HANSEN, 2004, p. 339). Já na Itália, as pinturas com temas representando a maldade e a feiura eram denominadas *grotesca* e, segundo Vazquez (1999), as obras tratavam de um conjunto de formas vegetais, animais e humanas que se fundiam de uma maneira irregular, sendo consideradas monstruosas. Essas criaturas serão amplamente usadas na Arte Medieval, pois, nesse período, as imagens exibidas nos locais sacros tinham como função lembrar a iminência da morte e cultivar as penas infernais.

A Idade Média, conhecida também pelo pronome nada lisonjeiro “Idade das Trevas”, é marcada por um excessivo fervor religioso e é resumida à condição de oposto aos valores e regras dominantes na civilização antiga; esse é o principal pretexto que move os renascentistas a buscar e retomar os traços culturais, estéticos e científicos que prevaleceram na Antiguidade Clássica. A partir de 380, com o Édito de Tessalônica<sup>1</sup>, o Cristianismo, que antes era considerado uma heresia, tornou-se a religião oficial do Império. Essa é uma transformação importante, pois a Igreja Católica passa a regular e ditar as diretrizes dessa nova sociedade e, conseqüentemente, é ela quem sentencia o que é belo ou feio. Para Vazquez (1999), neste período da história, o feio existe para ressaltar a magnitude do belo e é usado para representar a vida na Terra, exaltando que a única beleza pura e verdadeira é a de Deus. Os propósitos da arte também mudaram: o virtuosismo clássico foi deixado de lado, pois os mestres medievais estavam mais preocupados em disseminar a seus irmãos de fé o conteúdo da história sagrada (GOMBRICH, 1999).

A morte é constantemente retratada nessa época; por ser particularmente sensível nos séculos medievais devido à escassez e pestilências, ela é usada pela Igreja como punição àqueles que são considerados pecadores, pois um dos maiores dese-

<sup>1</sup> O Édito de Tessalônica foi um decreto feito pelo imperador romano Teodósio que estabelece o Cristianismo como religião exclusiva do estado e revoga todas as práticas politeístas.

jos do homem da Idade Média era a garantia da sua entrada no paraíso. Por este motivo, é corriqueiro encontrarmos obras do medievo que reproduzem as trevas com todos os seus padecimentos – evidenciando as diferenças entre céu e inferno – com o intuito de “relembrar-lhes a iminência dessa passagem, de modo que pudessem se arrepender a tempo” (ECO, 2007, p. 62). O paraíso é tratado com especial venustidade como forma de recompensa aos bons cristãos. Com a emergência dessas obras representativas, surge a necessidade de entender o sentido espiritual de cada elemento nelas inserido. Para isso cria-se os bestiários: gênero literário em forma de enciclopédia que utiliza a descrição de animais, neste caso, as bestas híbridas, para a construção de fábulas moralizantes.



Fig.1: Gautier de Coincy. A vida e os Milagres de Nossa Senhora. Iluminura, C. 1260-1270, 27,5 x 19 cm. Fonte: <http://photos1.blogger.com/blogger/6230/776/1600/Morte2.jpg>



Fig.2: Imagem de Basilisco extraído do Bestiário de Anne Walshe, encontrado na Biblioteca Real da Dinamarca (Kongelige Bibliotek). Artista desconhecido, c. 1400-25. (fonte: <http://bestiary.ca/beasts/beast265.htm>)

Diversos artistas (figuras 1 e 2) utilizam os bestiários para retratar as monstruosidades do inferno e as colossais virtudes do paraíso celestial, entretanto, pouco se sabe acerca de seus nomes, pois a individualidade não estava em questão na época, e “[...] as pessoas não achavam necessário preservar os nomes desses mestres para a posteridade. Consideravam-nos como hoje consideramos um bom marceneiro ou alfaiate.” (GOMBRICH, 1999, p. 137). No entanto, alguns artistas (figura 3), mesmo que pertencentes a um período posterior à Idade Média, tiveram particular destaque ao representar as forças malignas através de monstros e criaturas híbridas. É o caso de Hieronymus Bosch.



Fig.3: Pieter Bruegel, o Jovem. A Queda dos Anjos Rebeldes. 1562. Óleo sobre tela, 117 x 162 cm (fonte: <https://bit.ly/2KpJmGy>)

## Hieronimus Bosch: vida e obra

Jheronimus van Aeken, com o pseudônimo de Hieronymus Bosch – nome que faz referência à aldeia holandesa *'s Hertogenbosch* onde viveu –, foi um artista muito popular pelo caráter complexo e imaginativo de suas obras. Pouco se sabe sobre sua vida, especula-se que nasceu por volta de 1450 e morreu em 1516, estando assim inserido no contexto renascentista. Entretanto, Gombrich (1999) afirma que Bosch, o maior artista holandês deste período, renega o novo estilo e se encontra, juntamente com o alemão Grünewald, entre os que não foram atraídos pelo movimento moderno vindo do Sul. Ademais,

Embora Bosch vivesse na aurora do Renascimento, ele é essencialmente um artista do Medieval ou Gótico recente. Era um místico religioso ainda não influenciado por qualquer desejo de afirmar sua própria individualidade. (MESTRES DA PINTURA, 1977, p.7)

O surgimento da prosperidade comercial na região e a passagem do feudalismo para o capitalismo comercial foram fatores que influenciaram Bosch a viver até o fim de seus dias na pequena aldeia em que nasceu. Por volta de 1478, casou-se com uma mulher de origem nobre, fato que permitiu que o artista dedicasse sua vida somente a coisas que lhe interessassem. Apesar de não existir muitas informações precisas,

sabe-se que Bosch pertenceu à Confraria de Nossa Senhora, o que fez a religião penetrar todos os aspectos de seu cotidiano – talvez este seja o motivo pelo qual não se encaixasse em sua época e não possuísse nada em comum com artistas do mesmo período. Alguns conhecedores da obra do artista, como Ludwig von Baldass, o descrevem como solitário na história da arte:

É o grande solitário da história da arte; [...]. Não aspira a divertir, a instruir ou a educar, mas a criticar e a profetizar. Apresenta à humanidade um espelho de duas faces. Nele, a humanidade vê refletida, por um lado, sua necessidade e sua perversidade; por outro, as consequências terríveis, no Além, resultantes de seus pecados mortais. Nesse sentido, Bosch continua sendo um filho da Idade Média; mas, pela maneira totalmente independente de exemplos que ele emprega para representar suas concepções dentro das formas artísticas, pertence aos tempos modernos. (BALDASS, 1943 apud MESTRES DA PINTURA, 1977, p. 6)

É considerado o inspirador do movimento surrealista por suas representações labirínticas e caricaturais das criaturas infernais. Sua originalidade não está somente no simples fato de combinar elementos distintos, mas também na fusão destes, gerando os híbridos mais bem elaborados vistos até então. Em grande parte de suas obras, os pecadores são cruelmente castigados por suas heresias e seus monstros se tornam protagonistas na cena. Devido à complexidade das aberrações que criava, especulou-se sua participação em seitas alquimistas e heréticas, porém, essas informações não passam de meras conjecturas. Alguns elementos de influências ocultas encontrados nas obras do artista são provenientes da cultura da época, e outros se devem ao fato de que, durante sua estadia na Confraria de Nossa Senhora, membros de algumas seitas passaram a fazer parte da aldeia onde morava e os contos populares surgidos acerca destas seitas acabaram influenciando e aparecendo em suas pinturas.

É necessário um certo esforço para perceber que as pessoas da época acreditavam que poderiam um dia ver lugares do tipo representado por Bosch e que o artista não se baseou apenas na sua imaginação, mas também na literatura popular visual. (BURKE, 2004, p. 67)

Bosing (1991) afirma que, assim como os mestres medievais, Bosch não tinha por intenção se dirigir ao inconsciente do espectador, mas sim difundir verdades morais e espirituais, por isso seus quadros têm um significado preciso e premeditado. Ao passar sua mensagem moralizante, o artista passa também todo o sofrimento e angústia humana de maneira exageradamente dramática, o que dá um cunho um tanto fantasioso para a obra. Bosch utiliza o seu inquestionável virtuosismo para produzir um efeito ainda mais impactante na obra e presenteia o espectador com “[...] uma imagem igualmente plausível de coisas que nenhum olho humano jamais vira.” (GOMBRICH, 1999, p. 246).

Pode-se dividir a obra de Bosch em duas categorias: a realista e a fantástica. Na primeira, o artista se preocupa em retratar fielmente algumas passagens bíblicas sem se ater em representações de monstros grotescos. São pinturas feitas a partir da tradicional visão de espaço e esquemas geométricos; deste modo, pode-se dizer

que ele é influenciado por pintores flamengos precursores do estilo. Nesta categoria, encontram-se algumas obras famosas, tais como *As Bodas de Caná*, *Coroação de Espinhos* e *Cristo Escarnecido*. Porém, é na vertente fantástica que estão suas obras mais consagradas: *A Carroça de Feno*, *O Juízo Final*, *As Tentações de Santo Antônio* e *O Jardim das Delícias*. Aqui, as composições são mais originais, pois não seguem os padrões clássicos. Mesmo que Bosch tivesse se detido à categoria realista, seria um marco importante na pintura deste gênero; mas, “[...] as vicissitudes de sua herança, o fascínio de alguns de seus contemporâneos, o descrédito posterior e sua reavaliação em nossos dias, provêm, essencialmente, de suas alegorias místicas” (MESTRES DA PINTURA, 1977, p. 9). É na vertente fantástica que encontramos diversos elementos carregados de simbologias e referências.

Dante Alighieri, em *A Divina Comédia*, constrói uma concepção de inferno perfeitamente rica e detalhada, tal como uma pintura de Bosch. Em sua obra, Dante revela que o inferno foi criado a partir da queda de Lúcifer do paraíso e que se constitui de nove círculos, três vales, dez fossos e quatro esferas. A cada círculo, a cratera se torna mais profunda e perversa, pois os pecados vão se agravando conforme o nível. Na chegada, os pecadores entram em uma sala, onde são julgados por Minos, juiz do inferno. Ele atribui a sentença do número de círculos que descerão. As punições dadas aos pecadores se relacionam com o pecado cometido: os gulosos ficam imersos no próprio vômito, já os luxuriosos, enfrentam ventos e tornados sem fim, pois, em vida, eram levados como o vento por suas paixões. Em seu quadro “O Juízo Final” – como veremos a seguir –, Bosch deixa evidente a referência buscada em Dante, pois os pecadores são punidos de acordo com seus respectivos pecados.



Fig. 4: O Juízo Final. Óleo sobre madeira, c. 1482. (fonte: <https://www.wga.hu/index1.html>)



Fig.5: O Juízo Final – Painel esquerdo. Óleo sobre madeira, c. 1482, 167 x 60 cm. (fonte: <https://www.wga.hu/index1.html>)

## O Juízo Final

A Idade Média foi um período aterrorizado pelo medo e pela espera do dia do Juízo Final. Este seria o último dia da humanidade, o dia em que os mortos ressuscitariam e Cristo desceria do paraíso para julgar todos os homens. A Igreja teve um papel considerável neste contexto ao difundir amplamente o tema, já que a preparação para o fim era um dos maiores objetivos do cristianismo da época. De acordo com Bosing (1991), no período em que Bosch viveu, o medo e o terror do Juízo Final eram mais intimidantes ainda, afinal, acreditava-se que estavam cada vez mais próximos do fim da humanidade. Foi nesta atmosfera que Bosch pintou o tríptico que leva o mesmo nome do responsável por tamanha exasperação: *O Juízo Final*. A obra é formada por três painéis: um central, medindo 163 centímetros de altura por 128 de largura, e dois painéis laterais, cada um com 167 centímetros de altura por 60 de largura (figura 4). A obra se encontra na galeria da Academia de Belas-Artes de Viena.

O primeiro painel (figura 5) conta a história da criação e da expulsão de Adão e Eva do paraíso. Em um primeiro plano, vê-se a criação de Eva a partir da costela de Adão. Logo atrás, podemos observar a cena do pecado original em que Eva come o fruto proibido. No centro está o anjo expulsando os pecadores do paraíso; concomitantemente, ocorre a queda dos anjos rebeldes que se transformam em demônios – entre eles está Lúcifer. “[...] Bosch ilustrava no painel esquerdo do tríptico a introdução do pecado no mundo e contribuía para a necessidade do Juízo Final.” (BOSING, 1991, p. 34).

No painel principal está retratado o tema que carrega o nome da obra. Esse é um dos fatores que diferencia Bosch do habitual: na maior parte das representações, o paraíso cumpre um papel de destaque, geralmente no centro.

Aqui, o artista opta por evidenciar o sofrimento e o horror do que acontecerá com aqueles que em vida eram pecadores. O tribunal divino, na parte superior do painel, é tratado com deveras insignificância, tornando-se obsoleto em meio ao caos. Alguns místicos medievais apontavam que o pior sofrimento destinado aos condenados seria a privação do olhar de Deus. Não obstante, para Bosch, os sofrimentos infernais estavam diretamente relacionados com padecimento físico; é por este motivo que encontramos diversas máquinas e métodos de tortura nesta obra. Na parte esquerda do painel, pode-se ver um homem assado num espeto enquanto um pequeno demônio lambuzava com óleo um outro pecador; ao lado, um segundo demônio com pés de rã fritava uma vítima na frigideira como acompanhamento dos ovos que estão ao seu lado. Do mesmo modo que Dante Alighieri faz em sua obra *A Divina Comédia*, Bosch atribui o castigo para cada pecador de acordo com a profanação cometida. Próximo ao homem espetado, encontra-se o castigo para os gulosos e avarentos: são cozidos em uma grande caldeira cuja chama é feita com ouro derretido enquanto, ao lado, um homem gordo, representando o pecado da gula, é obrigado a beber um líquido de origem duvidosa contido em um barril (ZUCKER e HARRIS, 2015).





Fig.6:O Juízo Final – Paineil central. Óleo sobre madeira, c. 1482, 163 x 128 cm. (fonte: <https://www.wga.hu/index1.html>)



Fig.7: O Juízo Final – Painel central (detalhe). (fonte: <https://br.pinterest.com/pin/112730796899153958/>)

Uma mulher nua no telhado da caldeira é a representação do sofrimento destinado para aqueles que cometeram luxúria. Ela é atormentada por um monstro em forma de réptil que lhe acaricia o corpo e rasteja por seu quadril. Enquanto isso, dois músicos tocam para a profanadora, e um deles parece se fundir com seu instrumento, pois o trompete é uma extensão do seu próprio nariz. Atrás da mulher, podemos ver um monstro com cabeça de humano, pés de sapo e cauda de réptil.



Fig.8: O Juízo Final – Painel central (detalhe). (fonte: <https://hiveminer.com/Tags/duchyofbrabant>)

No último painel está o inferno:

É muito parecido com o painel central, a única exceção é que não temos o julgamento dos hereges. Aqui, o fogo parece emergir do chão e os horrores contidos na cena anterior ganham seguimento em maiores proporções. Lúcifer aparece no centro da parte inferior da cena. Ele está saindo de uma caverna escura, e, assim como Cristo no painel anterior, está julgando e sentenciando as almas condenadas ao inferno. No contorno da porta podemos observar imagens de sapos, que, do mesmo modo que os ratos e outros reptéis, eram usados para representar a maldade, por isso muitas vezes aparecem torturando os pecadores.



Fig.9: O Juízo Final – Painel direito. Óleo sobre madeira, c. 1482, 167 x 60 cm. (fonte: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>)



Fig.10: O Juízo Final – Painel direito (detalhe). (fonte: <https://hiveminer.com/Tags/duchyofbrabant>)

Acima do telhado, estão os condenados. Bosch representa com significativa dramaticidade o desespero daqueles que sabem que viverão o resto dos seus dias no meio de criaturas diabólicas.



Fig.11: O Juízo Final – Painel direito (detalhe). (fonte: [https://c1.staticflickr.com/9/8153/7473588868\\_83e8ca86b7\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/9/8153/7473588868_83e8ca86b7_b.jpg))

Neste detalhe, está em evidência a figura de um monstro com uma túnica verde. Ele parece ser a fusão entre uma ave e um réptil e carrega uma tigela com um líquido que se assemelha a sangue. Esta, certamente, não é a única criatura monstruosa inventada por Bosch, já que, utilizando o híbrido para dar maior ênfase e ornar suas representações do inferno, o artista torna este tipo de figura recorrente nas representações do limbo (painel central) e do inferno (painel direito).

Bosch enriquecia esta fauna infernal mais ou menos convencional com espécies novas e mais assustadoras, cujas formas complexas ultrapassavam qualquer imaginação. Muitas delas eram combinações bizarras da anatomia humana e de animais irracionais, por vezes, de objetos inanimados. (BOSING, 1991, p. 35)

## Conclusão

Através do seu fanatismo e da excentricidade de suas obras, Bosch nos mostra como o repulsivo pode ser representado na arte. Para decorar e tornar mais bem elaboradas as suas simbolizações do inferno ou para passar uma mensagem moral, o híbrido vem com uma conotação negativa, sempre ligado a tudo que foge do normal. Com o intuito de simbolizar o que havia nas profundezas da Terra, ele foi utilizado para espalhar o medo e, conseqüentemente, enaltecer os poderes da Igreja Católica. Contudo, como visto anteriormente, ele não é fruto deste período: sua imagem vem sendo reproduzida desde os primórdios da arte através de mitos e lendas. Do mesmo modo que foi usado no período medieval para dissipar o pânico, na Antiguidade esteve sempre ligado a um castigo por um desvio de conduta cometido. No âmbito da arte, então, híbrido é sinônimo de grotesco. Porém, deve-se levar em consideração que a arte só representa aquilo que está no imaginário da época. No caso de Bosch, Beckett afirma: "Prodigioso e aterrador, Bosch expressa um pessimismo intenso e reflete as ansiedades de uma época de convulsão social e política (2006, p. 72)."

Através do estudo das conotações atribuídas ao híbrido ao longo da história, bem como pela leitura de imagem da pintura *O Juízo Final*, este artigo objetivou analisar conceitualmente a representação do híbrido na obra de Hieronymus Bosch. Percebeu-se, então, a estreita relação entre os conceitos pesquisados e as criaturas representadas na obra do artista, o que atesta a ideia inicial do trabalho. Não se pretende aqui esgotar a discussão do tema, pois o assunto é demasiadamente amplo e abrangente, merecendo análises futuras.

## Referências

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. São Paulo: Scipione, 2002.

BALDASS, L. V. Hieronymus Bosch. Abrams, 1960. In: *Mestres da Pintura. Hieronymus Bosch (1450?-1516)*. São Paulo: Editora Abril, 1977.

BECKET, W. **História da pintura**. São Paulo: Ática, 2006.

BOSING, W. **Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516. Entre o Céu e o Inferno**. Tradução Casa das Línguas, Lda. Londres, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991.

BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BURKE, P. **Testemunha ocular. História e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CATTANI, I. B. (org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

ECO, U. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HARRIS, B.; ZUCKER, S. **Hieronymus Bosch, Last Judgment Triptych**. 2015. Disponível em: <https://smarthistory.org/hieronymus-bosch-last-judgment-triptych/>. Acesso em: 21 mar. 2018.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, 1999.

HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Atelie Editorial e Editora Unicamp, 2004.

MESTRES DA PINTURA. **Hieronymus Bosch (1450?-1516)**. São Paulo: Editora Abril, 1977.

VAZQUEZ, A. S. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

WILKINSON, P. **O livro ilustrado da mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro**. São Paulo: Publifolha, 2002.

Submetido em: 29/04/2018

Aceito em: 17/09/2018

**Clecius Campos  
Corrêa<sup>1</sup>**

# **Agente da Modernização:** A imprensa brasileira pelas mãos de Amilcar de Castro<sup>2</sup>

Modernization Agent:  
brazilian press by Amilcar de  
Castro's hands.

Agent de la Modernisation: la  
presse brésilienne dans les  
mains d'Amilcar de Castro.



## Resumo

A busca por estilos de vida – parte integrante da modernidade fruto da modernização – foi uma das marcas do processo de modernização mundializada no Brasil. A figura do artista teve importância central no movimento de estetização do cotidiano que associava as estéticas vigentes aos estilos de vida. A partir das transformações ocorridas na arte durante a mundialização no Brasil, nos anos 1950 e 1960, com as novas formulações do Concretismo e do Neoconcretismo – baseadas nas diversas fases e reinterpretações do construtivismo europeu –, veremos como a imprensa não apenas foi influenciada por essas tendências, como foi reformulada e moldada pelas mãos dos artistas. A reforma gráfica realizadas no Jornal do Brasil pelo artista plástico Amilcar de Castro, estudada aqui, é exemplo dessa atuação.

**Palavras-chave:** Amilcar de Castro; Neoconcretismo; Jornal do Brasil; imprensa; arte moderna

## Abstract

The search for lifestyles – an integral part of modernity resulting from modernization – was one of the hallmarks of the globalized modernization process in Brazil. The artist's figure was of central importance in the daily aestheticization movement that associated current aesthetics with lifestyles. From the transformations that occurred in art during the globalization in Brazil, in the 1950s and 1960s, with the new formulations of Concretism and Neoconcretism – based on the various stages and reinterpretations of European constructivism –, We will see how the press was not only influenced by these trends, but was reshaped and shaped by the hands of the artists. The graphic reform made in Jornal do Brasil by the artist Amilcar de Castro, studied here, is an example of this performance.

**Keywords:** Amilcar de Castro; Neoconcretism; Jornal do Brasil; press; modern arte

## Résumé

La recherche de styles de vie - partie intégrante de la modernité, fruit de la modernisation - a été une des marques principales du processus de modernisation mondialisée au Brésil. La figure de l'artiste a alors pris une importance centrale dans l'effort de créer une esthétique du quotidien, qui associait les esthétiques en vigueur aux styles de vie. À partir des transformations dans l'Art découlant de la mondialisation du Brésil, dans les années 1950 et 1960, et par les nouvelles formulations du Concrétisme et du Néoconcrétisme - basés sur les différentes phases et réinterprétations du constructivisme Européen, nous verrons comment la presse n'a pas seulement été influencée par ces tendances, mais comment elle a aussi été reformulée et façonnée par les mains des artistes. La réforme graphique réalisée au Journal do Brasil par l'artiste plasticien Amilcar de Castro, étudié ici, en est l'exemple.

**Mots-clés:** Amilcar de Castro; Neoconcretisme; Jornal do Brasil; presse; art moderne.

---

<sup>1</sup>Clecius Campos Corrêa. Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). <http://lattes.cnpq.br/8240603964033415>. <https://orcid.org/0000-0003-1000-0410>.

<sup>2</sup>O presente artigo é derivado da dissertação de mestrado "Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileiras dos anos 1950 e 1960" (CORRÊA, 2016), defendida por este autor em agosto de 2016 no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

## Introdução

O processo de modernização que vem transformando a sociedade ocidental urbana desde o século XIX encontrou uma plenitude a partir do século XX (ORTIZ, 1988). Ao integrar mudanças e avanços na ciência, na tecnologia, na expansão geográfica, nos meios de comunicação e em diversas outras áreas do conhecimento, a modernização compõe um conjunto de novas experiências humanas ao qual — usando a interpretação de Marshall Berman (1986) — podemos dar o nome de modernidade. Para Berman os países europeus iriam encontrar uma modernidade plena — com o estabelecimento de uma cultura mundial do modernismo<sup>1</sup> — a partir do século XX.

No Brasil, país cuja tradição monarca, rural e escravocrata durou até o final do século XIX, mas continuou ressonando até o fim da Segunda Guerra Mundial, a modernidade só foi implementada a partir de um processo de modernização fundado no desenvolvimento industrial acelerado e adequado às normas da produção internacional (COSTA PINTO, 1975; FERNANDES, 1975; ORTIZ, 1988; ORTIZ, 1994). Todo o plano cultural brasileiro foi transformado durante esta etapa de modernização — localizada temporalmente entre os governos de Getúlio Vargas (1951-1954) e de Juscelino Kubitschek (1956-1961) —, tendo como principal característica a internacionalização dos procedimentos, a qual se pode nomear modernização mundializada do Brasil (ORTIZ, 1988).

Parte integrante da modernidade fruto dessa modernização, a busca por estilos de vida — noção desenvolvida por Georg Simmel (1900) e reinterpretada por Leopoldo Waizbort (2000) — foi uma das marcas do processo de modernização mundializada no Brasil. A figura do artista teve uma importância central num movimento de estetização do cotidiano (FEATHERSTONE, 1995), que associava as estéticas vigentes aos estilos de vida. A partir das transformações ocorridas na arte durante a mundialização no Brasil, nos anos 1950 e 1960, com as novas formulações do Concretismo e do Neoconcretismo — baseadas nas diversas fases e reinterpretações do construtivismo europeu —, por exemplo, veremos como a imprensa não apenas foi influenciada por essas tendências, como foi reformulada e moldada pelas mãos dos artistas. A reforma gráfica realizada no Jornal do Brasil pelo artista plástico Amilcar de Castro é exemplo dessa atuação.

O esforço de modernização e a conseqüente estetização do cotidiano contribuíram para a consolidação de um mundo da arte<sup>2</sup> moderna brasileira. Aqui, propomos uma análise específica da forma como o artista Amilcar de Castro redesenhou o Jornal do Brasil nas décadas de 1950 e 1960 e como o caderno de cultura foi protagonista dessa reforma. A partir dessa análise, defende-se que as páginas de cultura dos jornais reformados tornaram-se mais relevantes no mundo da arte e também mais abertas às novas formulações estéticas do período, com o Concretismo e o Neoconcretismo.

---

<sup>1</sup> Maria Lucia Bueno, fundamentada em texto do historiador inglês Perry Anderson, estabelece uma distinção entre modernidade, modernização e modernismo: "modernização é um processo econômico e tecnológico, ligado à esfera material da sociedade. Modernidade é um fenômeno societário e cultural, que emerge em decorrência da modernização. Modernismo é um movimento artístico, que teve lugar na Europa no início do século XX, se tornando uma manifestação específica da modernidade nas artes. O modernismo não foi a realização da condição artística moderna, apenas uma de suas expressões." (BUENO, 2001, p. 42).

<sup>2</sup> Segundo Becker (2010), mundo da arte é a atividade conjugada e cooperativa de pessoas que contribuem para a produção de obras artísticas, com o objetivo de originar padrões — convenções — que fortaleçam a atividade de forma que ela permaneça (BECKER, 2010).

## Estetização do cotidiano

Leopoldo Waizbort (2000) faz considerações sobre o estilo de vida a partir das definições propostas por Georg Simmel no livro *Filosofia do dinheiro* (1900). O estilo seria o conjunto de qualidades, tendências, disposições, efeitos, atmosferas e afinidades que caracterizam determinada época ou elemento histórico. Tomando o argumento de que a modernidade é caracterizada como o processo de cultura frente às transformações causadas pela modernização, o estilo de vida seria a tentativa do homem em “enfrentar a multiplicidade e o movimento que são as características fundamentais desse presente” (WAIZBORT, 2000, p. 179).

O enfrentamento, no entanto, se dá na tentativa de diferenciação dos demais, a partir da busca pela individualidade — uma constante para o homem moderno caracterizado por Baudelaire nos ensaios *O heroísmo da vida moderna* (1845) e *O pintor da vida moderna* (1860) (BERMAN, 1986). Apostando na problemática da divisão do trabalho proposta por Marx, Simmel aponta que na sociedade industrial haveria uma separação entre os objetos produzidos industrialmente e os sujeitos que os produzem, tornando tais objetos desprovidos de sentidos. A única produção de objetos que sobreviveria a esse esvaziamento de sentido seria a produção artística, uma vez que ela inverte a ordem da divisão do trabalho (WAIZBORT, 2000). Vejamos o argumento de Simmel esclarecido por Waizbort (2000):

A obra de arte é, como todo objeto, o resultado de uma objetivação do sujeito, só que o resultado dessa objetivação é diferenciado, pois é uma unidade que não é comum e essa unidade provém da “interioridade” daquele que a criou. Nos processos usuais de objetivação, nunca a subjetividade se envolve a tal ponto — ou, inversamente, se ela se envolve assim o resultado é uma obra de arte. (WAIZBORT, 2000, p. 181).

O caminho para dar sentido aos objetos que usamos no dia a dia seria, então, a estetização do cotidiano. Estetizar o cotidiano seria, de acordo com Mike Featherstone (1995), apagar as fronteiras entre arte e vida, entre alta-cultura e cultura popular e misturar os códigos de estilo em diferentes campos. Baseado em leituras de Baudelaire, Baudrillard, Jameson, Marx e Foucault — para citar alguns — o autor concebe a estetização do cotidiano nos três sentidos a seguir.

O primeiro consistiria na procura em apagar as fronteiras entre arte e vida: “a arte pode estar em qualquer lugar ou em qualquer coisa” (FEATHERSTONE, 1995, p. 99). A segunda maneira de ler a estetização do cotidiano seria o projeto de transformar a vida numa obra de arte — o principal interesse é a diferenciação do indivíduo frente às massas, a partir da manipulação do corpo, do comportamento, dos sentimentos e das paixões, aproximando-os às doutrinações estéticas das atividades artísticas em vigência. A terceira vertente da teoria da estetização do cotidiano desenvolvida por Featherstone (1995) refere-se à exposição acelerada, sobreposta e justaposta de imagens e signos que “saturam a trama da vida cotidiana na sociedade contemporânea” (FEATHERSTONE, 1995, p. 100).

Estetizar o cotidiano torna-se uma necessidade urgente da sociedade moderna, caracterizada por uma confusão de referências apresentadas em ritmo frenético.

O estilo de vida gerado pela estetização é uma estratégia em busca de segurança e tranquilidade. Algo, sem o qual, os modernos não conseguem mais viver (WAIZBORT, 2000). Segundo Simmel, não basta ter posse de objetos de arte tradicional, é preciso levar traços da atividade artística para os espaços do dia a dia, a partir do consumo.

A obra de arte, que pende emoldurada na parede, que repousa sobre o pedestal, que é guardada na pasta, já indica através desse isolamento espacial que ela não se imiscui na vida imediata, como a mesa e o copo, a lamparina e o tapete. [...] O princípio do sossego, que a intimidade familiar precisa exprimir, levou com uma praticidade instrutiva prodigiosa à estilização desse espaço: de todos os objetos de nosso uso são decerto os móveis que suportam mais perfeitamente o cachet de algum estilo. (SIMMEL apud WAIZBORT, 2000, p. 236).

A figura do artista é de completa importância na definição do estilo de vida e na estetização do cotidiano que o caracteriza. Georg Simmel, na leitura feita por Waizbort (2000), vê o grande artista como a personalidade ideal no estudo do estilo de vida. É a partir do artista que áreas da vida cotidiana são estetizadas. Isto porque, conforme Berman (1986), os intelectuais – e aqui inserimos a classe artística – se beneficiam de privilégios especiais, sendo os responsáveis por responder às demandas permanentes pela inovação, com audácia e imaginação criativas.

Mais um traço da relação entre os intelectuais e os estilos de vida pode ser apresentado. Além do interesse pela aceitação de sua percepção sobre a vida, do valor estético e do valor cultural e intelectual de sua obra, o artista procura proclamar a superioridade de seu estilo de vida – garantida pela distância entre seu saber e o conhecimento defasado de sua audiência –, com o objetivo de “fazer com que outros adotem os estilos, modas e percepções ociosos que corporificam” (FEATHERSTONE, 1995, p. 110). Dessa forma, é identificável que os artistas são tanto agentes como influenciadores do estilo de vida na modernidade.

O processo de modernização mundializada do Brasil nos anos 1950 promoveu a consequente transformação na imprensa brasileira em termos de linha editorial – técnica de escrita jornalística e conteúdo – e de estrutura empresarial. Às alterações nas propostas de escrita e empresarial foi adicionada a necessidade de mudança gráfica no setor jornalístico. A entrada de capital e a liberação às importações de equipamentos possibilitou que as empresas jornalísticas entrassem numa fase de renovação e de expansão dos recursos gráficos. A intenção era utilizar as facilidades técnicas como meio de oferecer mais ao consumidor urbano. Tal movimento era necessário pois a imprensa brasileira só conseguiu se firmar como atividade moderna, urbana e industrial após os avanços supracitados, o que se deu na década de 1950, momento em que a televisão surgiu no Brasil, forçando a adaptação do jornal escrito (MEDINA, 1988).

Três periódicos cariocas deram início ao processo de modernização também pelo viés da comunicação visual: o Diário Carioca, a Tribuna da Imprensa e o Jornal do Brasil. O primeiro realizou sua reforma gráfica sob orientação de Pompeu de Souza e com a ajuda de Ferreira Gullar e Jânio de Freitas. A Tribuna da Imprensa também se reformulou na primeira metade da década – apesar de ter sido fundada no ano de

1951. Já o Jornal do Brasil passou por sua reforma entre 1956 e os primeiros anos da década de 1960 (BARBOSA, 2007; SILVA, 1985; SODRÉ, 1977). Compreende-se a partir dos exemplos que a modernização gráfica foi uma tendência do período.

A reforma do Jornal do Brasil teve caráter exemplar e fez parte “do conjunto de iniciativas que resultaram na implantação do jornalismo moderno no Brasil do pós-guerra” (LESSA, 1995, p. 17). À sua sombra, Jornal do Comércio, Correio da Manhã e Diário de Notícias também buscaram realizar mudanças. A qualidade do jornalismo desenvolvido na redação do Jornal do Brasil no período da reforma e a eficácia mercadológica das mudanças apontaram o sucesso da empreitada. O Jornal do Brasil, inserido na nova tendência de jornalismo e amparado pela reforma visual, foi capaz de atrair anúncios maiores, crescer em tiragem e chamar mais a atenção das agências de publicidade, ganhando novos clientes (LESSA, 1995).

### **Amilcar de Castro e o Jornal do Brasil**

Amilcar de Castro (1920-2002) foi um artista brasileiro alinhado às formulações do Neoconcretismo, nascido na cidade de Paraisópolis (MG). Foi escultor e, no início da carreira artística em Belo Horizonte – entre 1948 e 1952 –, quando aluno de Alberto da Veiga Guignard, trabalhou com materiais como ferro, gesso e barbante, criando formas abstratas e orgânicas. A partir de 1955, já vivendo na cidade do Rio de Janeiro, Amilcar aprofundou os ideais estéticos do Concretismo e caminhou em direção ao movimento neoconcreto, iniciando pesquisas com o tema da terceira dimensão a partir de operações de corte e dobra de chapas metálicas planas, inicialmente em ferro ou alumínio e, posteriormente, no final da década de 1960, com aço inoxidável (AMARAL; BELUZZO, 1977). A intenção inicial era criar estruturas em formatos geométricos que fossem capazes de expressar “esquemas de tensionamento e ruptura” (BRITO, 1985, p. 65).

Em 1959, assinou o Manifesto Neoconcreto, publicado no Suplemento Domical do Jornal do Brasil. Em sua ligação com as vanguardas construtivistas, sempre mostrou determinação com a questão formal e necessidade pela ordenação, sem deixar de apresentar a problemática que envolvia o universalismo construtivista, por sua falta de expressão artística. Rejeitava o tratamento quantitativo e a construção seriada da forma (NAVES, 2011). Como resume Ronaldo Brito (1985), era um trabalho de “especulações com geometrias não-euclidianas” (BRITO, 1985, p. 70). Até a década de 1970, sua produção seria extremamente coerente tanto no processo criativo, quanto no operacional e na apresentação do objeto de arte (NAVES, 2011).

Nos anos 1980 e 1990, Amilcar passou a apresentar esculturas feitas em blocos de ferro ou de madeira grossa, recortados e deslocados – como se fossem desencalhados de seus cortes originais –, proporcionando jogos de luz por dentro dessas estruturas (BRITO, 1985). O aspecto de incompletude era parte de sua expressão artística em “deixar em suspenso o ‘tempo’ de produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos, recriá-los, lê-los cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção” (BRITO, 1985, p. 69). Até aqui,

percebe-se a forte filiação de Amilcar ao movimento Neoconcreto, que também será manifestada no trabalho gráfico do artista.

Amilcar de Castro ingressou no *design* gráfico ainda nos anos 1950, assinando a diagramação da revista Manchete e a reformulação do Jornal do Brasil. Desde os tempos de Belo Horizonte, Amilcar era amigo de Otto Lara Resende, diretor da Manchete, que o recomendou para realizar a reforma da revista em 1956. Foi nessa experiência que o artista aprendeu o ofício de diagramador, com um profissional gráfico da casa. Trabalhou durante oito meses na Manchete – maio de 1956 a janeiro de 1957 – tempo que precisou para dominar a técnica da paginação, feita manualmente àquela época. Assim que se sentiu à vontade com o ofício, começou a fazer experimentações já na revista, a começar com o uso do espaço vazio (ALVES, 2005).

Na Manchete, Amilcar de Castro trabalhou com Ferreira Gullar, que fazia o trabalho de *copy desk*.<sup>3</sup> Quando Odylo Costa e Reynaldo Jardim receberam a incumbência de reformar o Jornal do Brasil em 1956 – veremos detalhes dessa reforma na sequência –, Gullar, que então havia saído da Manchete para integrar o Jornal do Brasil, indicou Amilcar. A experiência na revista deu a Amilcar a função de dirigir o aspecto gráfico do jornal (ALVES, 2005). Nota-se que Amilcar estava cercado por influentes intelectuais que apostavam nas formulações do Neoconcretismo, o que possibilitou que seu trabalho fosse executado com certa liberdade, como veremos adiante.

Após o trabalho no Jornal do Brasil, Amilcar atuou em diversos outros projetos de diagramação, sendo alguns exemplos: A Cigarra (1958), Correio da Manhã (uma tentativa em 1963), Última Hora (1963), Enciclopédia Barsa (1964, não creditado), Diário de Minas (1964-1965), Província do Pará (Belém, década de 1960), Jornal da Tarde (Manaus, década de 1960) e Estado de Minas (1972).

A reforma gráfica do Jornal do Brasil deu-se em três etapas. A primeira de 1956 a 1958, a cargo de Reynaldo Jardim e Odylo Costa, filho; a segunda de 1958 a 1961, com Jânio de Freitas na chefia de redação; e a terceira a partir de 1961, com a liderança de Alberto Dines. Em todas elas Amilcar de Castro esteve presente.

O primeiro passo da reforma do JB ocorreu em junho de 1956. Naquele ano, o jornal era de propriedade da condessa Pereira Carneiro, viúva do conde papalino Ernesto Pereira Carneiro, morto em 1954. Condessa Pereira Carneiro era filha de um jornalista. Três anos antes do início dos trabalhos de reformulação gráfica, mesmo sem saber que assumiria o comando do Jornal do Brasil, a condessa já mostrava interesse em realizar uma reforma. Em 1954, com a morte do então marido, ela recebeu o jornal por testamento e passou a comandá-lo ao lado do genro M. F. Do Nascimento Brito. Convencida pelo poeta Reynaldo Jardim, a condessa permitiu a criação de uma página feminina (Figura 1) no Jornal do Brasil, em que fossem organizadas e publicadas, de forma sistemática, as notas, matérias e notícias sobre cultura. Desde 1883, o jornal já possuía uma seção feminina, mas esta não trazia os assuntos de cultura sistematizados (LESSA, 1995).

É curioso perceber o estratagema desenvolvida por Reynaldo Jardim à época.

<sup>3</sup> Copydesk: corpo de redatores experientes, responsáveis por revisar os textos jornalísticos escritos pelos repórteres com intuito de adequá-los às técnicas de escrita e, assim, aos mitos da imparcialidade e da objetividade da imprensa (BARBOSA, 2007).

27 GOVERNO JORNAL DO BRASIL - TERÇA-FEIRA, 10 DE ABRIL DE 1956

# Muito prazer!

## página feminina

Em ação e "matricada" na literatura paulista

### No Rio as escritoras tomam parte da vida literária Em São Paulo elas tomam conta e dominam o ambiente

Capital-talento e capital-"dinheiro" — Três renhidos absolutos — No Rio não é assim — Produção e prêmios — O velho problema da Academia

**A HISTORIA COMEÇA ASSIM**

Talvez seja porque São Paulo não pode parar e seus homens sempre muito atarefados com economia e finanças, que as mulheres resolvevam tomar conta do mercado literário. Maria de Lourdes Teixeira é quem dominou o campo das letras no terreno intelectual. Diretora de suplemento literário, tornou-se um dos mais bem feitos do continente da Folha de São Paulo, fazendo crítica de livros e artigos colar no teor de evidência qualquer modéstia ou qualquer modestia. Além disso Maria de Lourdes Teixeira é constantemente convidada a fazer parte do júri de concursos literários, sendo sempre bastante muito procurada pelas candidatas aos prêmios. Além de tudo isso Maria de Lourdes é escritora, e romancista. E como se não bastasse acaba de fundar a vital paulista do Club das Mulheres de Esp.

**QUEM DÁ OS PREMIOS**

Quem dá os prêmios é Carmen Dolores Barbosa que acaba de ser distinguida pelo Presidente da República com o Grande do Cruzeiro do Sul, pelo seu trabalho no desenvolvimento das letras nacionais. Os escritores paulistas imediatamente reconheceram prestar uma homenagem à criadora dos Prêmios "Carmen Dolores Barbosa" e "Monteiro Lobato". Recordar-se, de passagem, que em fins de 53 a Ilustração lançou o livro "Espírito" uma excelente síntese de assuntos brasileiros, nunca tentada de entrar a pena escrita pelas letras dos nossos autores.

**IRENE GIORGIO**

Ela, pelo menos para nós, é um nome novo no cenário intelectual. Mas foi sua entrada em nossas letras pelo melhor porta. Distribuiu dinheiro. Alameda do Tercetista Paulista de Escritoras Irene Giorgi distribuiu dois prêmios para as melhores monografias sobre assuntos municipais. Mais um nome feminino a incrementar as letras nacionais e consequentemente o nacionalismo literário.

**MAIS PREMIOS**

Atualmente encontram-se todos os prêmios de volta ao ar de vidade do escritor Claudio de Silva que além de alguns de livros, dois milhões de cruzeiros para a Academia de Letras de São Paulo e para o Congresso do Rio.

**ONDE COMPARECE HELENA SILVEIRA**

Helena Silveira além de romancista é colunista social, e além disso é quem mais agita o ambiente cultural paulista. Evidentemente sua presença é indispensável em todos os meios onde se discute arte literária. E, mais evidentemente...

**LIGIA FAGUNDES TELES**

Os prêmios mais do matrimônio literário paulista e dona mais simpática, mais inteligente, e a romancista Ligia Fagundes Teles. A autora de "Grande de Pedra" ganhou de sempre prêmios pela cultura e pela inteligência. O próprio literário Mário de Andrade, recentemente fundado, promoveu um curso sobre problemas estranhos da literatura. Quem seria o primeiro conferenciante? Logicamente alguém do sexo feminino. Naturalmente escolheu-se a esposa de Ligia nos seus prêmios de há alguns anos.

**A NOVA GERAÇÃO**

Para substituir a velha guarda agora novos nomes já estão surgindo. Hilda Hirt é um deles e sua "Batalha de Pedra" também a moça em situação privilegiada no cenário intelectual.

**ENQUANTO ISSO**

Enquanto isso no Rio as escritoras não fazem movimento algum. Trabalham apenas em seus livros e não decidem se decidem de outras letras. Entre as várias coisas podem apontar uma fundamental. É a barreira dos livros. Eles são os demais absolutos. Simplesmente absolutos. Mas a atividade feminina no campo das letras culturais e bem grande: Lúcia Miguel Pereira, Diná Silveira de Queiroz, Cecília Menezes, Raquel de Oliveira, Pola Lenza, fazem na primeira frente.

**A ACADEMIA**

Como não podia deixar de ser é de São Paulo que está surgindo, pela primeira vez do mundo geográfico, um movimento visando a modificação dos estatutos da Academia Brasileira de Letras e fim de permitir a entrada da mulher na "imortalidade". Nome "temporário" promovido pelo jornal A GAZETA, a parte acadêmica Marcell Del Piazzi, autor do esboço: "Eu, por mim, já escrevo", na própria Academia mas permanentemente e constantemente favorecido a participação da mulher à nossa geração imortalidade. Não está certo com o novo campo do feminismo Muzart Lago, que apresentou ao Congresso Nacional um projeto tornando compulsiva a participação de candidatas femininas. Uma vez na Academia, as mulheres atenderão seu matrimônio intelectual por todo o Brasil...

**UM CASACO DE LINHAS NOVAS**



Proteja seus cabelos contra o ação do vento, da água salgada e do sol, com uma boa touca de borracha, um lenço de malha plástica, ou mesmo de fazenda se não for boné ou, para evitar que se ressequem...

A perda de sal do organismo, devido ao excesso de transpiração no praia, é causadora muitas vezes do cansaço que sentimos. Por este motivo assumamos a que você acrescento salinidade de sal à sua alimentação, durante o verão.

Se você tem cabelos castanhos escuros ou pretos e quer mantê-los porque está ficando com cabelos brancos e ainda é muito jovem, organicamente classifique ligeiramente para castanho médio ou castanho escuro.

Certos preparativos para o banho, como o uso do banho, além de pô para fazer espuma, ajudam a tornar a água mais leve e mais agradável à pele. O sabão também produz mais espuma mesmo quando muito preparado.

Para fazer uma limpeza de pele à noite, não é preciso banhar-se toda com cremes nutritivos que só servem para abrandar os poros. Basta passar uma fina camada de creme lubrificante e ao fim de alguns minutos retirar o excesso com um pano.

Faça do uso de desodorante um hábito que a conservará sempre fragrante, limpa e perfumada, pois esta é uma parte de "higiene" que não deve ser nunca negligenciada.

**PARA AS JOVENS**

Leia em nossa próxima PÁGINA FEMININA Domingo - dia 15 de abril - ENTREVISTA COM A ESCRITORA ELSIE LESSA AS NOVAS TENDÊNCIAS DA MODA FRANCESA AS MULHERES NAS ARTES PLÁSTICAS

**AGENDA DOMÉSTICA**

Antes de começar o trabalho de cozinha, faça uma limpeza completa com água e sabão. Use um pouco de amido na água em que enxaguar o vidro. Passe depois a água e o vidro estará brilhante e limpo.

Seu furo de terra recebeu as sementes de fava dos minerais de terreno fértil, se não quiser com um pouco de pó, um pouco de pó.

Começar de novo trabalhos, lavando-se com água quente com sabão. Adicione um pouco de pó de cozinha para evitar o resquecimento. Enxaguar os trabalhos com água quente com um pouco de pó. Enxaguar de novo com água quente com um pouco de pó.

A preparação de fava de fava é a mesma que a de fava de fava. Use um pouco de pó de cozinha para evitar o resquecimento. Enxaguar os trabalhos com água quente com um pouco de pó.

**HELO**

Fig. 1 – Página Feminina do Jornal do Brasil de 10 de abril de 1956. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/508403436548/10060871-2Alt=002030Lar=001440LargOri=004822AltOri=006798.

JPG>. Acesso em: 9 ago. 2015.

Para compreender, é preciso voltar um pouco na história. Desde 1906, o Jornal do Brasil, já publicava anúncios classificados em sua primeira página. A inspiração seria o jornal londrino Times, que procedia da mesma forma no início do século XX. No ano de 1921, o Jornal do Brasil radicalizou a estratégia mercadológica, dedicando 80% de sua primeira página aos pequenos anúncios. Esta seria a configuração do jornal até a reforma gráfica chegar à primeira página do jornal em junho de 1959. Durante este intervalo, o grande volume de anúncios na primeira página deu ao Jornal do Brasil a alcunha de “Jornal das Cozinheiras”, leitoras supostamente mais adeptas às ofertas de empregos (LESSA, 1995). Começar uma reforma com a criação de uma página feminina no “Jornal das Cozinheiras” mostrou-se uma importante estratégia para alcance certo do público majoritário do periódico. As mudanças foram testadas na página dedicada às mulheres.

A página feminina foi publicada pela primeira vez em abril de 1956. Mário Faustino, Oliveira Bastos e Ferreira Gullar eram alguns de seus colaboradores. Conforme o espaço ganhava notoriedade, sua relevância no meio cultural ia aumentando, levando o jornal a ampliá-la e transformá-la em seu caderno cultural, nomeado a partir daquele momento de Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, a exemplo do caderno que já havia sido editado em outras ocasiões desde a década de 1930. O sucesso do suplemento encorajou a direção do jornal a mudar completamente suas feições ao longo das décadas de 1950 e 1960 (LESSA, 1995). Em síntese, a reforma do Jornal do Brasil seria iniciada em seu caderno de cultura, originado a partir de uma página feminina.

O ano de 1956 ficou marcado pela chegada de Odylo Costa, filho, ao Jornal do Brasil. O jornalista assumiu a chefia da redação, com o objetivo de promover a reforma. Foi tarefa de Odylo executar demissões e contratações para o jornal, criando uma redação jovem e comprometida com as mudanças vindouras. Neste contexto foram contratados Ferreira Gullar, Jânio de Freitas, Wilson Figueiredo, Carlos Lemos, Hermano Alves, Quintino de Carvalho, José Ramos Tinhorão, Carlinhos de Oliveira, Nilson Lage e o artista Amilcar de Castro (LESSA, 1995). Amilcar foi um dos primeiros. Como já mencionado, era conhecido de Odylo dos tempos da Manchete e chegou ao Jornal do Brasil em 1957 como assistente da chefia de redação. Sua atribuição era dirigir a parte gráfica da reforma. Amilcar encontrou a redação dividida em setores, que seriam no futuro as editorias, e um jornal com péssima impressão, muitos negritos, grisês, vinhetas e fios. O trabalho do artista foi o de limpeza e simplificação, com o objetivo de garantir mais funcionalidade à leitura (LESSA, 1995).

Amilcar tentou levar para a página do jornal os conceitos de objetividade e neutralidade buscados pela linha editorial.<sup>4</sup> Dois axiomas formulados por Amilcar eram a síntese do trabalho: “Jornal é preto no branco” e “Fio não se lê” (LESSA, 1997, p. 21). Nada mais objetivo e neutro.

A retirada dos fios, carro-chefe da reforma ocorreu em 29 de março de 1957 (Figura 2). A página escolhida foi a quinta do primeiro caderno: a página do editorial

---

<sup>4</sup> Nos anos 1950, houve um esforço dentro das redações de constituir uma atividade jornalística autônoma em relação à literatura — modalidade de escrita que estivera, até o início dos anos 1950, intimamente ligada ao jornalismo. Tal esforço ocorria em busca da objetividade e da neutralidade da notícia — mitos do jornalismo (MARCONDES FILHO, 2002) —, a partir da adoção de modelos estrangeiros de produção textual (BARBOSA, 2007).





Fig. 2 - Retirada dos fios do Jornal do Brasil. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5314302154461/10072033-2Alt-002009Lar=001440LargOr=004854AltOri=006772.JPG>. Acesso em: 9 ago. 2015.

assinado por Aníbal Freire, que precisou ser convencido por Amílcar. Com menos debate era possível realizar alterações mais visíveis no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, chefiado e editado com mais independência – inclusive fora da redação – por Reynaldo Jardim, simpático à questão gráfica e “extremamente ousado nas soluções gráfico-editoriais” (LESSA, 1997, p. 22). Jardim conduzia o caderno como um suplemento literário, a contragosto de Odylo, permitindo que o espaço tivesse um padrão visual bem mais avançado do que o restante do jornal.

Aos poucos, os avanços no SDJB chegavam ao miolo do caderno principal. Em março de 1957, as páginas perderam a moldura e foram cortados os fios entre as matérias e abaixo dos títulos, que ficaram sem os reforços em negrito. Em 30 de junho, o Jornal do Brasil foi publicado completamente sem fios ou vinhetas. Os fios voltariam a aparecer no miolo até o ano de 1958, quando eles foram novamente retirados das páginas de esportes, editadas por Jânio de Freitas e Carlos Lemos (LESSA, 1997). O trabalho que Amílcar já realizava no caderno de cultura era gradualmente ampliado para todas as páginas do jornal.

Os avanços na primeira página também foram paulatinos. O jornal vinha de uma tradição de quase 40 anos publicando pequenos anúncios na capa. Os classificados vinham acompanhados, até 1956, de pequenas manchetes centralizadas no topo. Em 1957, Odylo sugeriu a publicação de uma fotografia centralizada, abaixo das manchetes. Ele estaria inspirado pelo Jornal do Brasil do início do século, quando charges de Raul Pederneiras eram impressas na primeira página. Mudanças graduais permitiram a inserção de duas fotos na capa, eventualmente dispostas de forma assimétrica ao longo de 1959 (LESSA, 1997).

É importante salientar que Amílcar de Castro deixou o Jornal do Brasil em abril de 1958, após um desentendimento com Odylo, e voltou para o periódico em março de 1959, quando o jornalista já não fazia parte da equipe. Durante este intervalo, Reynaldo Jardim continuou promovendo intervenções cada vez mais ousadas no SDJB. Segundo Lessa (1997), os parâmetros da reforma gráfica eram exercidos com a liberdade própria daquele espaço editorial.

Quanto à dinâmica da reformulação gráfica, existe um movimento que parte das oposições entre os cadernos diários e o SDJB, e entre a primeira página e o miolo dos cadernos diários. As premissas gerais da reforma são estabelecidas por Amílcar nos cadernos diários. No entanto a independência de edição do SDJB, o descompromisso político – e compromisso estético – próprio de um suplemento cultural, assim como a feliz junção das inteligências gráficas de Reynaldo Jardim e Amílcar de Castro, o colocam como área ideal para a vanguarda das experimentações de linguagem. (LESSA, 1997, p. 57).

Além do caderno de cultura, outra editoria que avançou no período foi a de esportes, liderada por Jânio de Freitas e Carlos Lemos. Odylo deixou o jornal em dezembro de 1958, supostamente afastado por ser militante udenista ativo. A chefia de redação passou pelas mãos de Wilson Figueiredo – que readmitiu Amílcar de Castro em março de 1959 – e caiu nas de Jânio de Freitas em maio de 1959. Freitas e Amílcar passaram, então, a trabalhar juntos na reformulação total da primeira página do Jornal do Brasil (LESSA, 1997). Porém, percebe-se que era preciso identificar as

diferenças entre os passos largos que puderam ocorrer na reforma do suplemento cultural e o cuidado necessário à reformulação do miolo e da capa, como aponta a citação a seguir:

[...] existem necessidades editoriais próprias dos cadernos diários, as quais vão sendo equacionadas por Amilcar e Jânio de Freitas. O início da segunda fase da reforma com a mudança radical da primeira página, coloca todo o jornal como terreno de experimentação. Neste processo, a primeira página é transformada diariamente, e estas experiências e soluções são, pouco a pouco e na medida do possível (pois a primeira página tinha a sua estrutura pensada para funcionar como vitrine do jornal), repassadas para o miolo. (LESSA, 1997, p. 57).

Em 2 de junho de 1959, é apresentado o novo *layout* da primeira página do Jornal do Brasil, completamente sem fios (LESSA, 1997). O novo desenho trouxe manchetes, fotos e textos dispostos assimetricamente e cercados na esquerda e no pé por um grande "L" de classificados (LESSA, 1995). Na Figura 3, pode-se observar como ficou a diagramação.

De um lado está a capa do JB em 31 de maio de 1959 e, do outro, a capa com o novo desenho em 2 de junho do mesmo ano. Este seria considerado o momento mais inspirado da carreira de Amilcar de Castro enquanto diagramador do Jornal do Brasil:

Este segundo período de reforma do jornal, orquestrado pela dupla Jânio de Freitas / Amilcar de Castro, se caracteriza por um enorme dinamismo e criatividade. Amilcar, sem ignorar o experimentalismo do SDJB mas amarrado às disposições editoriais do jornal diário, elabora os princípios de um raciocínio projetual centrado na busca da funcionalidade da leitura, através da economia de elementos gráficos e ordenação sensível da informação. Jânio, por seu lado, era um jornalista que construía o texto igualmente preocupado com o mínimo de redundância. Esta busca da essencialidade como princípio os aproximava. Jânio de Freitas, com uma enorme vivência da prática jornalística e grande sensibilidade para as questões gráficas, era interlocutor ideal para a aventura estética de Amilcar como diagramador. (LESSA, 1995, p. 28).

A terceira fase da reforma gráfica ocorrida no Jornal do Brasil tem início no ano de 1961, com a liderança de Alberto Dines. Segundo o próprio jornalista, a preocupação maior era arrumar e coordenar as matérias conforme a atração temática. Isto porque o leitor teria mais interesse em encontrar numa mesma página textos com temas afins e informações que se complementam. A separação temática fez sucesso e foi posteriormente adotada pela maioria dos jornais brasileiros (DINES, 1986).

O Diário da Noite desenvolveu um estilo de indicar no final de determinada matéria a página onde o leitor poderia encontrar outras informações do mesmo assunto. No Jornal do Brasil, esta preocupação, levada à perfeição por uma equipe de profissionais voltada para servir ao leitor, permitiu a criação de uma série de recursos gráficos e editoriais que resultaram num jornal extremamente fácil e atraente de ler. (DINES, 1986, p. 70).



Fig. 3 - Montagem com capas do JB, mostrando "L" de Classificados. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5314302154461/10102448-2Alt=002065Lar=001440LargOri=004627AltOri=006638.JPG>> e em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4799105843012/10102448-2Alt=002065Lar=001440LargOri=004627AltOri=006638.JPG>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

Segundo Ferreira Gullar (in AMARAL; BELLUZO, 1977), Amílcar, em sua obra plástica, partiu dos preceitos do Concretismo, retendo características gerais, como o despojamento, as estruturas definidas e a expressão direta e rejeitando, principalmente, a noção quantitativa da forma:

[...] que se traduz na construção seriada, na composição de elementos adicionados uns aos outros. E se a rejeitou foi porque esse modo analítico de encarar a estrutura conduz a uma linguagem contraditoriamente intelectualista e ótica; dada a maneira exterior como a forma é concebida tem o artista de recorrer a efeitos visuais para lhe emprestar dinâmica. (GULLAR, 1961 in AMARAL; BELLUZO, 1977, p. 241).

Amílcar era contra a dinâmica. Negava a necessidade da profusão de elementos adicionais para catalizar a dramaticidade do objeto de arte. Criava obras monumentais e pesadas, sem se valer de artifícios extras, além do corte e da dobra nas chapas de ferro – Figura 4.

Amílcar exaltava a forma simples, manipulando-a na busca de um gesto detido que fosse capaz de emanar o nascimento da forma e captá-lo (GULLAR, 1961 in AMARAL; BELLUZO, 1977).

Sua ligação com o construtivismo, que tanto partido tirou dessa noção, se mostra também na determinação formal acentuada e na vontade de ordenação. Mas aquele estranhamento faz que, aqui, o processo de formalização

adquira uma particularidade relevante: se essas obras supõem e solicitam uma percepção altamente estruturante, não lhes corresponde uma matéria indolente e disponível, à espera de um olhar ativo que a organize. Existe nela uma relutância que é, obviamente, muito mais que o resultado de um fazer canhestro. Nas esculturas e desenhos, Amilcar de Castro se impõe uma dificuldade extremamente produtiva, ressaltando também o que há de problemático no universalismo construtivista. (NAVES, 2011, p. 235-237).



**Fig. 4** - "Sem Título". Amilcar de Castro [1950-200]. Foto: Romulo Fialdini. Fonte: SEM Título. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34809/sem-titulo>>. Acesso em: 22 de set. 2019.

Seu trabalho nas artes influenciou a direção adotada para a reforma gráfica do *Jornal do Brasil*. Segundo Carlos Lemos (in AMARAL; BELLUZO, 1977), antes da intervenção de Amilcar, os jornais brasileiros e quase todos os jornais do mundo eram paginados em X ou diagonal. O leitor precisava percorrer a página fazendo diversos movimentos oculares em busca dos textos, das fotografias e dos títulos. Esta "terrível confusão" (LEMOS in AMARAL; BELLUZO, 1977, p. 244) era, no entanto, apreciada pelos jornalistas que visualizavam uma página movimentada.

Amilcar não queria movimento. Queria facilitar o leitor, deixando-o correr a vista em seu movimento natural, facilmente, sem aquele terrível correr de olhos para lá e para cá, sem ter um ponto focal que destacasse o principal e deixasse o resto fluir normalmente. E daí caminhou-se para o que se convencionou chamar de paginação vertical. Os títulos, os textos e as fotografias, as diversas massas, não se interpenetravam. Estavam sempre arrumadas verticalmente, em blocos, de uma, duas ou três colunas. As fotografias eram sempre grandes, para servirem como o ponto focal da página. (LEMOS, 1970 in AMARAL; BELLUZO, 1977, p. 244).

Conforme Silva (1985), o arranjo vertical na página do jornal otimiza a leitura, tanto em rapidez quanto em compreensão. Os espaços vazios, tão defendidos por Amilcar de Castro, também teriam função de legibilidade.

Com a utilização desse arranjo tipográfico de forma mista, verificamos a importância do espaço entre os blocos de composição, para que se tenha o perfeito entendimento. A legibilidade seria fatalmente prejudicada se aproximássemos esses arranjos, confundindo dessa forma totalmente o leitor. Salientamos neste exemplo a importância do espaço vazio na veiculação impressa. (SILVA, 1985, p. 35-37).

Amilcar aplicou no jornal também as premissas de seu trabalho plástico coerente desde sua filiação ao Neoconcretismo. O mesmo fazia com suas outras produções artísticas como desenhos, gravuras, cerâmicas e trabalhos gráficos inaugurais. Era contra a separação entre arte e vida, porém fez questão de ser cuidadoso quanto à necessidade de se identificar a experiência estética da experiência cotidiana, de forma que a arte sublinhasse e articulasse o não artístico. Queria que o campo da arte e as vivências fossem postos em contato, sem possibilitar um trânsito extremamente fluido entre as áreas (NAVES, 2011). Este aspecto pode explicar a unidade de seu trabalho frente às atividades não artísticas, como a diagramação.

## Considerações finais

Em particular, a reformulação do SDJB pelo Jornal do Brasil na década de 1950 promoveu uma verdadeira comoção nas redações dos demais jornais diários. Segundo Arthur Dapieve (2002), a partir da publicação do suplemento, o caderno tornou-se “objeto de desejo de quase todos os grandes e médios jornais brasileiros” (DAPIEVE, 2002, p. 94). Para o autor, esta pode ser uma das razões que explica o motivo pelo qual o jornalismo cultural é a opção número um de expressiva parcela de jornalistas formandos e recém-formados. O Caderno B do Jornal do Brasil, surgido a partir do SDJB, mas publicado diariamente, tornou-se uma referência na imprensa do país.

“Caderno B, você ainda vai ter um” poderia ter sido o slogan dos jornais brasileiros. Cedo ou tarde, todos os mais importantes criaram ou recriaram seus suplementos, às vezes traindo sua inspiração já nos títulos: Dia D (de O Dia), Tribuna Bis (da Tribuna da Imprensa), Caderno 2 (de O Estado de S. Paulo). (DAPIEVE, 2002, p. 95).

O caderno cultural brasileiro, nascido a partir do Caderno B do Jornal do Brasil, destinava-se não só a tratar de cultura, “mas também a ser, ele próprio, um produto cultural” (DAPIEVE, 2002, p. 95).

A partir da análise das páginas de cultura dos jornais dos anos 1950 e 1960 é possível identificar a atuação do mundo da arte moderna brasileira. Embora existisse desde a década de 1930, o SDJB foi ganhando mais relevância no mundo da arte a partir da reforma realizada por Amilcar de Castro em 1957. O espaço passou a ser abrigo da produção literária concreta brasileira, tendo publicado rotineiramente poemas do gênero. Foi no suplemento que o Grupo Frente ganhou espaço para publicar, em 1959, o Manifesto Neoconcreto. O SDJB publicou também os textos que ajudariam a fortalecer a estética das produções concreta e neoconcreta nas décadas de 1950 e 1960. Foi nele que Ferreira Gullar escreveu a série Etapas da arte contem-

porânea, em seis domingos seguidos no primeiro semestre de 1959:

Durante o período em que se tornou uma ferramenta da arte concreta, foi criticado e seu corpo editorial chegou a tentar desvincular sua imagem ao movimento construtivo paulistano. O suplemento acolheu os manifestos e textos favoráveis e contrários ao Concretismo, porém dedicava seu espaço à cultura como um todo, contendo crítica literária e artística, reprodução de contos, poemas, romances e novelas, colunas sobre música, cinema, folclore, arquitetura e dança. Em 1959, quando a reformulação do *Jornal do Brasil* já havia chegado à primeira página do caderno principal, o SDJB apresentava mais conteúdos além dos mencionados: teatro, religião e mercado literário, por exemplo. Durando até o ano de 1961 – e tendo sido editado aos sábados em 1960 – o SDJB chegou a ter dez páginas.

## Referências

ALVES, José Francisco. **Amilcar de Castro: uma retrospectiva**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

AMARAL, Aracy A.; BELLUZO, Ana Maria M. (org.) **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização**, São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, Imesp e Fapesp, 2001.

CORRÊA, Clecius Campos. **Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileira dos anos 1950 e 1960**. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

COSTA PINTO, L. A. **Sociologia e desenvolvimento: temas e problemas de nosso tempo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

DINES, Alberto. **O papel do jornal: uma releitura**. 4. ed. amp. e atual. São Paulo: Summus, 1986.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

LESSA, Washington Dias. **Dois estudos de comunicação visual**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. Ed. rev. amp. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

----- **Mundialização e Cultura**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

SILVA, Rafael Souza. **Diagramação: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa**. São Paulo: Summus, 1985.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 2000.

Submetido em: 03/08/2019

Aceito em: 12/12/2019



**Simone Rocha da  
Conceição<sup>1</sup>**

# **De Gumball à Glitch Art:** imagens para pensar imagens

From Gumball to Glitch Art:  
images to think images

De Gumball a la Glitch:  
imágenes para pensar  
imágenes

## Resumo

Este trabalho é parte da pesquisa de mestrado que analisa produtos audiovisuais consumidos por estudantes brasileiros, buscando entendê-los como lugar de formação e como possibilidade estratégica de acesso à arte contemporânea. A escolha das produções – uma da mídia televisiva e outra uma videoinstalação – deu-se pelo fato de que ambas comportam metalinguagens e questionam a própria estrutura e funcionalidade das imagens e das representações. A metodologia de análise consistiu em descrever e inter-relacionar os efeitos de sentido provocados por essas produções, procurando compreender, através do regime de interação do acidente, como o estilo nonsense provoca rupturas nos mecanismos habituais de leitura a partir dos seus efeitos de surpresa e de estranhamento. As conclusões apontam que abordar criticamente as produções audiovisuais consumidas diariamente pelos estudantes tornou-se um dos desafios contemporâneos do ensino de arte.

**Palavras-chave:** Docência. Arte contemporânea. Glitch Art. Semiótica discursiva.

## Abstract

This work is part of the master's degree research that analyzes audiovisual products consumed by Brazilian students seeking to understand these products as places of formation and as a strategic possibility of access to contemporary art. The choice of productions - one of the television media and the other a video installation - was because they both have metalanguages and question the very structure and functionality of images and representations. The methodology of analysis consisted in describing and interrelating the effects of sense provoked by these productions, trying to understand, through the interaction regime of the accident, how the nonsense style causes ruptures in the habitual mechanisms of reading from its effects of surprise and of estrangement. The conclusions point out that critically addressing audiovisual productions consumed daily by students has become one of the contemporary challenges of art education.

**Keywords:** Teaching. Contemporary art. Glitch Art. Discursive Semiotics.

## Resumen

Este trabajo es parte de la investigación de maestría que analiza los productos audiovisuales consumidos por los estudiantes brasileños, buscando entenderlos como lugar de formación y como posibilidad estratégica de acceso al arte contemporáneo. La elección de las producciones, una de los medios televisivos y otra una videoinstalación, se dio por el hecho de que ambas comportan metalenguaje y cuestionan la propia estructura y funcionalidad de las imágenes y de las representaciones. La metodología de análisis consistió en describir e interrelacionar los efectos de sentido provocados por estas producciones, buscando comprender a través del régimen de interacción del accidente, como el estilo nonsense causa rupturas en los mecanismos habituales de lectura a partir de sus efectos de sorpresa y de distanciamiento. Las conclusiones apuntan que abordar críticamente las producciones audiovisuales consumidas diariamente por los estudiantes se ha convertido en uno de los desafíos contemporáneos de la enseñanza del arte.

**Palabras Clave:** Docencia. Arte Contemporaneo. Glitch Art. Semiótica discursiva.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Artes Visuais, com habilitação em desenho (IA/UFRGS, 2007), Licenciada em Artes Visuais (IA/UFRGS, 2014), Especialista em Educação a Distância (UCDB, 2016), Mestre em Educação (PPGEDU/UFRGS, 2018) e Doutoranda em Educação (PPGEDU/UFRGS, 2019-2022). Atua como professora de Artes Visuais do Ensino Fundamental e Médio da rede privada de ensino. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/3807055153799512>. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4211-8165>.

## Introdução

A visualidade contemporânea, tal como se apresenta, traz a crença de que as imagens, estáticas ou em movimento, têm substituído com vantagem os textos verbais. A exemplo disso, pode-se mencionar os inúmeros *emojis*<sup>1</sup> utilizados na tentativa de sanar o problema da urgência das comunicações instantâneas. De seu intenso uso, resultou que, em 2015, o dicionário Oxford elegeu pela primeira vez, como a palavra do ano, o *emoji* rosto com lágrimas de alegria (Figura 1) devido a sua popularização e reconhecida significância cultural (OXFORD DICTIONARIES, 2015). Entretanto, tamanha popularização não afasta a possibilidade de leituras equivocadas.<sup>2</sup>



Fig. 1 – Emoji “rosto com lágrimas de alegria” (fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/tec/2015/11/1707468-dicionario-oxford-elege-emoji-como-palavra-do-ano-pela-primeira-vez.shtml> acesso em 14.07.19)

Incorrer em erros ligados à interpretação visual sublinha a incapacidade de se ler imagens ou a tendência em se realizar leituras apressadas. Esses aspectos são os que levam as pessoas a apreenderem as imagens em suas formas estereotipadas, descontextualizadas e mais óbvias, desprezando, com frequência, os sentidos que se encontram nas relações textuais (RAMALHO e OLIVEIRA, 1998, p. 211). É dessa forma também – por meio das imagens – que se acaba assimilando inconscientemente ideias, conceitos e comportamentos (BARBOSA, 1998; ACASO, 2009; HERNANDEZ, 2000). Para a pesquisadora espanhola María Acaso, o fato de não se dominar a linguagem visual, leva muitas pessoas a caírem irremediavelmente em armadilhas elaboradas pela mídia que, por sua vez, faz uso do hiperdesenvolvimento da linguagem visual para, por exemplo, convencer de que é preciso consumir determinado produto (ACASO, 2009, p. 27-28).

No artigo *O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV*, Fischer alerta que não se pode fechar os olhos e negar “que os espaços da mídia se constituem como lugares de formação extremamente poderosos no que tange à produção e circulação de valores, concepções e representações” (FISCHER, 2002, p.

<sup>1</sup> Termo japonês constituído pelo *e* (imagem) + *moji* (palavra), é uma pequena imagem ou ícone usado para expressar uma ideia ou emoção

<sup>2</sup> Ao realizar uma leitura superficial do emoji “rosto com lágrimas de alegria”, corremos o risco de, equivocadamente, ler apenas as lágrimas e, ao suprimir os demais elementos visuais que compõem este emoji, interpretá-lo como um símbolo de tristeza.

153). Numa abordagem semelhante, iniciativas como as do Instituto Alana<sup>3</sup>, têm denunciado empresas de diversos segmentos que adotaram práticas abusivas e ilegais quanto ao direcionamento de publicidade ao público infantil, fazendo-a por vezes de forma velada, por meio de youtubers mirins. De acordo com o programa Criança e Consumo, do instituto Alana, “proteger as crianças da publicidade é uma obrigação compartilhada entre Estado e sociedade, incluindo empresas, organizações, família e educadores” (CRIANÇA e CONSUMO, 2012, p. 14, grifo nosso).

Dessa forma, por se almejar que os estudantes produzam sentido para os discursos visuais e audiovisuais contemporâneos, necessita-se conceber estratégias pedagógicas capazes de promover o desenvolvimento de competências específicas para que esses estudantes consigam transformar as informações (áudio)visuais, com as quais lidam todos os dias, em conhecimento. Portanto, considerar e problematizar, no contexto escolar, produções audiovisuais que os estudantes consomem, explorando-as através de atividades pedagogicamente elaboradas, pode contribuir com a formação visual e audiovisual deste público. É apostando nessa perspectiva – a da leitura e interpretação dessas produções – que se ampliaram, enquanto desafios contemporâneos do ensino de artes visuais, as abordagens envolvendo não apenas as produções de arte, mas toda e qualquer produção visual e audiovisual.

O intuito da pesquisa não está em criar um modelo copiável ou replicável por professores na sala de aula, mas visa, enquanto concepção semiótica, construir um simulacro dinâmico que permita representar um conjunto de fenômenos que suscitem reflexões a partir da articulação entre um produto cultural audiovisual e uma produção artística contemporânea (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 284).

Dessa forma, a metodologia de análise com aportes na semiótica discursiva consistiu em descrever e inter-relacionar os efeitos de sentido provocados por essas produções. Buscou-se compreender, através do regime de interação do acidente, que enfoca a imprevisibilidade e a aleatoriedade, como o estilo *nonsense* pode provocar rupturas nos mecanismos habituais de leitura a partir dos seus efeitos de surpresa e de estranhamento.

## Imagens para pensar imagens

Foram selecionadas duas produções audiovisuais, uma de origem televisiva – *O sinal*, episódio número 24, da 4ª temporada de *O Incrível Mundo de Gumball* – e outra artística – a videoinstalação *Cinema Lascado*, da artista Giselle Beiguelman. A escolha dessas produções se deu pelo fato de que ambas comportam metalinguagens, isto é, voltam-se sobre si mesmas, permitindo questionar a própria estrutura e funcionamento das imagens e das representações. São produções que fazem pensar, desmembrar, recriar e desdobrar sons e imagens em uma perspectiva sincrética. Implica, portanto, em considerar que os efeitos de sentido são produzidos e elaborados pela articulação, dissonante ou consonante, entre sons e imagens, e que a percepção

---

<sup>3</sup> <https://alana.org.br/>.

de uma linguagem influencia e transforma a percepção de outra (CHION, 1993, p. 10), “amalgamando o sentido entre as duas linguagens” (FECHINE, 2009, p. 346).

*O Incrível Mundo de Gumball* (*The Amazing World of Gumball*) é uma série de animação britânica-americana, criada em 2011, por Ben Bocquelet e produzida pela *Cartoon Network*. Nessa animação, Gumball – protagonista que dá nome à série – é um gato azul de doze anos, que se julga esperto, e é irmão de Anais, uma coelhinha prodígio de apenas quatro anos. A mãe Nicole é uma gata trabalhadora altamente competitiva. O pai Ricardo é um coelho desprovido de inteligência que passa o dia em casa sem trabalhar. Integra a família, ainda, Darwin, um peixe de estimação de dez anos que evoluiu (seu nome faz uma clara referência ao evolucionismo de Charles Darwin), desenvolvendo braços, pernas, sentimentos e fala, sendo, então, adotado pela família como irmão de Gumball e Anais. A família Watterson mora na cidade de Elmore e boa parte das aventuras vividas por Gumball e seus irmãos ocorrem no ambiente familiar ou escolar. A animação explora referências estéticas dos anos 80 incluindo filmes e *games* e se destaca dentre as animações contemporâneas por misturar, em uma mesma cena, diferentes técnicas de animação (vetorial 2D, 3D, *Stop-Motion*, *Live-Action*,<sup>4</sup> *Pixel Art*, CGI,<sup>5</sup> animação feita à mão, arte final digital e tradicional). Embora essa mistura de técnicas não seja em si uma novidade, a falta de um estilo único passou a ser sua principal característica.

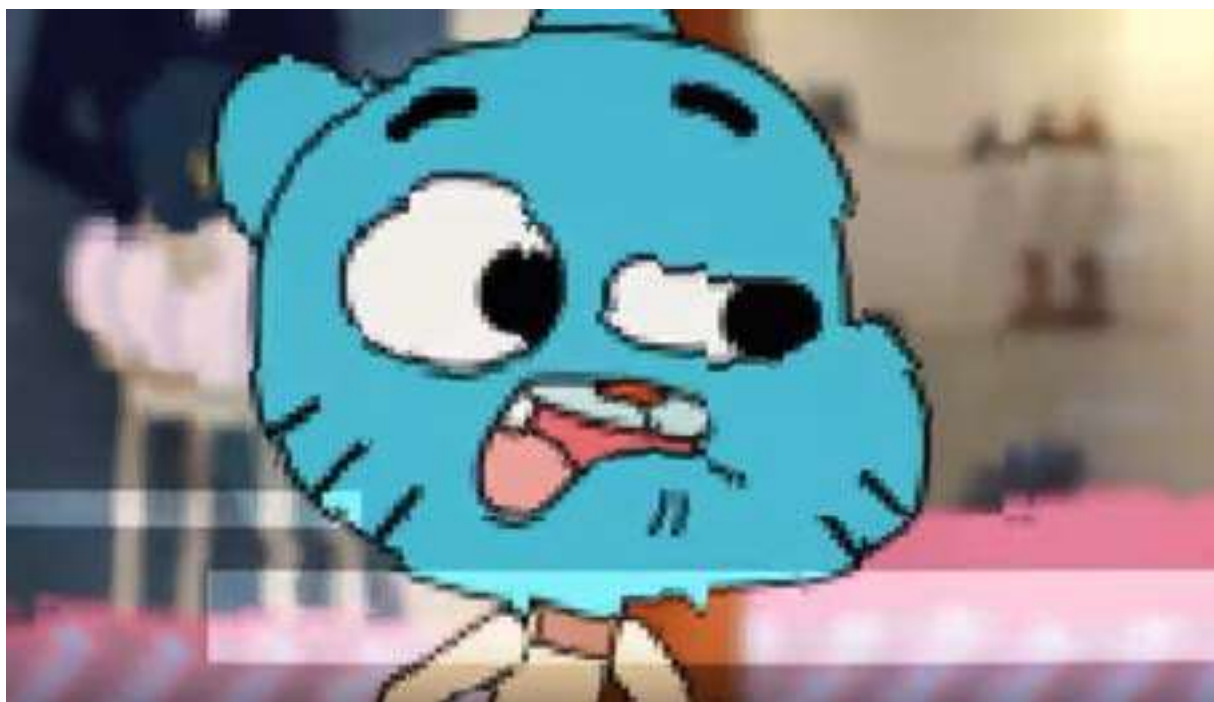


Fig. 2 - Cena que simula um glitch. (fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0QrqUq5kEvs> acesso em 05.07.19)

No episódio *O sinal* (T4E24), tal como sugerido no título, são problematizados aspectos relativos aos erros ou falhas que se manifestam em redes de transmissões, físicas ou não, como as de telefone, rádio, satélite, internet etc. Na primeira cena des-

<sup>4</sup> Termo utilizado no cinema, teatro e televisão para definir os trabalhos que são realizados por objetos ou atores reais, ao contrário das animações.

<sup>5</sup> CGI, do inglês *Computer Graphic Imagery*, refere-se às imagens geradas através de computadores em três dimensões, permitindo que o ator ganhe uma ferramenta a mais na composição de seu personagem, mas sem perder os elementos de sua atuação.

se episódio, Darwin está em uma loja experimentando chapéus no intuito de complementar o seu visual. Ao perguntar a opinião de Gumball sobre um determinado boné, a cena trava por alguns instantes, simulando uma falha de transmissão, como as que ocorrem em sinais de TV por satélite (Figura 2). Depara-se, assim, com um tipo de falha conhecida como *glitch*. Essa falha, que ocorre durante a fala de Gumball, atrapalha a comunicação e subverte a sua real intenção, que era a de elogiar o irmão. Darwin recebe, então, uma mensagem “corrompida”, que o leva a crer que Gumball estava lhe insultando.

Na tentativa de driblar os *glitches* que irrompem aleatoriamente ao longo do episódio, comprometendo disfórica e progressivamente a comunicação entre os irmãos, Gumball decide escrever uma carta para explicar ao irmão o que está acontecendo. Inicia essa escrita com lápis e papel mas a substitui por pena e tinta, depois recorre à máquina de escrever e, finalmente, ao *notebook*. Se estabelece, nesse instante, relações de contraste entre a evolução e a obsolescência das tecnologias relacionadas à escrita. Sua capacidade de expressão escrita – em confronto com as tecnologias identificadas, disforicamente, como obsoletas – torna-se nula ou limitada como se só pudesse fluir a partir de uma tecnologia de ponta. Dessa forma, Gumball não consegue redigir a carta com lápis e papel nem com a pena ou a máquina de escrever, mas obtém êxito ao substituir as tecnologias, consideradas ultrapassadas, pelo *notebook*.

Na medida em que Gumball vai redigindo a carta ao irmão pode-se ouvir os seus pensamentos, por meio do recurso narrativo, conforme transcrição a seguir:

Querido Darwin, você não é só meu irmão, você é muito amigo meu. Você não é feio. O seu rosto é muito bonito e eu me sinto muito horrível pelo que aconteceu hoje. Espero que não deixe de ser meu amigo por isso. Eu odeio te ver chateado, porque quando você chora eu choro. Até espero que isso não aconteça nunca mais. Do seu melhor amigo, Gumball.

Neste instante, o enquadramento da cena, que privilegiava apenas Gumball em sua escrivaninha, amplia-se para um plano mais aberto, revelando que Darwin estava atrás de Gumball. Ao ser interpelado por Darwin sobre o que estava fazendo, Gumball responde que estava lhe escrevendo uma carta. Darwin solicita, então, que Gumball leia carta para ele e, ao fazê-lo, novamente, os *glitches* corrompem a mensagem original e esta passa a ser:

~~Querido Darwin, você não é só meu irmão, você é muito amigo meu. Você não é feio. O seu rosto é muito bonito e eu me sinto muito horrível pelo que aconteceu hoje. Espero que não deixe de ser meu amigo por isso. Eu odeio te ver chateado, porque quando você chora eu choro. Até espero que isso não aconteça nunca mais. Do seu melhor amigo, Gumball.~~

Esse defeito, percebido tanto na imagem quanto no som, decorre do comportamento inadequado de um dado sistema, gerando, por consequência, falhas em sua programação; trata-se do *glitch* propriamente dito.

A partir da descrição desses excertos do episódio *O sinal*, identifica-se a possibilidade de relacioná-los, no âmbito das Artes Visuais, com dois aspectos relativos às

pesquisas de Giselle Beiguelman; um que problematiza as imagens digitais enquanto fragmentos pixelados e outro denominado estéticas da obsolescência tecnológica, em que Beiguelman utiliza

(...) softwares, ferramentas e aparatos eletrônicos de várias gerações, (...) problematiza [portanto] a tecnologia no campo estético. Seus vídeos fazem o espectador viajar pelo tempo entre a “paleoweb” e o pós-cinema, e suas imagens entre o *Low* e o *Hi-tech*. São viagens por paisagens urbanas que deslizam, que explodem, que passam rapidamente pelos olhos e se fixam na memória, que discutem, em paralelo, ainda, o consumo desenfreado de tecnologia e a obsolescência programada da mídia e de visões da cidade (SELECT ART, 2016).

O trecho acima se refere ao catálogo da exposição Cinema Lascado, realizada no espaço *Caixa Cultural São Paulo*.<sup>6</sup> Na mostra, com curadoria de Eder Chiodetto, foram apresentadas videoinstalações, projeções e algumas imagens inéditas de Beiguelman. Para o curador da mostra, Beiguelman produz imagens que pensam imagens; isso porque as imagens de Beiguelman são obtidas

(...) por meio do diálogo forçado entre aparatos que não falam a mesma língua – um aplicativo de edição de vídeo para imagens de baixa resolução que a artista o obriga a processar imagens estáticas de alta resolução, por exemplo – ocorre um esgarçamento da imagem, uma série de fraturas que corrompem o arquivo original e geram, no núcleo da imagem, um novo tempo. O tempo do olhar alongado, desacelerado. Esse tempo que interroga a nossa percepção visual anuncia o que podemos denominar de uma “imagem pensante” que deambula entre transparências e opacidades (CHIODETTO, 2016).



**Cinema Lascado Perimetral (Caixa Cultural, São Paulo)**  
 — Giselle Beiguelman

<sup>6</sup> Mostra realizada entre os dias 16 de julho a 25 de setembro de 2016. Informações disponíveis em: <http://www.caixacultural.com.br/SitePages/evento-detalle.aspx?uid=9&eid=966>



### Cinema Lascado Minhocão na Caixa Cultural (SP)

por Giselle Beiguelman

Fig. 3 - Screenshot de canal de Beiguelman no Vimeo. (fonte: <https://vimeo.com/gbeiguelman>  
Acesso em 05.07.19)

Existem duas versões de *Cinema Lascado* e ambas exploram vias elevadas. Numa das versões são apresentadas imagens da implosão da Perimetral, no Rio de Janeiro e noutra, as imagens foram obtidas no Elevado Costa e Silva, popularmente conhecido como Minhocão, em São Paulo. As videoinstalações apresentadas na Caixa Cultural, de São Paulo, são compostas pela projeção simultânea de dois vídeos. No *Cinema Lascado – Perimetral*, os vídeos são projetados lado a lado em um canto do espaço expositivo, enquanto, no *Cinema Lascado – Minhocão*, os vídeos são projetados um acima do outro, sendo que o de cima apresenta sons e imagens capturadas na via superior do viaduto e o de baixo, os sons e as imagens capturadas na via inferior do viaduto (Figura 3).

A análise que se segue diz respeito ao *Cinema Lascado – Minhocão/SP*. Nessa videoinstalação, a artista justapõe vídeos com planos de visão diferentes da mesma via elevada, proporcionando ao espectador a visualização simultânea dos trajetos realizados na via superior e na inferior do viaduto. Elabora, assim, uma metáfora audiovisual acerca da percepção contemporânea, como sendo fragmentada, fraturada, interrompida, atropelada pela demanda e cuja totalidade não pode ser apreendida devido à urgência imposta pela imagem seguinte. Nesse caso, tem-se uma dupla apreensão: uma na qual o espaço ordinário é visualmente desconstruído e outra na qual esse espaço é simultaneamente reconstruído através da audição.

No que tange ao aspecto visual, há, na videoinstalação, uma apresentação sequencial de imagens estáticas. Os *glitches* ocorrem sugerindo então que a frequência de exibição das imagens suplanta a velocidade de seus processamentos. Desta forma, faz referência à apreensão fragmentada em que, por mais que se tente visualizar simultaneamente as vias superior e inferior do Minhocão, acaba revelando a



incapacidade de apreensão do todo.

Os sons, quando em consonância, dão à videoinstalação o caráter de unidade. Corroboram, ainda, na ideia de sequencialidade entre as imagens estáticas. Contudo, mesmo que por alguns instantes os sons se tornem dissonantes, isto é, que se alternem evidenciando ora os sons provenientes da via superior, ora os da inferior, não há nisso dissolução ou descontinuidade na narrativa. O que se observa é uma maior ênfase sobre uma das vias, pois, ao invés de se apreender o todo (ruído), detecta-se apenas os sons (sinal) característicos de uma das vias. Busca-se assim relacioná-los às imagens da via que os caracterizam. São os sons, portanto, que conduzem o olhar, ora para o todo, ora para parte da videoinstalação.

Em Gumball, tanto as características sonoras quanto as visuais reforçam a ideia de fragmentação ao entrarem em consonância durante a simulação do erro de transmissão do sinal digital de TV. Em Beiguelman, as imagens denunciam alguma incompatibilidade, por não serem carregadas adequadamente pelo *software*. Entretanto, as trilhas sonoras, ainda que em determinados momentos possam ser ouvidas simultaneamente ou separadamente, por não se interromperem como as imagens, atuam na contramão da fragmentação e acabam costurando ou promovendo o encadeamento das imagens. Dessa forma, a apreensão audiovisual remete à ideia de um vídeo gerado quadro a quadro.

Os *glitches* ocorrem tanto no episódio *O sinal*, de *O Incrível Mundo de Gumball*, quanto na videoinstalação *Cinema Lascado – Minhocão*. Entretanto, Beiguelman explora, entre outros aspectos, os *glitches* não apenas como erros ou falhas, mas enquanto acidentes dotados de qualidades estéticas.

No âmbito das artes visuais, a *Glitch Art* é um dos atuais desdobramentos da arte digital, desenvolvendo-se a partir da exploração de uma estética ligada ao erro. De acordo com Gazana, os termos *tilt*, *bug*, *failure*, *fault*, *error*, *mistake*, normalmente associados ao termo *glitch*, nem sempre devem ser utilizados como sinônimos (GAZANA, 2016, p. 35-46). Da análise realizada pelo autor, destaca-se que o termo *glitch*; assim como os termos *tilt*, *failure* e *error* são utilizados para referi-los em consequência de falhas, ao passo que os demais são empregados para definir as causas das falhas.

Além disso, importa destacar que os *glitches* admitem duas classificações, inicialmente elaboradas por Moradi (2004) diante da necessidade de diferenciar a natureza intrínseca das imagens quanto às falhas reais ou artificiais, ou seja, volta-se para questões envolvendo as falhas e suas manifestações visuais. Surgem assim os termos *Pure Glitch* e *Glitch-alike*, um referindo-se à falha não intencional e aleatória, e outro, à falha intencional e programada, respectivamente.

De acordo com Gazana, outras classificações foram propostas por: Phillip Stearns, que utiliza os termos *Found Glitch* e *Fabricated Glitch*; Rosa Menkman, que relaciona o *Cool Glitch* e o *Hot Glitch* aos processos obtidos pela máquina e pelo homem respectivamente; e ainda, José Fernandes, que apresenta os termos de *Erro Próprio* e o *Erro Programático*, o primeiro referindo-se ao comportamento interno da máquina e o segundo podendo ocorrer por interferências externas a essa (GAZANA, 2016, p. 76-84). Ainda que esses pesquisadores tenham concebido diferentes termos, em geral, as suas concepções não se distanciam muito daquelas originalmente identi-

cadras por Moradi.

Tomando os dois exemplos apresentados – o de *O sinal* e o de *Cinema Lascado* –, percebe-se que, em ambos, as falhas foram obtidas intencionalmente, resultando em glitches do tipo *Glitch-alike*. Em *O sinal*, constata-se que estes são propositalmente obtidos a partir de efeitos visuais que simulam as falhas. Nesse caso, o *glitch* se encontra relacionado com questões ligadas à representação, tal como ocorre na pintura *A traição das imagens* (1928), de René Magritte. Em *Cinema Lascado*, por sua vez, Beiguelman toma imagens em alta definição (HD) e as submete a *softwares* antigos de geração de GIF animado. Esse, por não suportar o tamanho das imagens, acaba por colapsá-las, *esticando* parte das imagens, numa espécie de implosão interna resultante da tentativa frustrada de leitura ou de transcrição dessas imagens pelo *software*. Em *Cinema Lascado*, o *glitch* obtido é um erro técnico cujas consequências são visíveis nas imagens geradas. Se os *glitches* simulados no episódio *O sinal* encontram-se na categoria *Glitch-Alike*, os provocados por Beiguelman, através de incompatibilidades técnicas decorrentes das imagens de alta resolução quando submetidas ao processamento por *softwares* defasados ou obsoletos, também o são. Ainda que o resultado possa ser considerado um *glitch* real, uma vez que ele foi gerado aleatoriamente pelo *software*, é a artista quem manipula as condições necessárias à sua geração, assim como, também é ela quem decide quais dos resultados obtidos ao final do processo atendem ou não aos seus critérios estéticos.

A estética *glitch* desenvolve-se, então, em uma perspectiva subversiva e de descontinuidade. Na contramão do hiperdesenvolvimento de tecnologias que privilegiam a perfeição e que buscam suprimir os erros e as falhas, o *glitch* revela e expõe a fragilidade do código-fonte de arquivos digitais. É, então, a partir das noções de *subversão*, *risco*, *acaso*, *acidente*, *absurdo* e *sem sentido* que se propõe, a seguir, observar a produção de efeitos de sentido.

### **Entre sentido e nonsense: oscilações entre apreensão e suspensão da produção de efeitos de sentido no âmbito do regime do acidente**

Uma das características que se sobressai em *O Incrível Mundo de Gumball* é o humor *nonsense*, um tipo de humor da ordem do absurdo, do sem sentido. Em outras palavras, essa produção rompe com o que é normalmente estabelecido, aceitável, lógico, e que, por essa razão, apresenta-se como inquietante e apreciável.

Isso, porque as pessoas são atraídas justamente pelas “incoerências aparentes, a suspensão do sistema causa-efeito, a indeterminação e a psicologia das personagens, o encadeamento dos acontecimentos e a total incerteza” (REUTER, 2007, p. 165). Tais aspectos perturbam os mecanismos habituais de leitura provocando efeitos de surpresa e de estranhamento.

Esse é o mesmo *estranhamento* problematizado no texto “*A dúvida de Cézanne*”, em que Merleau-Ponty explora questões que se colocam entre a visão e o visível, entre o ser e o parecer das coisas. Para Merleau-Ponty, Cézanne pintou incansavelmente, porque se sentia incomodado com a incompatibilidade entre a imagem capturada

por sua percepção e a imagem representada em sua pintura. Em outras palavras, o *estranhamento* surge porque não é possível *emparelhar/equiparar* as duas imagens (MERLEAU-PONTY, 1984). E, por sua vez, é esse *estranhamento* – que na obra de Cézanne se materializada na forma de uma busca incansável e inatingível – que atrai a atenção, que faz com que se volte inúmeras vezes ao mesmo objeto, pois se intui que há algo lá que ainda não se consegue desvelar, um enigma que precisa ser resolvido.

É assim também que *O Incrível Mundo de Gumball* conquista a atenção do público. Ao se desenvolver no domínio de uma temática *nonsense* – em que as personagens são, por vezes, ilógicas, inconsistentes e que suas ações oscilam entre ordem e desordem – a atenção é imediatamente capturada por algo que incomoda. Os espectadores são, então, *surpreendidos* por aquilo que não se *emparelha* ou que não se *equipara* ao habitual, por algo que os causa *estranhamento*. É essa interrupção no fluxo contínuo – descontinuidade – que os desacomoda e inquieta.

Landowski destaca que, para Greimas, o mundo é ordenado e todas as interações são muito bem programadas visando diminuir ou eliminar os riscos. A necessidade de segurança leva a reproduzir mais do mesmo (continuidade) que, por sua vez, se torna monótono e sem graça, em outras palavras, enfadonho. Para romper com esse estado anestésico é preciso que ocorram descontinuidades. É assim que a ocorrência de um acidente irá promover “a negação ou a suspensão dos programas fixados de antemão” para que, em contrapartida, produza-se sentido (LANDOWSKI, 2014, p. 70).

Considere-se, nesse contexto do acidente, o estilo *nonsense*. Adotar uma perspectiva *nonsense* permite apreender o mundo que circunda de uma maneira distinta do normalmente concebido, acessando-o ou o experimentando em níveis imaginativos, intuitivos e aleatórios. Essa perspectiva provoca, então, o engajamento no discurso pela via da reelaboração dos sentidos (subvertendo, construindo e atribuindo novos efeitos de sentidos às coisas). De onde se destaca que,

(...) todo o sistema de inversões, perversões, radicalizações, levado a cabo pelo discurso *nonsense* não é senão o jogo altamente sofisticado de uma estratégia ainda mal vislumbrada que anseia tornar mais presentes, mais vivamente sentidos, mais verdadeiramente concretos e plásticos, todas as coisas, as palavras, os conceitos e as morais, as pessoas e os seus jeitos de ser (VASCONCELOS, 1998, p. 46).

e ainda que

(...) o *nonsense* não se resume a uma falta, a uma ausência de sentido, trata-se mais de uma negação, de um não sentido. Uma negação remete a uma afirmação e é assim que o *nonsense* prova a existência do sentido: paradoxalmente. O *nonsense* remete ao sentido. Na medida em que o nega, afirma-o (BASTOS, 1996, p. 12).

Entretanto, nem todo acaso ou acidente, ao proporcionar uma descontinuidade, será capaz de estimular novos sentidos, pois “o excesso de heterogeneidade entre os componentes da experiência tende a impedir-nos de ver nela algo mais do que uma pura descontinuidade [e] a experiência salvadora [construir sentido] somente é possível dentro de margens estreitas” (LANDOWSKI, 2014, p. 15) e encontra-se rela-

cionada com a intencionalidade. Assim,

a significação não é apreensível senão no momento da sua manipulação, no momento em que, ao interrogar-se sobre ela em uma linguagem e num texto dados, o enunciador é levado a operar transposições, traduções de um texto para outro texto, dum nível de linguagem para outro, de uma linguagem, enfim, para outra linguagem (...) a significação se acha, então, suportada e sustentada pela intencionalidade (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 418-419, grifo nosso).

No artigo “Nem o acaso e nem o milagre são arte por si mesmos”, Simon destaca que “o acaso favorece apenas as mentes preparadas” – tomando uma citação de Louis Pasteur – aspecto que sublinha a ideia desenvolvida pelo autor ao longo do texto, isto é, que “qualquer achado – sem um rumo, sem uma escolha ou um projeto – não possui sentido por si mesmo. (...) só se acha aquilo que se procura” (SIMON, 2010), remetendo à questão anteriormente destacada da *intencionalidade*. Simon problematiza ainda a existência de uma aparente contradição entre o acaso e o projeto, constatando, por fim, que a tensão entre estes dois polos exerce uma força de *complementaridade* criativa. Passa, então, a exemplificar essa relação, identificada entre o acaso e a arte, mencionando os *objets trouvés* (objetos encontrados ao acaso e deslocados para o contexto artístico, num gesto proposital realizado pelo artista francês Marcel Duchamp).

Pillar busca aporte em Bauman para analisar o mesmo aspecto destacado por Simon; a saber: a aparente contradição entre dois polos em relação de complementaridade. Segundo Pillar, essa relação de complementaridade cria “um efeito de *ambivalência*, ao fazer com que se experimente, ao mesmo tempo, em uma determinada situação, elementos tidos como opostos [percebendo-a, por exemplo] nas formas contemporâneas de ser criança e de ser adulto, na maneira como se apresentam os gêneros masculino e feminino, nas imagens reais e virtuais que habitamos” (PILLAR, 2013, p. 309). Pillar salienta que “a ambivalência abriga a simultaneidade de ações, linguagens e contextos [contudo] nem sempre o simultâneo é ambíguo” (PILLAR, 2013, p. 309). De acordo com Landowski,

essa experiência salvadora [construir o sentido] somente é possível dentro de margens estreitas [...] entre a explosão do sentido e sua diluição na indiferença [...] entre momentos de aparição do sentido e movimentos de refluxo em direção ao sem sentido, em termos de uma dialética do contínuo e do descontínuo que intervém no plano da percepção e da interação com o mundo que nos rodeia (LANDOWSKI, 2014, p.15-16).

Greimas, no texto “*Sobre o sentido*”, afirma que “deixamos cada vez mais de considerá-lo [o sentido] como o encadeamento linear e uniplano das significações nos textos e nos discursos” (GREIMAS, 1975, p. 17). É com base nisso que, em *Da Imperfeição*, Greimas (2017) identificará dois acontecimentos estéticos desencadeados no âmbito do regime de interação do acidente: as *fraturas* e as *escapatórias*. Sendo que, de acordo com Teixeira, as fraturas consistem em “descontinuidades que irrompem no contínuo da existência para fraturá-la e produzir sentido” (TEIXEIRA, 2002, p. 258), e que as *escapatórias* não devem ser apreendidas como fuga, mas, “como

escape e retorno, como um ir-e-vir, um modo novo de relacionar-se com o outro e o mundo” (TEIXEIRA, 2002, p. 260). De acordo com Oliveira,

O inesperado, a surpresa e a admiração é que podem conduzir à resseman-tização da vida cotidiana, de si mesmo e de tudo o que é usurado pelas re-petições dos mesmos atos iterativos, como os do trabalho que precisa ser reinventado para que deixe de ser tão entorpecente e anestésico, a ponto de retirar a inventividade que lhe agrega singularidade e novidades com a força de entusiasmar (OLIVEIRA, 2017, p. 16-17).

Assim, problematizar as produções audiovisuais de Gumball e Beiguelman no contexto escolar visa romper com consensos, estereótipos e conceitos pré-estabelecidos, permitindo que os estudantes possam ver o mesmo (repetição) de uma perspectiva diferente. E, dessa forma, possibilitar aos estudantes o desenvolvimento de suas potencialidades para sentir, para perceber sentidos velados, para elaborar e reelaborar sentidos inusitados (OLIVEIRA, 2017, p. 18).

## Considerações finais

Se o objetivo é suscitar nos estudantes o desenvolvimento de competências para a apreensão crítica de produções audiovisuais, isto é, para que os estudantes se questionem e busquem entender tanto o que há de explícito quanto implícito nas produções audiovisuais que consomem diariamente ou mesmo nas produções artísticas contemporâneas, a curadoria pedagógica deve, então, instigar o estudante, em nível crescente de complexidade, para que, ao final do processo disponha de um conjunto de conhecimentos, habilidades e atitudes inerentes a tal competência. Em outras palavras, implica proporcionar que o estudante elabore individualmente ou se aproprie coletivamente de instrumentos intelectuais a partir de uma situação-problema e, que esses possam ser mobilizados, sempre que um problema, real ou fictício, exigi-lo, subsidiando, assim, a ocorrência de saltos cognitivos rumo a pensamentos de ordem superior.

As sugestões de leitura e de apreensão de efeitos de sentido estabelecidas a partir de Gumball e de Beiguelman, longe de esgotá-las, indicam a multiplicidade de abordagens e de desdobramentos possíveis. Optou-se por uma que se organizou, a partir da semiótica discursiva, em torno do regime de interação e sentido do acidente, tendo como ponto de partida as características visuais heteróclitas<sup>7</sup> percebidas na animação *O Incrível Mundo de Gumball*. Foi a partir dessas características que se encontrou abertura para realizar aproximações com o estilo *nonsense* que, por sua vez, permitiu a análise das oscilações entre suspensão e apreensão de efeitos de sentido.

Observa-se, de acordo com Greimas que, no âmbito do regime da programação, o mundo é regido pelos princípios da *ordem* e da *continuidade* e, por isso, enfadonho e sem sentido (LANDOWSKI 2014, p. 70). Sendo assim, as *perturbações, estranhamentos* (MERLEAU-PONTY, 1984), *fraturas ou escapatórias* (GREIMAS, 2017), em seus

<sup>7</sup> Percebidas na falta de um estilo único, na mistura entre diferentes técnicas de animação, no hibridismo familiar.

aspectos de *não ordenado e de suspensão da continuidade*, identificados nas produções audiovisuais observadas nesta pesquisa, têm o objetivo de desenvolver reflexões valendo-se ora de uma ação programada – que antevê no regime do acidente as condições necessárias para desencadear, despertar e manter o interesse dos estudantes – ora do regime do ajustamento – contagiando-os para *querer-fazer* algo; nesse caso, para que desejem ler e apreender criticamente as produções sugeridas.

## Referências

ACASO, M. **La educación artística no son manualidades: nuevas prácticas em la enseñanza de las artes y la cultura visual.** – 2 ed. Madrid: Catarata, 2009.

BARBOSA, A. M. **Tópicos Utópicos.** Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BASTOS, L. K. X. **Anotações sobre leitura e nonsense.** Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 1996.

CHIODETTO, E. **Cinema Lascado: texto do curador.** São Paulo: Frida Projetos Culturais, 2016.

CHION, M. **La audiovisión.** Barcelona: Paidós, 1993.

CRIANÇA e CONSUMO. **Relatório de atividades, 2012.** Disponível em: <[https://alana.org.br/wp-content/uploads/2014/08/alana-relatorio-atividades\\_2012.pdf](https://alana.org.br/wp-content/uploads/2014/08/alana-relatorio-atividades_2012.pdf)>. Acesso em: 18 jun. 2019.

FECHINE, Y. Contribuições para uma semiotização da montagem. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (Orgs.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimento de semiótica sincrética.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 323-370.

FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 151-162, junho, 2002.

GAZANA, C. **Glitch Art: Uso do erro digital como procedimento artístico e possibilidade estética.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Artes – São Paulo, 2016.

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido: ensaios semióticos.** Petrópolis: Vozes, 1975. p. 7-17.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

HERNÁNDEZ, F. **Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

LANDOWSKI, E. **Interações arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014.

MERLEAU-PONTY, M. **Textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MORADI, I. **Glitch Aesthetics**. (mestrado em Design Multimedia) - University of Huddersfield, Department of Architecture, School of Design Technology – United Kingdom, England, 2004.

OLIVEIRA, A. C. Da Imperfeição 30 anos depois. In.: GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017, p. 9-19.

OXFORD DICTIONARIES. Oxford University Press, 2015. Disponível em: <<https://languages.oup.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2015>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

PILLAR, A. D. Inscrições do contemporâneo em narrativas audiovisuais: simultaneidade e ambivalência. **Educação**. Porto Alegre, v. 36, n. 3, p. 306-313, set./dez. 2013.

RAMALHO e OLIVEIRA, S. **Leitura de Imagens para a Educação**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

REUTER, Y. **A análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

SELECT ART. **Bate papo e lançamento do catálogo Cinema Lascado**, 2016. Disponível em: <<https://www.select.art.br/lancamento-de-publicacao-de-giselle-beiguelman>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

SIMON, C. Nem o acaso e nem o milagre são arte por si mesmos. Prof. Círio Simon, 2010. Disponível em: <<https://profciriosimon.blogspot.com/2010/11/isto-nao-e-arte-04.html>>. Acesso em: 04 maio 2018.

TEIXEIRA, L. Da Imperfeição: um marco nos estudos semióticos. **Galáxia**, n. 4, p. 257-261, 2002.

VASCONCELOS, F. A. Sentidos do não-sentido: contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense. **Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literatura**. Porto, XV, 1998.

Submetido em: 30/07/2018

Aceito em: 27/06/2019

**Marina Romagnoli  
Bethonico<sup>1</sup>**

# **A imagem-ficção como estratégia de ação para mundos possíveis**

Image-fiction as an action  
strategy for possible worlds.

L'Image-fiction comme  
stratégie d'action pour des  
mondes possibles.



## Resumo

Neste artigo, propõe-se uma aplicação das teorias dos mundos possíveis no estudo da imagem e de seus efeitos. Após uma breve introdução a esse universo teórico, passa-se para o contexto das artes visuais, no qual não existem ainda muitos trabalhos publicados a respeito. Desenvolve-se um pensamento dos *modos de fazer mundos*, que emerge de uma *imagem-ficção* ativa, instaurada pelo *finger*. A atitude de autodenúncia dessa imagem permite ao espectador encontrar evidências de sua qualidade de *manipulada*, o que acaba por permitir uma mudança cognitiva em relação às construções e mudanças que podemos realizar no nosso mundo dito *real*. Após um estudo de caso, conclui-se que, como a imagem, a realidade é matéria manipulável, e a compreensão disso abre vias para a construção de novos contextos na atualidade.

**Palavras-chave:** Mundos possíveis; imagem-ficção; *finger*; arte contemporânea; teoria da imagem.

## Abstract

In this article, an application of the theories of possible worlds in the study of the image and its effects is proposed. After a brief introduction to this theoretical universe, we move on to the context of visual arts, in which there are not many published works on the subject. A notion of “ways of worldmaking” is developed, which emerges from an active image-fiction, established by the “finger” of the artist. The attitude of self-denunciation of this image allows the viewer to find evidence of its manipulated quality, which ultimately allows for a cognitive change in relation to the constructions and changes that we can make in our so-called real world. After a case study, it is concluded that, like the image, reality is a manipulable matter, and the understanding of this opens up paths for the construction of new contexts in the present.

**Keywords:** Possible worlds; image-fiction; finger; contemporary art; image theory.

## Résumé

Dans cet article, on propose une application des théories des mondes possibles dans l'étude de l'image et de ses effets. Après une brève introduction à cet univers théorique, on passe au contexte des arts visuels, dans lequel il n'y a pas beaucoup d'ouvrages publiés sur ce sujet. On développe l'idée d'une pensée des *manières de faire monde*, qui émerge d'une *image-fiction* active, instaurée par le *finger*. L'attitude d'auto-dénonciation de cette image permet au spectateur de trouver des pistes de sa qualité manipulée, ce qui permet un changement cognitif par rapport aux constructions et aux changements que nous pouvons réaliser dans notre monde dit *réel*. Après une étude de cas, on conclut que, comme l'image, la réalité est matière manipulable, et la compréhension de cela ouvre des voies à la construction de nouveaux contextes collectifs.

**Monts-clés:** Mondes possibles; image-fiction; finger; art contemporain; théorie de l'image.

---

<sup>1</sup> Marina RB é artista visual, bacharel em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG (2011), mestre em Artes pela mesma instituição (2015) e doutoranda (2015-) pela Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris 3), sob orientação do Prof. Dr. Philippe Dubois (Financiamento: DPE-CAPES).  
LATTES: <http://lattes.cnpq.br/1234164803125109> / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4981-3403>

## Breve introdução ao universo teórico dos mundos possíveis

*Possible worlds do not await discovery in some remote or transcendent depository, they are constructed by the creative activities of human minds and hands.*

L. Doležel

O que é um mundo? Sem ir muito longe, uma convenção em quase todas as definições da palavra “mundo” é que ela designa um conjunto, geralmente de seres ou coisas, organizados de acordo com certas leis. Nós falamos cotidianamente em *mundo real* como de uma certeza: tudo aquilo que vemos no mundo dos fenômenos, sobre ou sob a Terra, inscrito no envelope gasoso que a contorna; aquilo que está atualizado, na frente de nossos olhos, nós mesmos. Atualmente, começamos cada vez mais a falar de *mundo possível* como de algo igualmente evidente. Segundo o filósofo Jacob Schmutz (2006), para pensar a noção de “mundos possíveis” convém distinguir três grandes maneiras de concebê-la. A primeira concepção seria a cosmológica, segundo a qual existem, em coexistência com o nosso mundo, outras estrelas e planetas. A segunda é a literária, para a qual os mundos possíveis seriam mundos imaginários ou ficcionais. A terceira concepção, por sua vez, seria puramente epistemológica, na qual um mundo possível é feito de um agenciamento diferente do nosso mundo, sem que se mudem as criaturas e as substâncias, mas apenas combinando-as de outras formas. Nessa última perspectiva, o adjetivo “possível” tem o sentido de um operador modal, isto é, ele pressupõe uma capacidade de existência como *possibilidade* em relação a um mundo que pré-existe. Todas essas três concepções definem campos distintos do pensamento dos mundos possíveis, com estruturas conceituais determinadas, mas que não deixam de se entrelaçar.

Segundo a teórica da literatura Françoise Lavocat (2016), a ideia de que poderiam existir diversos mundos é antiga e remonta provavelmente a Demócrito, filósofo da Grécia antiga. No entanto, é na modernidade que a noção de *mundos possíveis*, no plural, aparece na discussão sobre o poder divino de Deus de criar outros mundos infinitamente, como mostra Schmutz (2006). É nesse contexto que Leibniz, em seus *Essais de théodicée* (1710/1969), falará do *melhor dos mundos possíveis, o verdadeiro mundo* atual que Deus escolheu atualizar – e Deus só poderia escolher o melhor. Os mundos de Leibniz são transcendentais, eles não poderiam coexistir com o mundo atual, porque habitam a mente divina. Segundo Schmutz (2006), no contexto dos mundos possíveis modernos, o nosso mundo é mesmo o único real, uma vez que a sua realização implica na negação da coexistência com qualquer outro mundo possível. Sendo assim, a projeção desses possíveis se mostra como uma tentativa de explicação para o fato de que nosso mundo único poderia ter sido diferente.

Já no século XX, os mundos possíveis leibnizianos são retomados pelo filósofo estadunidense Saul Kripke quando ele publica o artigo “Semantical Considerations on Modal Logic”, em 1963. Mesmo sem fazer referência a Leibniz e apesar de não ter sido o único teórico a discutir os mundos possíveis na retomada dessa noção, Kripke é considerado aquele que a teorizou, tendo construído um modelo semântico para a lógica modal e interpretando-o em termos de mundos possíveis. Como esclarece

Lavocat (2010, p.15), “A lógica modal moderna pegou emprestado de Leibniz a noção de mundo possível para analisar o conceito de necessidade e o valor de verdade das proposições”<sup>1</sup>. Em semântica modal, um *conjunto de mundos possíveis* é introduzido por Kripke. Ele estipula uma estrutura de interpretação que é uma construção lógica entre esse conjunto (denominado “K”), um membro desse conjunto que é o mundo atual (denominado “G”) e as relações de acessibilidade entre os diversos mundos e suas alternativas possíveis (designado “R”). Essa estrutura se acompanha da noção de *modelo*, que atribui a cada variável proposicional *P* um valor de verdade em cada mundo pertencente a K. O *modelo* é como um *critério* que nos permite definir os valores de verdade de cada fórmula, por indução, a cada variável proposicional, para cada um dos mundos do conjunto dos mundos possíveis. Nesse contexto, não é a *natureza* de um mundo que interessa, mas a sua *validade* e *acessibilidade* em determinadas condições.

Os mundos possíveis são trazidos à tona no campo da filosofia analítica ao longo da década de 1960. Em 1975, o teórico da literatura Thomas Pavel publica um artigo intitulado “Possible Worlds in Literary Semantics”, inaugurando a tentativa de aproximação da semântica dos mundos possíveis de Kripke com os estudos da ficção. A partir da década de 1980, vemos uma série crescente de artigos e livros que prolongam essa tentativa, escritos por teóricos como Pavel (1988), Lubomír Doležel (1998) e Marie-Laure Ryan (1991). É importante destacar, como faz Doležel (1998, p.13-14), que

Durante a década de 1970, o modelo dos mundos possíveis se estendeu para além da lógica modal para reformular muitos dos problemas tradicionais da filosofia. Mais tarde, tornou-se um paradigma interdisciplinar que permitiu novos entendimentos dentro das ciências naturais, sociais e humanas.<sup>2</sup>

O pensamento contemporâneo sobre os mundos possíveis não é, na maioria dos casos, metafísico, como o de Leibniz.<sup>3</sup> Em termos práticos, isso quer dizer que eles não são *descobertos* por aí, eles não pré-existem, mas são *construídos* pelas mãos e pela mente humanas. Para Kripke (1982) um mundo possível é *estipulado* e dado pelas condições descritivas que nós associamos a ele. Pavel e Doležel também sustentam que os mundos possíveis guardam um caráter de fabricação, considerando que eles são *produzidos*. Do lado da estética, Nelson Goodman defende ainda que um mundo é sempre feito a partir de outro, de forma que “Para construir o mundo como sabemos fazê-lo, sempre começamos com mundos já disponíveis; fazer é refazer” (2006, p.21).<sup>4</sup> Todos esses autores desenvolveram leituras singulares dos mundos possíveis, e não é o caso neste breve artigo de desenvolver a fundo cada uma delas, tampouco de fazer referência a todos os pesquisadores que se envolveram

<sup>1</sup> “La logique modale moderne a emprunté à Leibniz la notion de monde possible pour analyser le concept de nécessité et la valeur de vérité des propositions.” [Minha tradução].

<sup>2</sup> “During the 1970s, the possible-worlds model expanded far beyond modal logic to recast many traditional problems of philosophy. Later on, it became an interdisciplinary paradigm that provides new insights into theoretical issues of natural, social, and human sciences.” [Minha tradução].

<sup>3</sup> O realismo modal de David Lewis, por exemplo, vai em outra direção e se apresenta como uma hipótese metafísica aos problemas colocados pela lógica modal, na qual toda descrição sobre a forma como o mundo poderia ter sido é a descrição de como um outro mundo paralelo ao nosso é.

<sup>4</sup> “Pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition; faire, c’est refaire.” [Minha tradução].

com tal noção. Entretanto, retomando Goodman, se a concepção de *mundo* que ele desenvolve é separada desse universo teórico específico dos possíveis e mais ligada à ideia da pluralidade mundana, ela guarda a ideia da construção, do *fazer um mundo*, que pode muito bem ser visual, e que interessa bastante a este artigo.<sup>5</sup>

Uma teoria fundada nos mundos possíveis não pode negligenciar o exame da *relação* entre os mundos, qualquer que seja a forma com que ela os conceba, esclarece Lavocat (2016). De fato, não há sentido em utilizar uma teoria como essa se não for para confrontar ao menos dois estados alternativos de algo que tenhamos como referência – as alternativas existem *em relação* a e é também necessário que algo permita o acesso entre elas. Um mundo leva a outro, há sempre um *mundo de referência*, um mundo de partida que permite esse acesso.

No campo das teorias literárias, a ideia, tal qual exposta por Lavocat (2010), é de que cada mundo possível, e não apenas o mundo *real*, pode constituir um mundo de partida, referindo-se a outros mundos possíveis, sejam eles ficcionais ou factuais. Como explicita Pavel (1988), os mundos possíveis foram aproximados dos estudos da ficção justamente quando estes debatiam questões ligadas à referência literária e aos mundos ficcionais, em um contexto dos anos 1970 a 1980 que misturava a lógica formal, a semântica dos mundos possíveis e as teorias de ato de linguagem. Nesse período, ouve um renascimento de questões ligadas à *verdade* em literatura, à natureza da ficção e à distância e proximidade entre *literatura* e *realidade*.

Quando se consideram as relações de acessibilidade entre mundos, a ficção aparece com um certo privilégio de permitir o acesso a múltiplos outros mundos e o texto é visto como mundo de partida para o estudo desses fenômenos. Schaeffer (1999, p. 205) explica que,

[...] em seu âmbito, uma proposição contrafactual, ao invés de ser declarada denotativamente vazia, irá supostamente se referir a um mundo possível – isto é, a uma alternativa do mundo atual em uma estrutura de interpretação ontológica mais geral, da qual este é apenas um dos membros (embora seja um membro privilegiado, ao menos na teoria de Kripke). Podemos ver o ganho que uma definição semântica da ficção pode esperar de uma ontologia tão generosa: se a realidade não se limita ao mundo atual, mas comporta também mundos possíveis, então os próprios mundos ficcionais ganham uma subsistência própria – pelo menos se se consegue mostrar que o estatuto dos universos ficcionais é o mesmo dos mundos possíveis.<sup>6</sup>

Nessa perspectiva, vê-se o texto como mundo possível, o que permite observar um movimento sem fim de conexões e referências entre mundos autônomos que não necessariamente *representam* aquele real. Independente da concepção que se tenha de mundos possíveis, é essencial notar que esse pensamento permite olhar o mundo da ficção como mundo de referência, a partir do qual se pode acessar uma multitude de outros mundos. O movimento de um mundo a outro, de uma versão a outra, de um livro a outro, lembra também certo movimento das imagens: ir de uma imagem a outra, cruzar referências, montar novas composições. A imagem pode ser considerada, como o texto, ponto de partida para outros mundos: ela dá a ver outras versões e convida a novos agenciamentos.

No sentido de um desenvolvimento ligado à aplicação das teorias dos mundos

possíveis no campo das artes visuais, não existem ainda muitos trabalhos realizados. Alguns teóricos, tais quais Jean-Marie Schaeffer (1999), André Gunthert<sup>7</sup> e Philippe Dubois (2016) aproximaram a imagem da ficção – ou da não-ficção, como é o caso de Gunthert – e chegaram a sugerir a relação entre imagem e mundos possíveis. É importante notar que essa ligação tem como intercessora a *ficção* e que *ficção* não é sinônimo de *narrativa*. Em todo caso, não é certo que essas teorias possam ser aplicadas de maneira satisfatória nas artes visuais, como o foram em literatura. A imagem poderia ser, como o texto, um mundo possível? Os trabalhos de Bernard Guelton são importantes para articular tais possibilidades, mas eles não chegam a constituir um dispositivo teórico baseado nos mundos possíveis que possa ser aplicado à imagem, contentando-se em fazer referência a tais teorias. Guelton (2007) aborda as ficções artísticas nas artes visuais por um viés narrativo que não compactua com a abrangência da noção de “mundo” e acaba por tratar a imersão do espectador no espaço expositivo de forma um tanto quanto linear, seja em considerações sobre o deslocamento espacial do mesmo, seja nas possibilidades de assimilação das obras visualizadas. Guelton (2007) aproxima artes visuais e ficção, mas acaba por não considerar certas singularidades da esfera do visual, ficando bastante dependente das teorias literárias.

Considero que o trabalho mais bem sucedido no sentido de criar uma teoria dos mundos possíveis visuais aplicada é o de Allain Boillat (2014). Em seu livro, Boillat (2014) constrói um quadro teórico para discutir um *corpus* eclético, composto por filmes de ficção científica, através de certos mecanismos que o autor identifica nos filmes escolhidos. Esses mecanismos atuam no nível do agenciamento entre elementos diegéticos do filme com os processos de imersão do espectador e com o discurso que liga a ficção apresentada ao nosso mundo dito *real*.<sup>8</sup> Boillat (2014) considera que tais filmes jogam com a própria ideia de *criação* de um *mundo visual*, que vai muito além da narrativa que desenvolvem. Essa criação se constitui pela construção da diegese em articulação com a montagem fílmica – para o autor, fatores decisivos na concepção mundana. Se a ideia de *estilo* é abordada por Boillat por uma dimensão discursiva, a ideia de *mundo* é acompanhada de uma dimensão referencial: um mundo ficcional pode fazer referência a um ou mais mundos, sendo essenciais as condições de acessibilidade entre eles. Por fim, o autor diferencia o que denomina “*film comme monde*”, um filme que apenas estabelece um mundo ficcional, do “*film à mondes*”, que não apenas estabelece um mundo, mas que também permite assimilar mundos paralelos que coexistem no “mundo real” do filme. O *film à mondes* é aquele que coloca em movimento, que ativa uma “*machine à mondes*”, de forma que “[...] os mundos possíveis como os estudamos aqui não são continuações de um mundo previamente estabelecido, mas são integrados à própria obra” (BOILLAT, 2014, p. 100).<sup>9</sup> Em outras palavras, a partir do próprio *film à mondes* é possível visualizar a lógica de uma pluralidade mundana e do funcionamento da *machine à mondes*. O autor vê os

<sup>7</sup> Ver, sobretudo, seu blog: <https://imagesociale.fr>. Acesso em 23 jul 2019.

<sup>8</sup> O termo “diegético” se refere à noção de diegese, empregada pela primeira vez por Étienne Souriau e desenvolvida a fundo no campo da teoria do cinema. O teórico da literatura Gérard Genette expandiu tal noção para aplicá-la também nos estudos literários. Originalmente, o termo se refere à ideia de mundo fílmico, ao universo que uma obra convoca e apresenta, mas é frequentemente reduzido como sinônimo de “narrativa”.

<sup>9</sup> “[...] les mondes possibles tels que nous les étudions ici ne sont pas de continuations d’un monde posé préalablement, mais sont intégrés à l’œuvre même.” [Minha tradução].

trabalhos de Doležel e Pavel como criadores de uma concepção mundana capaz de abordar as produções culturais, incluindo aquelas que se estabelecem no ponto de encontro entre os dispositivos audiovisuais e aqueles ficcionais.

Também Jairo Dias Carvalho escreveu relevantes artigos sobre a conexão entre artes e mundos possíveis. O filósofo explora os usos estéticos do conceito de mundos possíveis de Leibniz, transitando entre a literatura de ficção científica, o cinema e as artes plásticas – e entre autores como Philip K. Dick, David Lynch e Escher. Em seu artigo “Artes e Mundos Possíveis” (2012), o filósofo analisa o conceito em Leibniz para em seguida articular a noção de “macroestrutura modal”, tal como apresentada por Doležel, com a *intuição* de Étienne Souriau de que as obras de arte são *modos de existência de mundos possíveis*, ideia presente em seu livro *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée* (1969). Para Carvalho (2012), há sempre um mundo implicado em uma obra de arte, e a atividade artística seria justamente um processo de instauração de *microversões* de mundos. Essas microversões seriam, por sua vez, *simuladas*, por serem fruto de uma espécie de *produção* da realidade que se dá a partir da materialização artística de uma possibilidade de mundo – em outras palavras, a partir da atualização de um mundo virtual. Carvalho (2012, p. 132) esclarece que

Os mundos “artísticos” são limitados, incompletos e por isso são ditos micromundos. Os mundos possíveis não atualizados são versões completas e alternativas do mundo atual. São versões factuais, históricas e físicas do mundo atual. Mas quando elas passam a existir nas obras de arte serão chamadas de microversões. Cada obra é um fragmento de um mundo incompleto, e cada obra, em princípio, permitiria deduzir o tipo de mundo do qual ela é um fragmento.

Sendo assim, a atividade artística forneceria uma matéria sensível ao possível, que permitiria a nós, espectadores, acessar esteticamente determinados mundos possíveis.

Nesse contexto, é visível a existência de uma paisagem teórica plurimundana e interdisciplinar, na qual se estendem com predominância os campos da lógica, da filosofia e dos estudos literários. Primeiramente, por si mesma, a expressão “mundos possíveis” é sedutora e, nesse sentido, é compreensível o motivo dela ser empregada cada vez mais no nosso cotidiano. Da mesma forma, nas artes visuais, essa expressão se populariza. Mesmo que existam tão poucos textos publicados sobre esse assunto nesse campo, é perceptível o aumento de exposições que se inclinam em direção aos *mundos*, assim como textos de curadores, *hashtags*, títulos de obras e discussões que citam essa noção. Para dar alguns exemplos geograficamente bem limitados, na França aconteceu a exposição *Des Mondes Possibles*, organizada em 2013 pelo Frac Franche-Comté, bem como a Bienal de Lyon de 2017, que se intitulava *Mondes Flotants* e que explorava a ideia de “mundo”, flertando com os *possíveis*. No Instagram encontramos a “#mondesspossibles” com as últimas pesquisas práticas desenvolvidas pelos professores e alunos do Programa de Experimentação em Artes Políticas da Universidade Sciences Po, coordenado por Bruno Latour. Ainda no contexto francês, entre abril e maio de 2018, aconteceu o festival intitulado *Mondes Possibles*, orga-

nizado pelo Centro Dramático Nacional Nanterre-Amandiers, que, para celebrar os cinquenta anos de maio de 68, propôs uma programação para *decifrar territórios utópicos*, repensando questões ligadas à coletividade e ao tempo por vir. No Brasil, entre março e julho de 2018, aconteceu na Pinacoteca de São Paulo a exposição *Hilma af Klint: Mundos Possíveis*, com curadoria de Jochen Volz. Se o texto do curador não nos fala quase nada sobre essa noção, o título da exposição marca bem a expressão em voga hoje em dia.

### **Por um pensamento dos modos de fazer mundos**

Pelo viés dessas teorias, acredito ser realizável um estudo que perpassasse a arte contemporânea e seus efeitos no espaço social do mundo dos fenômenos. A tentativa dessa abordagem é construir uma certa máquina teórica, como faz Boillat (2014) com o cinema de ficção científica; articular uma *teoria dos mundos possíveis visuais* que seja adequada ao estudo da imagem no campo das artes visuais, bem como ao estudo de seu alcance para além desse campo.

Para isso, em um plano conceitual, a *imagem* é aproximada da *ficção*, *imagem-ficção* no sentido que Dubois (2016) constrói: ela *joga* com as fronteiras fato/ficção, verdadeiro/falso, real/ficcional, *apresentando-se* como construída. Esta *imagem fabricada* trabalha elementos factuais e ficcionais em um tipo de trama que faz emergir outras versões de um *mundo de referência*, gerando uma certa *multiplicação dos mundos possíveis*. Uma imagem que se apresenta como claramente manipulada – sem esconder esse caráter, em uma atitude de autodenúncia – e que acaba por reconstruir, em diferentes planos, o mundo tal como o conhecemos. Nesse processo, a *ficção* surge, primeiramente, da distância que se estabelece entre o mundo de referência, tal como concebido por convenção, e as modificações trazidas pelo novo mundo que se pode visualizar e reconstruir a partir da recepção da imagem. Uma diferença ontológica, no sentido que Boillat (2014) apresenta, que se compõe de invariantes entre os dois mundos; invariantes que, por sua vez, permitem a conexão com a imagem-ficção: é essa a condição de acessibilidade entre os mundos. Assim, o termo *ficção* se refere àquilo que se apresenta como *novo* em relação ao estado inicial de referência. Como se a ficção fosse um tipo de *coisa impossível no real*, mas, justamente, *possível em outro mundo* – e que acaba, no contexto das artes visuais, por se atualizar em imagem.

É importante notar que a noção de *fabricação* não implica aquela de *ficção*. Muitas coisas são fabricadas e não são ficção: tudo o que podemos produzir com nossas mãos, do ato mais simples à peça mais elaborada de artesanato. Mas as ideias também são fabricadas, são elas que produzem a teoria. Fabricam-se também fatos, às vezes mentiras – procedimentos conhecidos das mídias e do poder. É evidente que existe uma imbricação entre a fabricação manual e técnica e a fabricação intelectual, às vezes mentirosa, que produz tramas as mais diversas, com variados graus de complexidade, e que denomino *ingere*. O *ingere* é como uma *forja* que permite justamente manipular o que temos em nossas mãos, ou em nossa cabeça, para

levá-lo aonde nos convém, para dar-lhe a forma que queremos. Em certos casos, nessa ação criativa, pode emergir a ficção – entidade escorregadia e inventiva, difícil de definir, quase um ser vivo em movimento. Em certos casos, ainda, a ficção pode convidar a um pensamento crítico que pode vir a gerar ação. Dessa forma, como se a imagem fosse ela mesma ativa, ela nos convida a participar de um processo vivo, podendo alcançar nosso plano de ação no mundo e nossa capacidade de construir a realidade.

A abordagem da imagem aqui trabalhada bascula entre a gênese da imagem-obra manipulada que se autodenuncia – esfera do  *fingere*  – e sua dimensão estética, no sentido de ser definida por seus efeitos. Nessa perspectiva, a produção técnica da imagem interessa menos do que sua constituição mundana e  *fictícia* , no sentido de tornar possível visualmente algo que seria impossível de se atualizar. Assim, a ficção participa do processo de constituição da imagem e é, também, produto dele – ela age como condutora, permitindo a acessibilidade entre mundos. Essa  *imagem do fingere* , manipulada com as mãos e com o pensamento, apresenta-se como uma imagem forjada, uma imagem-ficção, e não como uma imagem que  *representa*  uma ficção, como observa Dubois (2016). A imagem é  *artesanato* , mesmo se digital, e  *estratégia de pensamento*  ao mesmo tempo. Assim, vemos uma imagem-ficção que  *joga*  com as fronteiras fato/ficção e que porta uma concepção plurimundana da realidade, podendo vir a ter como consequência de seus procedimentos mudanças nos contextos dessa mesma realidade. E como isso seria realizável? Não através do conteúdo veiculado pela imagem especificamente, mas, sobretudo,  *pelo seu modo de fazer* .

O pensamento dos  *modos de fazer*  que proponho parte dessa concepção do  *fingere*  como ação que produz imagem-ficção: é através das pistas que a manipulação da imagem deixa que será possível encontrar as evidências dessa manipulação. É a percepção, mais ou menos consciente, desses traços que poderá desencadear o processo de transmissão dos  *modos de fazer* , como que por um  *pacto*  entre imagem e espectador que gera um pensamento ativo. Para tentar explicar de maneira menos abstrata, a hipótese trabalhada é de que existe uma força invisível e  *potente dos modos de fazer*  que se condensa na imagem. A partir do momento em que essa imagem encontra um espectador e se estabelece uma conexão entre ambos, seja ele artista ou não, ocorre o que se denomina  *transmissão dos modos de fazer*  – um processo permeado por forças que propagam o  *fazer mundo*  e que se valem da  *ficção*  como fio condutor. Esse  *fazer*  não produz apenas imagens, mas possibilita, sobretudo, a produção de versões de mundos, de outras realidades e circunstâncias que pareceriam a princípio impossíveis. Como se as imagens tivessem  *estratégias de ação*  ligadas à propagação do movimento criativo que elas condensam, uma  *força de produção*  que não tem origem em cada imagem, mas que é ancestral e que perpassa as imagens, as culturas e a capacidade humana de invenção. Uma força incessante de reinvenção do cotidiano e de produção de outras realidades.

É nesse sentido que digo que a imagem pode convidar a um processo ativo, instruindo seu espectador a também produzir mundos – não em imagens apenas, mas na reinvenção do próprio cotidiano e na criação de novas versões da realidade que acompanha nosso mundo atual e que recebemos como única e imutável. Assim, se-



ria possível construir outras realidades para o nosso tempo presente, outras histórias para o nosso passado, outros contextos para o nosso futuro?

## Estudo de caso

Imagens que têm como *mundo de referência* o mundo dito *real* podem apresentar objetos e situações a princípio impossíveis de se realizarem no mundo dos fenômenos, que se tornam possíveis justamente através da imagem. Mas que imagens são essas que têm a capacidade de fornecer matéria sensível para o possível – como dizia Carvalho (2012)? O crítico de arte Ulf Linde (1989), em um dos raros artigos dedicados ao visual em articulação com a teoria dos mundos possíveis, escreve, sobre um quadro de Magritte, que somente a *pintura* torna possível o mundo apresentado. Em outras palavras, o que se consegue visualizar no quadro em questão é irrealizável em três dimensões.<sup>10</sup> Para Linde (1989), a pintura tem a capacidade de se referir a um mundo possível, em contraponto com a fotografia, que é apenas uma *técnica para representar o mundo atual*.

É evidente que o artigo de Linde precede a virada digital dos anos 2000 que, segundo Dubois (2016), acaba cortando a ligação *visceral* entre a imagem e o mundo. Essa *virada* colocou em questão a própria fotografia, uma vez que “A imagem digital não é mais, como a imagem fotoquímica (analógica), ‘emanação’ do mundo, ela não é mais ‘gerada’ por ele, ela não se beneficia mais da ‘transferência de realidade’ (a expressão é de André Bazin) da coisa para sua representação.”<sup>11</sup>

Ainda hoje, considera-se a pintura como um espaço de afirmação de mundos imaginários e de versões de mundos, como um espaço que acolhe qualquer *impossibilidade* ou abstração. Por outro lado, da fotografia ainda se espera usualmente pela *verdade*, pelas provas e traços do *real*, que esse meio permite em termos de registro. Se Linde ainda não imaginava o que se passaria com o decorrer do tempo nas artes visuais, hoje já temos recuo suficiente para ver algumas das consequências da virada digital. Na arte contemporânea, vemos artistas que se valem do meio fotográfico para atualizar visualmente outros mundos, espaços e pessoas possíveis; artistas que jogam com as fronteiras fato/ficção, verdadeiro/falso, real/ficcional e que apresentam suas microversões de *mundos possíveis*, também em fotografia.

É evidente que não se pode cruzar pela rua com uma cabeça que passeia sozinha, sem corpo, como aquela do artista chinês Li Wei, em sua série *Mirror* (2000-2007). No entanto, podemos visualizá-la atualizada em seu trabalho fotográfico. Que imagem *manipulada* é essa? Por que ela faz parte de uma série intitulada *espelho*? A princípio, o título parece incompreensível. Contudo, navegando pelo site do artista

<sup>10</sup> Trata-se do quadro *Le blanc-seing* (1965), que figura uma cavaleira, montada em seu cavalo, a passear por um bosque. A princípio, tal imagem evoca uma cena possível de ser visualizada na atualidade, no entanto, pode-se observar que a imagem do conjunto “cavaleira-cavalo” não é contínua, não sendo visível em alguns trechos de sua extensão. Há também um jogo de *trompe-l'œil* entre alguns dos troncos das árvores e a figura principal, de forma a criar uma vertigem em relação à representação do espaço na pintura. Evidentemente, é impossível ver tal cena no mundo dos fenômenos: não há corpo que se fragmente dessa forma no mundo real, tampouco planos que se superponham na perspectiva da visão tridimensional humana.

<sup>11</sup> “L’image numérique n’est plus, comme l’image photochimique (analogique), ‘l’émulation’ du monde, elle n’est plus ‘générée’ par lui, elle ne bénéficie plus du ‘transfert de réalité’ (l’expression est d’André Bazin) de la chose vers sa représentation.” [Minha tradução].

(www.liweiart.com), vê-se, na mesma série, uma imagem na qual ele está performando em um espaço público, segurando um espelho, no qual ele enfia sua cabeça. A fotografia parece mostrar um espaço possível que flutua na atualidade do mundo dos fenômenos, em plena rua, onde seria possível a uma cabeça flutuante existir.

O uso do objeto espelho por Wei se dá como uma ferramenta para performar no espaço público, de forma que a imagem final que visualizamos *online* é uma fotografia que mostra uma cabeça flutuante em um espaço sem foco – de modo que não é possível compreender exatamente como essa imagem foi feita –, ou um corpo e um espaço recortados por um quadro refletor – e então percebe-se que se trata de uma performance no espaço da rua. Há várias imagens semelhantes em seu site, que se localizam lado a lado e dão a ver um grande conjunto de corpos performantes e cabeças flutuantes, realizados entre 2000 e 2007.

Segundo o curador da exposição de Wei, que aconteceu em Paris, no Parc de la Villette, em 2012, Larys Frogier (2012, p.19), “É importante lembrar como o uso do espelho na fotografia é uma forma de duplicação espetacular do real.”<sup>12</sup> O espelho, enquanto objeto do cotidiano, duplica o espaço no qual vivemos. No entanto, o que acontece quando alguém faz um buraco na superfície desse objeto banal e atravessa sua cabeça por ele? Pode-se pensar em um tipo de materialização metafórica de uma possível fissura do *real*? Vejo o conjunto “ato-objeto” de Wei como uma suspensão dessa dimensão dita *real*, como se ele de fato abrisse, performativamente, uma fenda para conectar-se com outros mundos.

O crítico de arte Craig Owens (1992, p.17) observa que

Porque a imagem do espelho duplica os sujeitos – que é exatamente o que a própria fotografia faz – ela funciona aqui como uma imagem reduzida, interna da fotografia. O espelho reflete não apenas os sujeitos retratados, mas também toda a fotografia em si. Diz-nos, em fotografia, o que é uma fotografia – em *abyme*.<sup>13</sup>

Certo, o espelho pode mostrar em uma fotografia o que é uma fotografia, como uma espécie de exploração ontológica desse meio, no ponto de vista técnico. Entretanto, Owens (1992) discorre sobre fotografias realizadas claramente no espaço do mundo atual, fotos de Brassai do cotidiano parisiense, que se valem do espelho como estratégia de *mise en abyme* da imagem. No caso de Wei, quando ele prossegue para um novo enquadramento de uma imagem de todo o seu corpo performando na rua, ele apaga a referência da dimensão física da performance, isto é, a evidência de que essa fotografia é um registro de algo que esteve aqui e de que, após esse registro, ela foi manipulada e re-enquadrada. Quando vemos a imagem que contém apenas a cabeça que flutua em uma cidade, vemos uma imagem sem origem, no sentido de que ela não pode ser um registro do suposto *real*. Ela desestabiliza, causa sensação de estranhamento. Por onde flutua essa cabeça? Em que mundo que não o nosso?

<sup>12</sup> “Il importe de rappeler combien l’usage du miroir dans la photographie est une forme de duplication renversante du réel.” [Minha tradução].

<sup>13</sup> “Because the mirror image doubles the subjects – which is exactly what the photograph itself does – it functions here as a reduced, internal image of photograph. The mirror reflects not only the subjects depicted, but also the entire photograph itself. It tells us in a photograph what a photograph is – en *abyme*.” [Minha tradução].



**Fig. 1** - Li Wei (1970-), fotografia digital. *Mirror 0 10-03*, 2000. Fonte: [www.liweiart.com](http://www.liweiart.com). Acesso em 23 jul 2019.



**Fig. 2** - Li Wei (1970-), fotografia digital. *Mirror 010-01*, 2000. Fonte: [www.liweiart.com](http://www.liweiart.com). Acesso em 23 jul 2019.

O indivíduo sem corpo é comportado por um mundo que o aceita dessa forma. A imagem de Wei passa a não se apresentar como um registro de performance, mas como uma imagem manipulada que permite visualizar um fragmento de um mundo possível. A manipulação feita pelo artista é completamente básica em termos técnicos: um simples reenquadramento de uma fotografia. Porém, ela porta uma potência de reformulação do mundo, em direção à fenda aberta, a um mundo possível: um ato do  *fingere*  que cria uma nova situação inimaginável em nosso mundo de fenômenos como o conhecemos. Como se, quando Wei coloca a cabeça no buraco do espelho, ele atravessasse fronteiras entre mundos e, no retorno dessa viagem, ele desse a visualizar algumas imagens desse percurso.

## Conclusão

Se a fotografia é, até hoje, corriqueiramente associada a uma suposta  *verdade* , a um traço do real, as imagens de Wei mostram como ela pode também ser um espaço que acolhe o que é dito  *impossível* . A associação entre  *imagem*  e  *verdade*  que esse meio evoca nos espectadores é subvertida quando uma imagem não se apresenta como verdadeira e ao mesmo tempo não pretende enganar, isto é, quando ela se apresenta claramente como manipulada, fugindo a uma lógica binária do verdadeiro/falso, do real/ficcional.

O exemplo estudado demonstra a própria contradição do meio fotográfico, de suas questões ontológicas de registro de  *traços*  da realidade e, ao mesmo tempo, imagem facilmente manipulável. Nesse mesmo exemplo, é possível retrair os movimentos de uma ficção que emerge entre o registro performativo de Wei e sua pós-manipulação. A ficção emerge onde existe uma impossibilidade da situação da cabeça flutuante em pleno mundo real e, no entanto, ela acontece. Em certo sentido, essa imagem se apresenta  *contra*  um  *real fielmente representado*  pela imagem fotográfica. Contra certa realidade tida como oficial, como versão única, abrindo fendas para  *novas realidades* , no plural.

Penso que essa fotografia, evidentemente manipulada, mostra um  *modo*  de fazer novos mundos – sejam eles visuais ou não. Comparando as duas imagens de Wei, tenho a impressão de assistir a um tutorial de como re-enquadrar  *fotos*  – mas também fatos – para  *jogar*  com novas situações e novos estados do mundo atual. Evidenciando os  *modos de fazer*  de suas imagens, o artista estabelece com o público uma interação construtiva que produz pensamento. Essa evidência autodenunciativa da produção da imagem-ficção entrega em nossas mãos uma chave que permite desbloquear algo em nossa compreensão, enquanto espectadores de imagens, para pensar que a realidade, assim como a imagem, como o texto e como os mundos, é também construída. As imagens de  *Mirror*  encontram seus meios para evidenciar sua natureza híbrida entre o real e o ficcional, bem como o fato mesmo de serem manipuladas e fabricadas ao nível do objeto-imagem e do pensamento criativo de novas realidades. Outra  *realidade*  é construída pelas imagens que apresentam o micromundo de Wei, e essas imagens têm efeitos multiplicadores nessa dita  *realidade*

*única*; efeitos que rompem com a lógica de considerá-la dada e imutável. A atividade artística torna possível construir mundos que apresentam outras realidades através das imagens.

Nesse sentido, mundos visuais com diferentes leis co-habitam em nosso mundo atual. As imagens de Wei transmitem *modos de fazer* mundos que instruem e estimulam uma mudança cognitiva em relação às construções e mudanças que podemos alcançar no mundo dito *real*. Suas imagens são imagens-ficção ativas que apresentam e propulsionam a construção e multiplicação de versões de realidades e de mundos que coexistem no contemporâneo. Assim como a imagem, a realidade é matéria manipulável, e a compreensão disso nos abre vias para a construção de novos contextos na atualidade, sejam eles em relação ao passado, ao futuro ou ao presente.

## Referências

- BOILLAT, A. **Cinéma, machine à mondes: essai sur les films à univers multiples**. Chêne-Bourg: Georg, 2014.
- CARVALHO, J. D. **Artes e mundos possíveis**. *Aisthe*, v. 6, n. 10, p. 120–137, 12 out. 2012.
- DOLEŽEL, L. **Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- DUBOIS, P. **De l’image-trace à l’image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours**. *Études photographiques*, n. 34, 4 jun. 2016.
- FROGIER, L.; **Parc de la Villette**. Li Wei. Arles/Paris: Actes Sud, Parc de la Villette, 2012. Catálogo de exposição, 20 mars-19 août 2012.
- GOODMAN, N. **Manières de faire des mondes**. Paris: Gallimard, 2006.
- GUELTON, B. **Archifiction: quelques rapports entre les arts visuels et la fiction**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2007.
- KRIPKE, S. **Semantical considerations on Modal Logic**. In: LINSKY, Leonard (Ed.). *Reference and Modality*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 63–72.
- KRIPKE, S. **La logique des noms propres**. Paris: Éd. de Minuit, 1982.
- LAVOCAT, F. **Fait et fiction: pour une frontière**. Paris: Seuil, 2016.
- LAVOCAT, F. (Org.). **La théorie littéraire des mondes possibles**. Paris: CNRS, 2010.
- LEIBNIZ, G. W. **Essais de théodicée: sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal**. Paris: Flammarion, 1969.

LINDE, U. **Image and Dimension**. In: ALLÉN, S. (Org.). *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*. Berlin; New York: De Gruyter, 1989, p. 312–318.

OWENS, C. **Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture**. Berkeley: University of California Press, 1992.

PAVEL, T. **Possible Worlds in Literary Semantics**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 34, n. 2, p. 165–176, 1975.

PAVEL, T. **Univers de la fiction**. Paris: Seuil, 1988.

RYAN, M.-L. **Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

SCHAEFFER, J.-M. **Pourquoi la fiction?** Paris: Seuil, 1999.

SCHMUTZ, J. **Qui a inventé les mondes possibles?** In: BARDOUT, Jean-Christophe; JULLIEN, Vincent (Eds.). *Les mondes possibles*. Cahiers de philosophie de l'Université de Caen. Caen: Presses Univ. de Caen, 2006, p. 9–38.

SOURIAU, É. **La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée**. Paris: Flammarion, 1969.

Submetido em: 16/07/2018

Aceito em: 05/12/2019

**Kellyn Batistela,<sup>1</sup>**  
**Celia Maria Antonacci<sup>2</sup>**

# **A Grafia do Bordado e a Escrita Taxonômica: Le Trousseau de Mariage como arquipresença**

The rules of art and the fall  
of the aureola: issues about  
the value of art and literature  
nowadays

The rules of art and the fall  
of the aureola: issues about  
the value of art and literature  
nowadays

## Resumo

O texto investiga o enxoval de casamento (trousseau de mariage) como um dispositivo legitimador de normativas relacionadas à educação sexual feminina. Dois vetores são interrogados, a *scientia sexualis* e o bordado. A *tékhne* (τέχνη) do bordado permite discutir a constituição de subjetividades femininas através de padrões normativos historicamente determinados.

**Palavras-chaves:** educação sexual feminina, *trousseau de mariage*, *scientia sexualis*, escrita de si, *tékhne* (τέχνη) do bordado

## Abstract

The text investigates the trousseau of marriage (trousseau de mariage) as a legitimizing device of norms related to female sexual education. Two vectors are questioned, *scientia sexualis* and embroidery. The embroidery *tékhne* (τέχνη) allows to discuss the constitution of female subjectivities and naturalized by historically determined normative standards.

**Keywords:** female sex education, *trousseau de mariage*, *scientia sexualis*, self writing, *tékhne* (τέχνη) of embroidery

## Resumen

Le texte étudie le trousseau de mariage en tant que dispositif de légitimation des normes liées à l'éducation sexuelle des femmes. Deux vecteurs sont interrogés, la *scientia sexualis* et la broderie. La *tékhne* (τέχνη) de la broderie nous permet de discuter de la constitution des subjectivités féminines à travers des modèles normatifs historiquement déterminés.

**Mots-clés:** éducation sexuelle féminine, trousseau de mariage, *scientia sexualis*, écriture de soi, *tékhne* (τέχνη) de broderie

---

<sup>1</sup>Atualmente é pesquisadora, bolsista FAPESC e doutoranda pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (PPGAV/CEART); mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Integrante do projeto de pesquisa "Políticas e poéticas da arte africana contemporânea no contexto da globalização", (UDESC). Desenvolve prática artística relacionada à arte feminina, arte de arquivo, escrita de si, estudos feministas.

<sup>2</sup>Atualmente é professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É Pós-Doc pelo Centre d'Études des Mondes Africains, CEMAF (França), chercheurs et enseignants-chercheurs associada ao CEMAF (França). Coordena o grupo de pesquisa "Políticas e poéticas da arte africana contemporânea no contexto da globalização" no qual desenvolve vídeos documentais sobre artistas africanos contemporâneos.



## Questão Posta

A tradição do *trousseau de mariage* remonta aos costumes franceses dos séculos XVIII e XIX e abre a possibilidade de examinar determinadas questões políticas que através da educação sexual feminina definiram a normatização e o comportamento do corpo da mulher até os dias de hoje. Os entraves enciclopédicos determinados pela *scientia sexualis* ocidental orientou um regime de verdades sobre o sexo e ocultou os desejos da libido feminina. A responsabilidade de orientar o presente e de validar a atualidade do passado é um trabalho de agenciamento político frente ao estabelecimento da grande narrativa masculina cuja história é opressora e dominadora. A postura detetivesca assumida nesse texto, sobre o *trousseau de mariage*, entrecruza a sintaxe do bordado e sua *tékhne* (τέχνη) – descrita no Livro de Bordados Singer, datado de 1947 – à história de como o sexo, assim como o gênero, foram construídos como resultado do progresso científico, caso da *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, traduzida e publicada no Brasil, em quarta edição ampliada, em meados da década de 1960.

A cada ponto tensionado no bordado ocultam-se lições pedagógicas ou instruções comportamentais. Os fios invisíveis que costuram as práticas normativas não são muito aparentes. Ao se tornarem habituais ajustam-se à paisagem mais familiar, da mesma forma que o bom bordado encobre no seu verso a perfeição do arremate. Desarmar a matriz do enxoval, como um conjunto de normas discursivas que a noiva carrega em seu vestido e no seu dote doméstico, é problematizar essa paisagem familiar que entrelaça experiências comuns entre mulheres que são, como afirma Foucault, “produto de certas transformações históricas bem precisas” (2017a, p. 289). A *scientia sexualis* instaurou um aparelho para discursos verdadeiros sobre o sexo (FOUCAULT, 2017) obliterando o desejo feminino (RAGO, 2002) à higiene moral do corpo social, privado e público (LAQUEUR, 2001). Mediante às normativas impostas pela soberania das práticas discursivas e disciplinares da medicina e da pedagogia, herdadas de uma cultura ocidental patriarcal e cristã, problematizamos, na constituição do sujeito feminino do desejo, a cultura do silêncio a respeito da educação sexual. Michel Foucault, em *História da Sexualidade I, a vontade de saber*, cita os quatro dispositivos que nos permitem compreender a sexualidade como produto de tecnologias positivas e produtivas e não como o resultado negativo de tabus, repressões, proibições legais. O sexo feminino foi, nos séculos XVIII e XIX, detido ao controle das ciências biológicas, isto é, determinado pelas normatividades masculinas cujo uso político serviu exclusivamente para propósitos da sexualidade reprodutora. Os dispositivos de construção das sexualidades estão vinculados a histerização do corpo da mulher, a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas procriadoras e a psiquiatrização do prazer perverso.

Assinala-se uma fundamental desigualdade pedagógica entre os sexos, em que as diferenças de natureza e de comportamento, impediram as mulheres progressos nas ciências e nas artes. O papel social da mulher definiu-se pela constituição frágil de sua anatomia, ser esposa; e pela funcionalidade natural de seu sistema biológico, ser mãe. O modelo da diferença biológica entre os sexos atesta desde o tipo específi-

co de educação para cada um dos sexos, como também, as normas de conduta e os papéis sociais. A redefinição social da mulher atestava-se, cientificamente, com base na diferenciação entre os sexos, que assegurava as diferenças culturais e políticas às duas categorias em questão. Um argumento dominante perpassa o século iluminista e combate todas as ideias que não se baseiam na razão, a de que os homens têm a autoridade de falar segundo a relação dissimétrica entre os sexos, enquanto a mulher é objeto do lar. Não foram poucas as artistas que declararam em suas pesquisas artísticas a emancipação do corpo feminino, engatilhando repúdio às normativas e aos papéis prescritos através de diferentes registros e práticas de processo.

A revisão crítica do *trousseau de mariage* opera uma via de mão dupla: revisa os regimes de historicidade da educação sexual feminina através do estudo de arquivos fotográficos e de desenhos que ilustraram hábitos e costumes femininos, mas igualmente, possibilita o dispositivo à prática foucaultiana de uma escrita de si que entrecruza narrativas orais ouvidas entre mulheres numa espécie de arqueografias da intimidade. Desta forma, partilhamos de Jean-Luc Nancy o conceito de *arquivida* como “vida que se adere a si”, como ato biográfico compartilhado posto à letra ou à linha do bordado. Portanto, uma estratégia narrativa de “transmitir-se a si mesmo” (NANCY, 2014, pp. 76-7). A atualização crítica do *trousseau de mariage* relança formas de sobrevivências narrativas de sujeitos femininos frente à experiência de sua própria educação sexual quando sobreposta à narrativa oficial enciclopédica e aos manuais comportamentais.

## O Jornal, o livro de bordado e a enciclopédia

A arte do bordar, em companhia dos ofícios da pintura, da música e da leitura, configuraram uma apurada retórica comportamental da educação cultural feminina. Dentre as crônicas machadianas é possível encontrar narrativas que se reportam a descrever os costumes e os hábitos femininos tomando atenção à prática do bordado a mão e a máquina. Descreve o autor que no primeiro caso a dama ocultava-se entre o volume do tecido tensionado pelo bastidor, enquanto que sentada à máquina investia-se um outro cenário mais encantador ao apresentar os frívolos pezinhos femininos ritmando o compasso apressado do ir e vir da agulha. Não é menos verdade que no início do século XX, no ano de 1905, a *Singer Corporation* teve registro para operar no Brasil, e com isso, a máquina de bordar, signo utilitário do mobiliário moderno, insere-se com destaque na sala de estar do espaço privado dos lares abastados.

É curioso mencionar que literatura, moda e comportamento achavam-se lado a lado nos folhetins do final do século XIX. Machado de Assis publica, no Rio de Janeiro, o romance *Casa Velha*, entre os anos de 1885 e 1886, sob o formato folhetim, no *Jornal Illustrado para a Família*, conhecido por *A Estação*.



Fig. 1 - Jornal Ilustrado para a Família. A Estação, 1885, s/p.  
FONTE: Das autoras

Entre as páginas encontram-se “chronica da moda”, “toilettes para passeio”, “toilettes para concerto e theatro”, “toilettes de baile e toilette para noiva”:

Toilette com corpo de aba, para noiva. A saia, de seda leve, guarnece-se na frente em avental, com folhos de renda, franzidos e sobrepostos até á cintura. A mesma guarnição continua-se na frente do corpo. A tunica, com cauda muito comprida, de faille branca, talhar-se-ha pela fig. 28 do supplemento, [a] dá a metade da cauda quadrada ajustada com grandes préguas no cinto da saia, [b] é a metade da roda accrescentada no meio da parte inferior e plissé em fórmula de leque: emfim [c] reproduz o panno dos lados, plissé com préguas planas e levantado de lado por meio de duas préguas indicadas por cruz e ponto. O corpo é afogado, com comprida aba quadrada atraz e cercada de renda franzida; collarinho alto e mangas acabando por meio de um folho de renda. Pequena corôa de botões de laranjeira e comprido véu de filó renda cahindo na frente até á cintura; ramo das mesmas flôres. Luvas muito compridas abotoadas no punho. Uma balayeuse de renda franzida cerca a cauda por baixo sobresahindo em volta. (JORNAL ILLUSTRADO PARA A FAMÍLIA, A ESTAÇÃO. XIII Anno, N. 21. Novembro de 1884. s/p).

O informativo acima citado, publicado na cidade do Porto, Portugal, mantinha atualizada as damas brasileiras sobre a moda francesa. Outra referência que merece destaque, à matriz do *trousseau de mariage*, são os encartes da *Secção do “Palais Royal”*, que teve seu auge nos anos de 1910 em São Paulo. Estabelecimento especia-

lizado nos costumes franceses que dispunha guarnições de todos os tipos e funções inclusive *enxovaes para noivas*.

É interessante observar que na segunda metade do século XX, permanecia como hábito e costume a prática do bordado doméstico destinado ao enxoval. A primeira imagem apresentada no *Livro de Bordados Singer*, datado de 1947, é a de uma moderna sala em cujo espaço coabitam volumes enciclopédicos que decoram a estante do ambiente junto com o gabinete no qual uma jovem senhora simula bordar.

Fazia parte do dote do enxoval da noiva equipar o novo lar com uma máquina de bordar que também lhe permitisse costurar. Na narrativa visual do livro, tomam-se imagens que ilustram o modo de preparar o tensionamento da fazenda (tecido) no bastidor, o tipo de ponto bordado e os encaixes dos motivos ornados. Os livros, didaticamente ilustrados, com esquemas que possibilitavam o aprendizado autônomo, foram editados pela *Singer Corporation* na intenção de aproximar as usuárias do artefato industrial. Os manuais de bordado reuniam o aprendizado sistematizado de manejo com as fazendas, as tensões, as linhas e agulhas, a tipologia dos pontos, e portanto, configuravam uma pequena enciclopédia ou inventário taxionômico sobre os elementos de armarinho e as usuais práticas domésticas.

Folhear o antigo *Livro de Bordados Singer*, de 1947 – manual que alfabetizou gerações de mulheres brasileiras às lições do bordado à máquina, ofício que se destinava à confecção do enxoval matrimonial – é pensar a história crítica do *trousseau de mariage* e as urgências do presente nas práticas feministas que tomam o bordado e o ornato como grafia de resistência política. Tudo isso quando posto ao lado das pedagogias sexuais, como no caso da enciclopédia de Magnus Hirschfeld, é potência de desmonte que ativa, nas sobrevidas das práticas domésticas femininas (na *tékhne* do bordado) os sintomas negligenciados pelas grandes construções históricas. Esclarece-nos Laqueur (2001, pp. 252, 263 e 254) que “as demandas políticas para a criação de sexos biologicamente distintos e o papel específico da ciência nesse empreendimento são especialmente claros no final do século XIX”. Afirmo o autor que o papel da fisiologia foi fundamental pois o progresso cultural, diante do comportamento moral, deveria ser garantido pelas gerações sucessoras cujos hábitos individuais encarnavam-se como segunda natureza do corpo. “Qualquer coisa que se pensasse sobre a mulher e seu lugar de direito no mundo podia ser compreendido em termos de corpos incessantemente abertos às demandas interpretativas da cultura”. A relação com o prazer também se definiu por um processo de diferenciação entre os sexos: “o desejo tinha uma história e o corpo feminino era distinguido do masculino, à medida que as grandes transformações da sociedade europeia entre os séculos XVII e XIX faziam uma pressão insuportável contra as antigas visões do corpo e de seus prazeres” que eram menos normativos. Acredita-se que o desenvolvimento das práticas artísticas domésticas como bordar, ler, desenhar, cantar, tocar instrumentos musicais continham um teor de prazer escapista. A médica Elizabeth Blackwell, citada por Laqueur, entende que ao contrário do prazer do homem, preso basicamente ao ato do coito, o prazer feminino ligava-se às profundezas do espírito, às coisas elevadas, manifestado por exemplo, no puro sentimento da maternidade ou na arte de ofícios.



Fig. 2 - Livro de bordados Singer, 1947, p. 3.  
FONTE: Das autoras

A pedagogia do bordado transmite-se por lições de aprendizagem que se reportam ao domínio de uma técnica que leva em consideração: a distensão do tecido no bastidor no sentido do fio; a tensão na bobina da máquina; a espessura do fio da linha; a abertura da ponta da agulha; a constituição têxtil do substrato; os arranjos de encaixe. Os manuais de bordado, assim como as enciclopédias sexuais, também são campo disciplinares. Estamos diante de uma prática cujo *modus operandi* também se vale dos sistemas classificatórios.<sup>1</sup> Na *Nota do Editor da Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*<sup>2</sup> de Magnus Hirschfeld,<sup>3</sup> é possível atentar aos propósitos do livro no Brasil<sup>4</sup>:

(...) diz respeito ao homem como à mulher. Tanto a parte fisiológica, como a decorrência da mesma na vida do homem e da mulher, seja no sentido puramente físico, como no amoroso. A vida sexual não deve ser olhada somente como o contacto entre o homem e a mulher, pois sendo êsse um ponto altamente social, deve ser estudado em seus múltiplos aspectos, no sentido de ser achado o colorário que, indiscutivelmente, será a felicidade daqueles que se amam. É verdade que o homem jamais se livrará dos conflitos que o levam a um viver desordenado e em desacôrdo com os verdadeiros princípios da natureza. Também êsses pontos são estudados nesta obra, tendo em vista a possível solução de casos que conduzem o homem a situações que constituem verdadeiros cáos. O que resulta dos nossos estudos é o dever que a tôdos nós cabe de corrigir as nossas deficiências, para que possamos defender a harmonia da nossa vida conjugal, pois que somente nela repousa a estabilidade do lar e a verdadeira felicidade da família. Conforme diz o título da nossa obra, tudo quanto respeita ao problema sexual seja na sua parte física, social ou psicológica, acha-se detidamente estudado, motivo pelo qual estamos certos das grandes vantagens que da sua leitura advirão para os seus leitores (HIRSCHFELD, s/d, p. 5).

A despeito de tratarem de temas distintos, o manual de bordado e a enciclopédia sexual guardam uma estreita semelhança didática: o conteúdo é apresentado por lições ilustradas cujas imagens, sempre na topografia do detalhe, orientam-se por legendas. Didi-Huberman (2013) reporta-se ao detalhe como operação paradoxal da aproximação. O atributo do detalhe pressupõe três movimentos: aproximação, divisão e soma. Esse é o mecanismo operacional que talha para voltar a reunir

<sup>1</sup> Do Livro de bordado Singer que alfabetizou muitas mulheres da geração da década de 1950 e 1960 retira-se a seguinte ordem classificação: "ponto cerzido (bainha), ponto caseado, ponto sesgo, ponto cerzido filet, ponto duplo, ponto à agulha (crivo), ponto turco, meio ponto de Veneza, ponto de seda, ponto espírito, ponto esteirinha, meio ponto de bilros, ponto da Inglaterra, ponto de Espanha, ponto cruz, ponto granito, ponto forquilha". Nomenclaturas de uso comum: "acordado, ilhózinho, cerzidos circulares, filêtes simples, moitinhas, ziguezague simples, ziguezague encontrado, presilhas acordoadas, folhinhas de bilros, filêtes de ponto caseado, filêtes de ponto duplo, presilhas simples, milhafres, alcinhas. Tipos de bordados: crivo ponto de agulha e fantasia, Richelieu, Richelieu veneziano e mexicano, bainhas, relêvo e festonnet, monogramas, bordado de Smyrna, bordado a matriz, bordado Hedebo, Battenberg, rocoó, bordado de Veneza, bordado persa, chinês, bordado Penélope, frivolité". Em cada tipo de bordado reside um arquivo de dados que acessam redes de significação como, sobrenome de famílias, nome de lugares e países, dinastias, cortes, culturas seculares, tal qual os selos que são membradas rendadas.

<sup>2</sup> A Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual de Magnus Hirschfeld foi publicada no Brasil, por Edições Spiker, na cidade do Rio de Janeiro. A versão que é tomada por referência nesse texto é a 4a. edição aumentada, em impressão tipográfica, possivelmente datada da década de 1960, hipótese lançada pela análise do código ortográfico presente na escrita que assinala o uso do acento circunflexo aos pronomes [êle, êste, êsta, êsse, êssa], [daquêles, dêsse, aquêle], [sôbre], aos substantivos [bôlsa], [ôvo], [nôvo], [ôco], [pêra], [flôres], [êrro], [acôrdo], [mêdo], [fôrça], aos adjetivos [espêssos], [tôda] aos advérbios [vêzes]; uso do acento grave para [fácilmente], [sômente], [sôzinho], [invariavelmente], acentuação gráfica em voga até 1971.

<sup>3</sup> Sobre o autor, Magnus Hirschfeld (1868-1935), médico e sexólogo alemão que em 1897, juntamente com Eduard Oberg, Max Spohr e Franz Josef von Bülow, fundou o Wissenschaftlich-humanitäre Komitee (Comité Científico-Humanitário). Foi o primeiro diretor do Instituto da Ciência da Sexualidade (Institut für Sexualwissenschaft) que advogava em nome de pesquisas científicas sobre sexo, psicologia e etnologia, incluindo consultas de aconselhamento matrimonial e sexual. Magnus Hirschfeld é considerado o pioneiro nas causas homossexuais que o levou em 1928 à formação da Liga mundial para a reforma sexual na Alemanha, e portanto, foi defensor da revogação do parágrafo 175 da constituição que penalizava as relações homossexuais.

<sup>4</sup> Mantem-se, ao citar o texto da Enciclopédia sexual de Magnus Hirschfeld, o código de acentuação ortográfica original de sua publicação no Brasil. Nesse ato, nós reconhecemos a história da língua, ou seja, sua memória temporalmente gráfica e sistêmica. Adaptar o texto ao código vigente seria obliterar as suas idiosincrasias, pois a linguagem também é matéria textual que se adapta às exigências canônicas dos sistemas de representação.

numa soma cuja contabilidade tende a excluir o resto. Tal intimidade da aproximação comporta, segundo Didi-Huberman, uma violência perversa. Esse domínio é próprio da interpretação filológica e histórica, da análise pormenorizada da taxionomia e da teoria, do saber verificado e autorizado da ciência. No olhar epistêmico da aproximação do detalhe reside o saber da descrição exaustiva, e nessa sintaxe da particularidade é possível reconhecer a operação catalográfica dos sistemas taxionômicos e das legendas enciclopédicas que imprime a certeza de suas retóricas. O detalhe restitui ao olhar a sua importância de análise, pois “ver bem significa ver a verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 299), tal qual o proposto na enciclopédia sexual que sobredetermina suplementos de descrição científica.

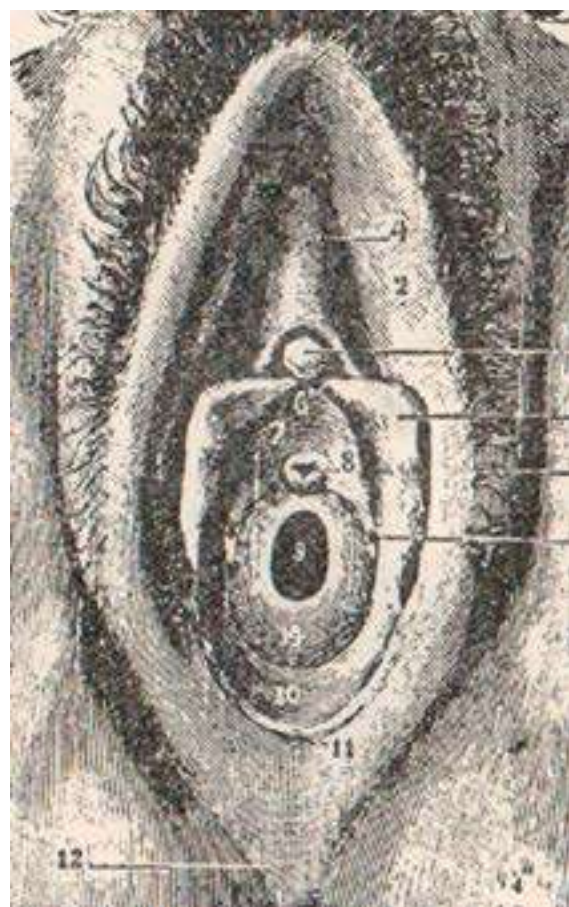
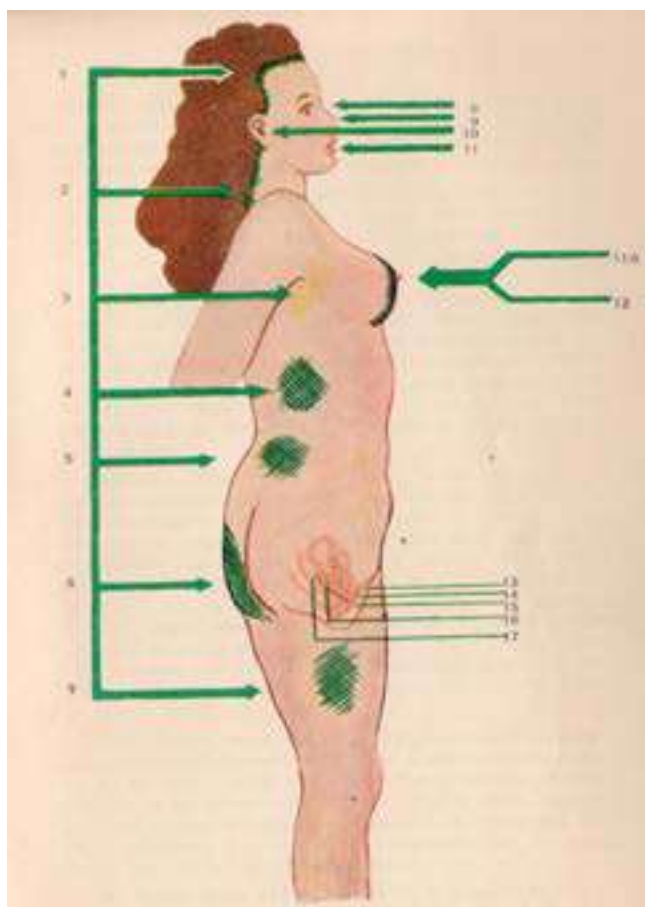


Fig. 3 e 4 – Respectivamente da esquerda à direita: localização das zonas de sensação erógena da mulher. Vulva de virgem (detalhe). HIRSCHFELD, s/d, pp. 63 e 19. FONTE: Das autoras

As imagens, contidas nas duas cartilhas, o *Livro de bordado Singer* e a *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual* parecem constelações cartográficas que tentam elucidar modos de entender, modos de aprender, modos de operar e modos de fazer. A legenda das imagens é uma espécie de texto secundário cuja tradução literal pressupõe atribuir significado e esclarecimento ao signo visual exposto. No manual de bordado as indicações alfanuméricas da ilustração enunciam-se como corpo gráfico, alheio de sentido, como se fossem pontos cardeais apenas reconhecidos por olhos atribuídos de propriedade.

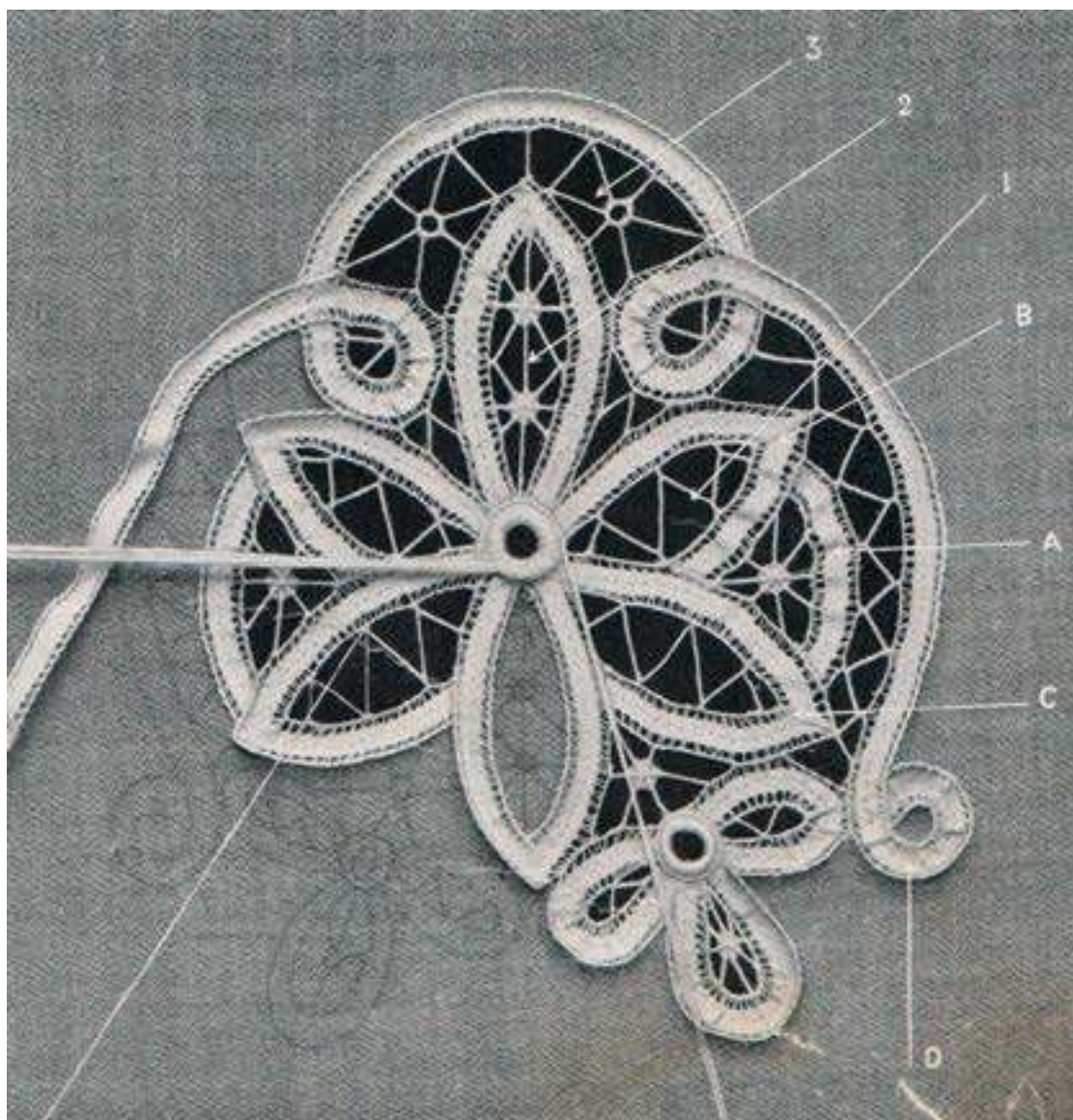


Fig. 5 – Lição 13, Encaixe Inglês, aplicação de trancinha. Livro de bordados Singer, 1947, p. 43. FONTE: Das autoras

No caso da enciclopédia sexual, as ilustrações descritivas destituem-se do naturalismo sob o compromisso de não erotizar a mensagem científica proposta no livro. As referências alfanuméricas e as setas indicativas que compõe a grafia topológica da imagem enciclopédica são imprecisas, não dão conta do texto pedagógico sobre a anatomia sexual, a função dos órgãos sexuais, as zonas erógenas, a psicologia da fecundação, as anomalias e patologias sexuais. É interessante observar que nas lições sexuais e nas lições de bordado a imagem representada e sua respectiva legenda, supostamente informativas, permanecem inoperantes, geram mais dúvida do que oferecem respostas, eis o furo da cartilha.

### ***O Trousseau de Mariage como inventário íntimo do mundo, uma memória ordenada das coisas***

Aquele que se depara com o passado, segundo Walter Benjamin, é o homem



que escava. Nessa mesma arqueologia de revolver camadas está a lógica de por os tecidos à luz, de analisar as manchas, de examinar os odores, de diagnosticar os sintomas que imprimiram certas nódoas na educação disciplinar feminina. A prática do bordado acompanha a experiência juvenil feminina nos espaços afetivos, sempre cativos, em que a mãe, irmãs, tias e avós empreendiam, conjuntamente, a prática colecionadora de compor o enxoval. É curioso constatar que numa tarefa feminina e familiar, morosamente manual, subjaz um conteúdo velado cuja grafia só se revela por furos, tipos de laçadas e motivos ornamentais, uma linguagem menos instrutiva e mais profusiva. Torna-se poético pensar que subjaz nas práticas do bordar um lugar em que a experiência do feminino guarda seu silêncio. E é nessa mesma matriz de arquipresenças, marcada pelo não dito, que a descoberta da sexualidade feminina dobra-se solitária e silenciosamente. Se de um lado a grafia do bordado esconde e coíbe a oralidade da experiência íntima, os livros enciclopédicos, que coabitaram com a prática do bordado, ditaram as práticas disciplinares. As práticas domésticas sempre acompanharam o feminino e a ele se impuseram pelas pedagogias comportamentais, sempre ilustrativas, situam as normas de boas maneiras, conduta, responsabilidades, tudo se reportando ao defloramento da sexualidade feminina que deveria ser contida.

Pensar o paradigma do enxoval é entender que se trata de um depósito de capital adormecido. A última lição que consta no livro de bordado Singer, de 1947, destina-se a elencar os elementos que compõem a coleção de um enxoval e que poderia ser empreendido pela própria noiva, como também, ser adquirido no “*Palais Royal*” que se destinava a oferecer artigos importados e outros produzidos nas *officinas de roupas brancas*. Como uma carta náutica da intimidade, as listas que definiam o *trousseau de mariage* enumeravam os artefatos numa relação mimética com a realidade, como se pelos itens prescritos a futura noiva já pudesse antever suas funções matrimoniais. Toma-se de empréstimo de Wander Melo Miranda – que figura no livro *As ironias da ordem*, de Maria Esther Maciel – quando diz que escrever é uma forma de colecionar, pois as palavras são inseridas num espaço sempre outro.

Orçamento no. 4 para enxoval de noiva, inclusive o vestido para o acto e mais dois vestidos, Rs. 2:070\$000: 1 vestido de messaline ou setim de seda pura, enfeitado com renda guipure finíssima e bouquets de flôres de laranja; 1 vestido de eolienne preto ou de côr, executado pelos últimos figurinos e com aplicações ao gosto da Ex.ma noiva; 1 vestido de lã tailleur para viagem á escolha da Ex.ma noiva; 1 collete broché de seda, modelo Duchesse; 1 grinalda de flôr de laranjeira, artigo muito fino em cêra; 1 véo de filó de sêda para noiva; 1 caixa de grampos de prata para prender o véo da noiva; 1 par de meias, fio d’Escocia, brancas bordadas; 1 lenço de sêda branco, bordado, para noiva; 1 par de ligas brancas para noiva; 1 par de sapatos de setim branco para noiva; 2 matinées, sendo 1 branca e uma de côr; 6 corpinhos, sendo 1 branco fino com rendas para o dia; 12 camisas de dia bôas, sendo uma muito fina para o dia; 12 camisas de noite bôas, com rendas e com bordados, sendo uma fina para o dia; 6 calças brancas com bordados e rendas; 6 saias brancas finas e sendo uma muito chic com rendas para o dia; 1 saia de tricot Sans dessous novidade; 1 saia de setin silk para baixo; 1 dúzia de meias pretas para Senhoras, artigo muito forte; 1/2 dúzia de meias superiores de cores, para Senhora; 4 lençóes de linho, baihna ajour, largo para casal; 12 lençóes de cretone muito superior para casal; 6 colchas de fustão brancas e de côres, muito finas; 1 cobertor de lã de fantasia para casal, com desenhos rosa e azul; 1 cortinado de crochet com cúpula, completo para cama; 1 par de toalhas de

linho bordadas a sêda para noiva; 1 duzia de toalhas de tricot, superiores, para rosto; 6 lençóis felpudos grandes para o banho; 2 duzias de lençóis, sendo 1 duz. De linho com bord.; 6 toalhas para mesa, sendo 2 de linho; 1 duzia de guardanapos adamascados grandes; 1 centro de linho bordado para mesa; 1 guarnição com barra de côr, com toalha 170x300 e 12 guardanapos para chá; 1 leque com cabo de osso e gaze branca, muito chic para noiva; marcar com monogrammas feitos á mão toda a roupa branca, toalhas, artigos para a cama e mesa; 1 enxoval de linho superior, composto de 1 lençól 210x260 e 2 fronhas 50x60; com bordados e monogrammas feitos á mão; 2 almofadas de setim, bordadas a sêda na côr escolhida pela freguesa, também com monogr. (AU PALAIS ROYAL, s/d, p. 42).

É possível aproximar a grafia da noiva colecionadora em seu *trousseau de mariage* aos recursos taxionômicos que são úteis para inventariar a realidade. Conta-nos Maria Esther Maciel que na matriz do ato de colecionar subjaz a narrativa de como os sujeitos históricos apropriaram-se, na esfera do particular, dos sistemas de classificação que herdaram. Benjamin nos declara que a tarefa íntima do colecionador está em gerir movimento contra a dispersão e desafiar o caos. Portanto, poderíamos entender que o gesto daquelas que empreendem o enxoval guarda semelhança com o dispositivo taxonômico, no sentido de que a coleção de artefatos domésticos pudesse garantir guarnição às necessidades de uma estrutura de vida que se anuncia no subjuntivo do presente matrimonial. “A coleção tende a criar suas próprias regras e princípios, de acordo com as inquietações e obsessões do colecionador, sobretudo quando o valor afetivo ou estético predomina” (MACIEL, 2009, p. 27). As enciclopédias, os dicionários, as gramáticas, as tabuadas, os catálogos, os mostruários, as coleções, os acervos, os arquivos, os cadastros, os fichários, as listas, os manuais são todos dispositivos taxonômicos (5), “de caráter móvel e intercambiável, indicam a diversidade de formas com que buscamos organizar a ordem desordenada da vida” (MACIEL, 2009, p. 30). O *trousseau de mariage* é certamente um traçado cartográfico da intimidade, mais ou menos convencional, que fixa listas de objetos úteis em função de uma ordem disciplinar doméstica.

Umberto Eco (2010) – ao fazer o levantamento de coleta de dados em suas obras, imbricando real e ficcional – atesta o manuseio de acervos e ordens classificatórias da experiência, como no caso das ilustrações contidas nas grandes epopeias ocidentais cujo exame do autor enuncia-se no seu livro *A vertigem das listas*. Convém salientar que Eco perscruta um minucioso inventário sobre a estética das listas e sobre a utilidade das listas práticas. Enquanto a primeira, a estética das listas, apresenta-se em profusão, perturbando e causando vertigem ao pesquisador, muito própria da arte e da literatura, a segunda, caracteriza-se como sendo um sistema fechado e estável, característico dos sistemas taxionômicos.

O temor de não conseguir dizer tudo não acontece apenas diante dos nomes, mas também diante de uma infinidade de coisas. A história da literatura está cheia de coleções obsessivas de objetos (ECO, 2010, p. 67).

Maria Esther Maciel e Umberto Eco enfatizam que os diferentes dispositivos taxonômicos criaram inventários do mundo, sem os quais se tornaria impossível em-

preender o saber científico sobre os seres, as coisas e os conhecimentos da história natural. “O propósito principal era registrar e classificar exaustivamente ‘toda a espécie de informações, fatos, detalhes e curiosidades relativas ao mundo físico’” (MACIEL, 2009, pp. 21-22). Diante dessa miríade de conhecimentos, a prática enciclopédica convertia-se em um sistema universal de saberes, quase labiríntico.

É bem lembrado, e muito citado, o pequeno tratado de Benjamin (1997, p. 227) sobre o colecionador, momento em que, ao desempacotar sua biblioteca, o filósofo é pego distraído no território móvel e intercambiável dos livros destituídos do “suave tédio da ordem [que] ainda não os envolve”. Eis a tensão apontada por Benjamin que faz da existência do colecionador a inquietude que oscila entre ordem e desordem. Essa é a imagem fenomenológica do colecionador lançada pelo autor: a existência que beira abismo, o dique que represa o volume vivo de recordações, o herdeiro que assegura um domínio, o fisiognomista da atualidade, o intérprete do passado, a criança multiplicadora, o acumulador senil, o proprietário domiciliado à posse. Mas o desfecho do texto retoma o mesmo diagnóstico já proferido no *Narrador* e em *Experiência e pobreza*: “o fenômeno do colecionar perde seu sentido à medida que perde seu agente” (BENJAMIN, 1997, p. 227). Mais ou menos cem anos nos separam hoje da lista acima apresentada como enxoval. Dentre as coisas inumeradas muitas delas perderam seu significado e sentido restando como letras mortas na impressão tipográfica de seu anúncio. Todavia, o contrário do que se pode pensar, que os objetos colecionáveis estão desistoricizados e descontextualizados, a coleção, segundo Benjamin (2006), é um sistema histórico, portanto, não é capital inerte. O colecionador reúne as coisas de modo a querer informar algo ou, mais soberanamente, imprimir sobre o atual a temporalidade arcaica que lhe cabe. Benjamin ao aproximar o colecionador da autoridade transmissível nos possibilita pensar que reside no colecionador a porosidade do narrador, em ambos os casos, o mundo observado não se simplifica, amplia relações.

Na densa teia da experiência da memória, que constrói seus labirintos, o narrador é o portador do fio de Ariadne. A dimensão prática do contar é a do percorrer, por isso, a mobilidade da experiência narrada visa simultaneamente aderir e deslocar. Se assim o for, declara Didi-Huberman (2015, p. 114) que uma imagem sobrevivente, diferentemente de um fenômeno de renascimento ou de transmissão por influência, é uma imagem que regressa após a perda de seu valor de uso. Essa imagem sobrevive como um fantasma. Para Benjamin a sobrevivência estaria impressa na capacidade de certos objetos, imagens e citações alcançarem sua forma alegórica. Ambos os autores concordam que isso se dá em momentos culturais de crise. Diante dessa afirmação, poderíamos declarar que o enxoval, enquanto lista de objetos temporalmente úteis, assume do colecionador a capacidade de traçar a dimensão fisionômica de uma sociedade, suas normativas disciplinares e seus imperativos culturais. Não menos importante do que o penhor da transmissibilidade, o narrador e o colecionador irmanam uma espécie de condolência melancólica. Esse temperamento foi a febre que reagiu ao desenvolvimento acelerado da modernidade capitalista acusada de despersonalizar a experiência. A colecionadora de armarinho ao invés de ecoar a perda de um passado idílico amplia relações discursivas e afetivas ao rever nos bordados

um sítio arqueológico da experiência íntima da educação sexual. Acreditamos que a centelha dessa luz é própria da tarefa daquela que traduz. Maria Esther Maciel (2009), de empréstimo de Philipp Blom, aponta que são colocadas em cena na coleção, rememorativa de passados pessoais e coletivos, a expressão de uma dramatização que se inclina ao teatro da memória. Atentando-se aos *étimos* da expressão *colligere*, vínculo que enlaça e unifica tudo o que existe, Maria Esther Maciel (2004) identifica em *legere* e *ligare* ações que relacionam as coisas numa instauração de sentidos e conexões, uma intentio *operis* possível ao compreendermos a *tékhnē* (τέχνη) do bordar como experiência narrativa, e assim, grafia ao dizer feminino.

### **Considerações finais a proósito do bordado como grafia de si e arquipresenças do feminino**

Situamo-nos diante de alguns questionamentos: como desarmar o *trousseau de mariage* e nele acionar dispositivos que engatilham um olhar analítico sobre a educação sexual feminina?; como elaborar uma grafia do bordado que encontra no adorno um corpo que ativa o silêncio das experiências femininas quando se reportam às relações afetivas no espaço doméstico?; como incluir na escrita do bordado a prática do aconselhamento que toma da escrita de si foucaultiana a articulação necessária às subjetividades femininas? Grafar é escrever, e a grafia a qual nos dispomos a discutir não é a escrita que se põe a serviço da palavra. Falamos da grafia do bordado que pressupõe, tão semelhantemente ao abecedário da escrita, uma alfabetização. Bordar à máquina é uma escritura que toma do corpo uma performance específica. Seria um corpo que borda em alerta, desse modo, é corpo sincronizado, operante e atento. Dizemos que esse tipo de bordado encontra seu eficaz desempenho quando o corpo lhe é disciplinado:

Os pés devem pousar sobre o pedal, o esquerdo um pouco mais avançado que o direito, de maneira a poder exercer, com facilidade, a pressão necessária para colocar a máquina em movimento. Para conseguir uma marcha lenta, muito necessária ao trabalho de bordado, deve-se oprimir levemente o pedal, primeiro com um pé e depois com outro, iniciando o movimento com um ligeiro impulso para diante, que se deve dar, fazendo girar, com a mão direita, o volante da máquina. Isto deve ser feito, entretanto, quando a principiante estiver estudando as primeiras lições, devendo abandonar este sistema na proporção em que progrida em sua prática e vá adquirindo completo domínio sobre a máquina, isto é, quando possa guiá-la somente com os pés, o que é indispensável ao confeccionar encaixes complicados, quando se torna preciso ter as mãos completamente livres para manejar o bastidor. O bordado à máquina se resume em mover o bastidor durante o tempo em que a agulha não atravessa a fazenda e a fazer com que atravesse no ponto em que se deseja. (...) Compreende-se que o movimento do bastidor, por meio das mãos, é que governa o comprimento e a posição dos pontos e, por isso, é indispensável aprender a combinar o movimento do pedal com o do bastidor (LIVRO DE BORDADOS SINGER, 1947, pp. 5-9).

É nesse intervalo que antecede o atravessar da agulha no tecido que o corpo da bordadeira performa o ornato. O bordado à máquina poderia ser pensado como o tempo necessário que o corpo ganha antes que o furo da agulha enlaça o ponto. O

bordado é grafia que atravessa a superfície, portanto, a bordadura que fere. Maurice Blanchot diz que o jogo etimológico da escrita é um corte, um dilaceramento, uma crise. O mesmo instrumento de lâmina e ponta que talha também grafa. Na bela caligrafia dos monogramas do enxoval matrimonial subjaz o rasgo fundamental. Um incisivo lembrete, como nos diz o filósofo, que “evoca uma operação cortante, uma carnificina talvez: uma espécie de violência; a palavra carne se encontra na família; assim como a grafia, é arranhadura” (BLANCHOT, 2010, p. 66). Todo belo bordado também esconde os furos que o precedeu, de um lado prazer visual, de outro agressão no substrato. Portanto, uma aproximação superlativa, como diz Jean-Luc Nancy, de fricção, de carícia, de prazer, de dor. O furo é o intruso que todo o bordado esconde. É a marca que fica quando um bordado é desfeito, mas também, é a abertura necessária à expansão do ponto. Nessa constante tensão articula-se a grafia do bordado e dos discursos feministas.

O furo da agulha e a laçada da linha são unidades conceituais indispensáveis à grafia do bordado, que para além do efeito decorativo, acionam um duplo fio, o elemento operante que borda (a linha) e o elemento de resistência que não se deixa domesticar (o instrumento cortante, a ponta da agulha ou a lâmina da tesoura). É curioso pensar que pelo furo se prende o bordado, uma estranha aderência da linha laçada que tenta se fixar na superfície. Mas o furo também se dilata, como a grafia que na sua gênese no pergaminho de couro imprimiu o corte necessário a sua expressão. Nesse sentido a relação entre superfície, furo, linha e agulha torna-se pretensa para aprofundar uma espécie de fenomenologia da grafia do bordado como escritura feminina. Com essa aporia do grafar – o furo que a agulha faz entrelaçando a face ornada do bordado – situa-se a educação feminina entre a enciclopédia pedagógica sexual e o manual de bordar. A grafia do bordado é escrita que coleciona, a letra que traduz, o registro do verso e anverso; migra do centro às bordas, apresenta a inscrição do detalhe. A escrita de si, tékhne (τέχνη) do bordar e a experiência narrativa é o encaixe necessário às lições do bordado. O encaixe é uma técnica híbrida de combinação e justaposição de diferentes tipos de pontos e bordados e, por isso, caracteriza uma montagem ornamentada. Identifica-se por ser um bordado que se desloca do substrato de origem para ser transposto a outra superfície. Grosso modo, figura como bordado móvel, transferível e retraduzido algo muito próximo da mnemotécnica. Por ser um ornamento que será talhado logo após sua feitura, deverá ter suas beiradas reforçadas. Muitos exemplos dessa sintaxe bordada podem ser lembrados, como o caso do encaixe duquesa que acolhe o crivo cerzido, o bordado Battenberg, o encaixe fantasia e o encaixe Inglês, todos no mesmo substrato têxtil. O encaixe é, portanto, um conjunto de tramas justapostas em que o olhar aprecia o detalhe em função do complexo e plural agrupamento de interligações tramadas. Conceitua o campo do bordado cujo princípio fundador é guiado por unidades moventes que estabelecem novas relações quando decupadas e transpostas a outros substratos têxteis. Num mesmo encaixe encontra-se um catálogo de montagens têxteis anacrônicas, pois ao lado de um ponto tramado exclusivamente para homenagear uma dinastia pode residir um outro que o antecede em séculos.

Falar do encaixe enquanto grafia do bordado é também retomar o paradigma do

olhar aproximado do detalhe que situa todo sistema taxionômico de compreensão e classificação das coisas no mundo. Esse saber, como fora dito anteriormente, tenta se construir como um saber científico, claro e distinto, que admite na declaração do espaço mimético ver algo que está escondido, que se deixa identificar e nomear apesar de Didi-Huberman dizer que o *exatamente* não é um texto legível e integralmente decifrável como pretende a iconografia. Enquanto o detalhe – que direciona o olhar à *scientia sexualis* – impõe à visualidade a soberania de sua ação descritiva nas práticas disciplinares, a epistemologia do fragmento – que está na ação mnemotécnica de reagrupar experiências narradas, de manusear narrativas visuais femininas através de fontes e registros históricos (re)lidos por mulheres – aciona uma mirada de urgência necessária ao presente reminescente que escapa do saber fixo e da narrativa causal da história oficial. Enfatiza Didi-Huberman (2013) que o fragmento é memória perdida, tal qual os pontos bordados que jazem no verso do motivo ornado. A memória perdida é uma memória fragmentar que aciona a tarefa de recordar e a tarefa de traduzir. Parecem dois campos epistemológicos diferentes, todavia para Benjamin concentram o trabalho de tradução operado pelo historiador cultural, e no nosso caso, o exercício do arqueofeminismo que torna o presente uma arqueologia de correlações passadas, mas também, que identifica no presente uma maneira de se situar em encruzilhada. Para Didi-Huberman é o historiador trapeiro, para nós é o arqueofeminismo do bordado, em ambos reside a comum tarefa de acionar nos trapos, refugos, notas um saber em travessia (não institucionalizado pelos regimes de verdades). Os fragmentos (aqui reconhecidos como experiência feminina do silêncio) sobrevivem no encaixe do detalhe como grafia ornamentada, mas como grafia de si apresentam um espectro *revenat*, o conteúdo que, segundo Didi-Huberman, retorna como fantasma não redimido.

O historiador, segundo Benjamin, vive sobre um monte de trapos: é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história. Ele salta de um objeto de angústia a outro, mas seu próprio salto é o de uma criança. O historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca com os farrapos do tempo. Uma criança que brinca e que, metodicamente, inventa as condições de seu saber, de sua história. Que tipo de condições? O monte de trapos aparece aqui como um ambiente material, mas também como um ambiente psíquico. A criança escava, conta e decifra seus trapos. Ali ela também adormece, sonha e acorda para novos deciframentos (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 123-4).

O *trousseau de mariage* na grafia do bordado aciona o *modus operandi* dos sistemas taxionômicos que aspiram inventariar as coisas e estabelecer uma ordem, mesmo que provisória, sobre as coisas. As condições desse saber – que toma dos fragmentos, históricos e materiais o meio necessário à prática do tramar (construir discursividades subjetivas) – é, portanto, uma técnica que articula a *mnéme*. Falamos do agenciamento da memória, necessário às causas do presente, mas também, às gerações futuras, de liberar a vida lá onde ela é prisioneira (Deleuze e Guattari); de saber onde vai se formar a resistência (Foucault); de sugerir modos de sentir que abram possibilidades da experiência (Margareth Rago).

## Referências

A ESTAÇÃO – **Jornal Ilustrado para Família**. XIII anno, N. 21. Porto, Portugal: Editores Lombaerts & Comp, 15 de novembro de 1884, s/p.

AU PALAIS ROYAL. São Paulo: s/e, s/d, p. 42.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Lucia Castello Branco (org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas I. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas II. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2010.

BLOM, Philipp. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CRAMPE-CASNABET, Michèle. "A mulher no pensamento filosófico do século XVIII". In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**. Volume 3. Porto: Edições Afrontamento. São Paulo: Ebradil, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o Subjétil**. São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editora da Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

\_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.** São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas.** Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982).** 3a. Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Ditos e Escritos, volume I.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, política. Ditos e Escritos, volume V.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017a.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** 6a. Ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017b.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

**Livro Brasileiro de Bordados Singer.** Quarta edição. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes; Biblioteca Nacional, 1947.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas.** Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

\_\_\_\_\_. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

**Mulheres Radicais: Arte latino-americana, 1965-1985.** Catálogo da exposição. Curadoria e textos de Cecília Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **Arquívada: do senciante e do sentido.** São Paulo: Iluminuras, 2014.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.



\_\_\_\_\_. **Os mistérios do corpo feminino, ou as muitas descobertas do “amor vené-  
ris”**. Proj. História, São Paulo, v. 25, p. 181-195, dez. 2002.

ROVERE, Maxime (org). **Arqueofeminismo: mulheres filósofas e filósofos feministas**.  
São Paulo: n-1 edições, 2019.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e  
crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015.

Submetido em: 29/02/2020

Aceito em: 10/04/2020

**João Della  
Rosa Junior<sup>1</sup>**

# O que falar e ver frente a uma vitrine?

What o say and to see in front  
of a shop window?

Que parler et voir devant une  
vitrine?

## Resumo

O texto apresenta uma análise visual de uma vitrine de uma loja da marca *United Colors of Benetton* com o objetivo de investigar seu papel comunicacional tendo em vista a dimensão estética da moda. A partir da constituição material da vitrine, palavras e imagens são analisadas como elementos que se relacionam ao objeto do vestuário e que aludem à metáfora da linguagem. A abordagem busca discutir a compreensão das representações visuais no campo da moda e se direciona ao debate da ideologia por meio dos estudos semióticos.

**Palavras-chave:** Vitrin. Linguagem. Imagem. Moda.

## Abstract

The text presents a visual analysis of a shop window of United Colors of Benetton store to investigate its communicational role in view of the aesthetic dimension of fashion. From the material constitution of the shop window, words and images are analyzed as elements that are related to the object of clothing and that allude to the metaphor of language. The text approach discusses the understanding of visual representations in the field of fashion and moves to the debate of ideology through semiotic studies.

**keywords:** Shop window. Language. Image. Fashion.

## Résumé

Le texte présente une analyse visuelle d'une vitrine de la marque United Colors of Benetton afin d'étudier son rôle communicationnel au regard de la dimension esthétique de la mode. De la constitution matérielle de la vitrine, les mots et les images sont analysés comme des éléments qui se rapportent à l'objet du vêtement et qui font allusion à la métaphore du langage. L'approche cherche à discuter de la compréhension des représentations visuelles dans le champ de la mode et comprend le débat sur l'idéologie à travers des études sémiotiques.

**Mots-clés:** Vitrine. Langage. Image. Mode.

---

<sup>1</sup> Doutor e mestre em Design pela PUC-Rio, é especialista em Design de Moda pela Faculdade SENAI CETIQT e em Cultura e Arte Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto. Possui graduação em Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Ingressou em 2011 no SENAI CETIQT atuando como docente nos cursos de graduação em Design de Moda e em Tecnologia em Produção de Vestuário e nos cursos de pós-graduação lato sensu em Design de Moda e em Design de Estampas.

E-mail: joaodjr@yahoo.com.br

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3896-5417>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0397762085270268>

## Os índices

Durante a realização da minha pesquisa de doutoramento<sup>1</sup>, a posição vigilante de pesquisador me submeteu à apreciação de uma vitrine que, naquele momento, se tornou o desafio da Esfinge de Tebas: decifra-me ou te devoro. Por vitrine, entendo o espaço de apresentação dos produtos em uma loja, que geralmente é posicionado na fachada do prédio e delimitado a partir de uma vidraça (DEMETRESCO, 2001). Como o meu objeto de pesquisa era o olhar sobre as imagens de moda, a iminência do encontro com a vitrine atualizou a expressão da Esfinge e ela passou a representar para mim um novo desafio: fotografa-me ou te devoro. O registro fotográfico sucedeu o encontro inesperado e a imagem se tornou uma necessidade já que eu estava imerso no debate semiótico da moda e, para mim, a vitrine representava esse debate. Para explicar os motivos do emprego da vitrine, mencionarei três pontos que destaco serem os mais relevantes.

Primeiramente, para minha posição de pesquisador, as vitrines representam objetos sobre os quais reconheço a incidência da sensibilidade moderna conforme apontaram Baudelaire (2010) e Benjamin (2006). Na postura do *flâneur*, a percepção estética da vida cotidiana se entrelaça à experiência da moda e, para aquele que decide retratar essa experiência, há uma relação entre a temporalidade do presente e o ato da criação, que, neste caso, é a própria escrita deste texto. Além disso, como demonstra Poe (2010), a posição do *flâneur* coloca em pauta os papéis de observador, artista e filósofo, estabelecendo uma sobreposição que simboliza a condição de pesquisador em artes.

Benjamin (2006, p. 77-100) descreve como as passagens se configuram como formas de organização do espaço da cidade e permitem a experiência do *flâneur*, já que são galerias nas quais se localizam as vitrines. Estas considerações se associam àquelas de Crary (2012) sobre as técnicas de observação que são inauguradas no século XIX e que se tornaram alguns dos pilares sobre os quais se fundamentaram a construção da nossa experiência sensível na modernidade e a qual não pode ser desvinculada do modo como o observador se coloca frente aos objetos do mundo, no meu caso, a vitrine.

É importante destacar que quando menciono a experiência sensível, me refiro ao que envolve as sensações humanas. Por meio do tato, da audição, do paladar, da visão e do olfato, podemos definir essas sensações, pelas palavras de Eagleton (1993, p. 17), como

“[...] o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras”. Dessa forma, a aproximação entre a vitrine e o desafio da Esfinge ocorre pelo olhar como meio de trabalho do observador, cujas vísceras estão a ser devoradas pela questão que se coloca diante dos seus olhos.

Em segundo lugar, as vitrines são janelas pelas quais podemos visualizar a formação de uma imagem. Embora a vitrine se configure por um espaço tridimensional,

---

<sup>1</sup> O presente texto deriva do documento de tese da minha pesquisa de doutoramento, defendida sob o título Entre a imagem e a moda: um estudo sobre o habitus visual (ROSA JÚNIOR; CIPINIUK, 2017).

o enquadramento que é delimitado pela moldura da abertura fornece a compreensão de um mundo visível que se imprime na superfície que separa a parte interna da loja da parte externa, cuja função é do vidro. Essa consideração remete àquilo que Belting (2015, p. 115) nomeia de “metáfora e modelo de perspectiva” na cultura visual ocidental, uma vez que a janela se estabelece como padrão de compreensão da visão a partir das experiências da pintura do *quattrocento* italiano, como é possível observar nas cenas da *Capella degli Scrovegni* pintadas por Giotto em Pádua, na Itália. Assim, há na vitrine atributos referentes à posição do sujeito: “a janela é ao mesmo tempo vidro e abertura, enquadramento e distância. Pode-se abrir e fechar a janela, esconder-se atrás da janela ou refletir-se em sua vidraça” (BELTING, 2015, p. 117).

Por último, a vitrine se enquadra no sentido de espetáculo que Evans (2009) emprega para abordar as imagens de moda. A partir da definição de Guy Debord (2012, p. 19), “o espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se toma imagem”<sup>2</sup>, podemos considerar que as vitrines estão imbuídas dos atributos do espetáculo, principalmente devido à cena que dão a ver, assim como Evans exemplifica pelas práticas dos desfiles de moda. Ela ilustra seu argumento através do *bustier* de cristal criado por *Antonio Berardi* para a coleção Primavera/Verão 2000. “No *bustier*, simultaneamente imagem e objeto, o capital era invisível e ainda concreto. A transparência do vidro era opaca, assim como a mercadoria ostenta e disfarça sua natureza comercial no espetáculo.” (EVANS, 2009, p. 21, tradução nossa)<sup>3</sup>. A este caráter de espetáculo mediado pelo vidro podemos associar às vitrines todas as estratégias de sensibilização dos sujeitos consumidores, as quais se tornam visíveis pela ação de produtores entendidos como responsáveis pelo *visual merchandising*. Assim, as vitrines também correspondem à possibilidade de observação de um olhar específico da moda, já que elas materializam os resultados das experiências do sujeito moderno em relação ao domínio da aparência (LIPOVETSKY, 1989). A seguir, o registro da vitrine.

Frente a essas premissas, a proposta deste artigo é refletir como a vitrine de moda selecionada fornece indícios para o debate teórico sobre a compreensão semiótica da moda, tendo em vista as diferenças entre imagem e palavra. Pela vitrine ser um objeto da cultura material, as reflexões aqui elaboradas se estendem aos limites das capacidades comunicacionais dos artefatos em nossa sociedade dentre os quais a arte, a moda e o design se enquadram pela sua dimensão estética. Sobre a dimensão estética, me refiro, como postula Eagleton (1993, p. 8-9), à qualidade política do sentido de mediação que faz emergir temas que se desvinculam de categorias míticas de análise como autonomia, liberdade e não-funcionalidade. A compreensão estética da vitrine se pauta pela sua relação com o sujeito e, portanto, seu corpo, no qual se realiza a experiência do sensível. Nesse sentido, aplica-se o alerta designado por Eagleton (1993, p. 13) sobre

<sup>2</sup> Embora na definição de espetáculo de Guy Debord (2012) se crie uma oposição entre a imagem e objeto, na acepção de uma dualidade entre cópia e original oriunda de uma perspectiva crítica marxista, Evans (2009, p. 22) esclarece que devemos considerar que as imagens de moda não são representações de objetos de moda, no sentido de simulacros e, portanto, menores aos objetos. Elas se configuram com artefatos e, portanto, como mercadorias. Além disso, embora Guy Debord nos leve a considerar que na sociedade capitalista e industrial há uma preferência pela imagem, Evans (2009, p. 25) pontua que, na verdade, a oposição é falsa e que precisamos assumir que a preferência é tanto pela imagem como pelo objeto, ambos enquanto mercadorias.

<sup>3</sup> “In the bustier, simultaneously both image and object, capital was magically invisible and yet made real. The transparency of glass was rendered opaque, just as the commodity both flaunts and disguises its commercial nature in spectacle.”

“a ideologia estética [que] ao reprimir a relação contingente e aporética entre as esferas da linguagem e do real, naturaliza e fenomenaliza a primeira, e assim arrisca converter acidentes de significação em processos orgânicos naturais”.

Pelo aspecto da comunicação, compreendo todas as práticas e representações que envolvem a publicidade. Assim, me aproprio das considerações de McCracken (2003, p. 99-113) sobre o papel que a publicidade e a moda desempenham na atribuição e movimentação dos significados dos bens de consumo. Para o antropólogo, a publicidade envolve um conjunto de convenções verbo-visuais que são aplicadas nas propagandas “de modo a dar ao espectador/leitor a oportunidade de vislumbrar uma equivalência essencial entre o mundo e o objeto” (MCCRACKEN, 2003, p. 108). Já a moda, a qual ele se refere como um sistema, congrega o tempo acelerado das constantes trocas de significados ao qual a sociedade industrial e ocidental está submetida. Esse fenômeno abrange não apenas as propriedades simbólicas dos bens de consumo como ocorre na publicidade, mas suas propriedades materiais por meio do design dos objetos.



Fig. 1 – Fotografia da fachada da vitrine da loja United Colors of Benetton, Milão. Fotografia do autor, 2014.

Na percepção da fotografia da vitrine, a atenção se concentra na forma como palavras e imagens são elementos que constituem o objeto e direcionam nosso foco de análise aos atos de ver e dizer como decorrentes das práticas de pesquisa, mas também como analogias teóricas das abordagens semióticas, em específico, àquelas que se ocupam da moda como objeto de estudo. Assim, a seguir, vou investigar de que modo a imagem da vitrine problematiza algumas posições referentes ao campo

da moda, principalmente, aos pressupostos de compreensão de seu funcionamento comunicacional.

## A vitrine

A fotografia foi capturada por mim em Milão, no mês de novembro de 2014, e retrata a vitrine da loja da marca *United Colors of Benetton*. A vitrine faz alusão à tradição da marca *Benetton* e ao material, a lã, que caracteriza seus produtos e impõe o peso da identidade do design italiano, conforme podemos perceber na descrição verbal fixada sobre o vidro. A configuração da vitrine apresenta o produto do vestuário enquadrado por aquilo que poderia se nomear como o suporte da imagem de moda. A vitrine põe em diálogo o produto real e uma imagem, disposta ao fundo do espaço, que apresenta alguém que o veste. À frente, as molduras demarcam os objetos em uma representação que se assemelha ao estereótipo de um quadro, o que planifica a peça do vestuário.

A imagem como uma representação que fornece valor simbólico ao produto é encontrada diretamente na vitrine da *Benetton* como estratégia de produção de sentido do uso daquele objeto, tornando-o mais favorável à compra. Em outras palavras, é como se pudéssemos pensar que os produtos ali expostos são tão emblemáticos da disposição cultural na qual se encontram que podem se tornar imagens para aqueles que os usarem. A vitrine como uma configuração espacial visível fornece uma estrutura prévia que dá condição à representação do objeto do vestuário que, por sua vez, também se apresenta como uma imagem a partir do emprego das fotos e das molduras dentro do seu espaço. Além disso, agora, a vitrine se apresenta para nós, neste texto, como uma imagem. Essas diferentes camadas de imagens criam um efeito de convergência das funções de comunicação visual. O que chama mais a atenção na vitrine é a relação entre o objeto do vestuário e de sua imagem. Assim, a vitrine impõe um desafio para o entendimento do modo como os objetos e as imagens falam, isto é, como os objetos e as imagens comunicam.

Para desenvolver as questões pertinentes ao diálogo entre o vestuário e a sua imagem que a vitrine impõe, primeiramente, comentarei as considerações de dois autores que se dedicaram à compreensão do vestuário pela perspectiva semiótica<sup>4</sup>: Roland Barthes e Umberto Eco. Tomaremos esses dois autores devido ao modo como a vitrine parece representar as considerações semiológicas de Barthes no que se refere à classificação dos elementos da moda e também porque ela pode ser apropriada como um exemplo para o debate acerca da definição da moda como “uma linguagem visual articulada” (ECO, 1982, p. 13). Embora as considerações de Barthes e Eco sejam bastante semelhantes no que concerne à comunicabilidade do objeto do vestuário por meio de um código de uso e da ideologia inerente ao processo de comunicação, eles possuem fontes teóricas distintas, em especial no que se refere

---

<sup>4</sup> Embora adote o termo semiótica, faço aqui a distinção acerca da semiologia, já que ela se pauta por uma abordagem diádica (significante/significado) enquanto, a semiótica, estabelece uma perspectiva triádica (signo-objeto-pessoa). A proposta de aplicação genérica do termo semiótica se justifica na intenção de demonstrar uma grande área do conhecimento que se articulou como um campo acadêmico de pesquisa sobre a cultura.

à metáfora da linguagem, o que nos permite observar os detalhes das implicações conceituais sobre a dimensão visual da moda.

Sob um olhar panorâmico, o caso da vitrine se estrutura como um meio de comunicação, assim como a revista foi para Roland Barthes em seu célebre livro *Sistema da moda* (1979), escrito na década 60 do século XX. Na vitrine, observamos as três estruturas identificadas pelo autor e que se relacionam ao objeto do campo da moda: o vestuário real, que alude ao próprio objeto; o vestuário-imagem, representado pelo signo-icônico; e o vestuário-impresso, concebido pelo signo-verbal. Em seu estudo, Barthes escolheu investigar a representação linguística ou verbal devido “a pureza estrutural do objeto”, já que ele “não tem nenhuma função prática nem estética: é todo ele constituído em vista duma significação” (BARTHES, 1979, p. 8). Para ele, o vestuário-imagem se apresenta por meio da ideia de confusão já que se distingue pelo valor da sua plástica concreta, isto é, a configuração sensível que a caracteriza em comparação a outra estrutura de representação do vestuário real, no caso, o signo verbal ou linguístico. No entanto, na vitrine, as três estruturas estão presentes e constroem um elo que demarca a comunicação por meio da relação entre a função prática acenada pelo vestuário-real, a função estética pelo vestuário-imagem e a função de sentido pela moda-escrita.

Essa configuração da vitrine permite que os significantes e os significados sejam oferecidos e apreendidos simultaneamente, o que caracteriza o processo de significação da moda. Segundo Barthes (1979), os significados não são separados a priori dos significantes: em toda nova apresentação, a roupa sempre é acompanhada de seu significado expresso por meio da linguagem verbal, já que o processo de significação do objeto do vestuário é evanescente devido à própria mudança que a moda realiza. Portanto, a vitrine e sua contextualização na temporalidade da moda reafirmam a necessidade das diferentes estruturas para o efeito da comunicação, isto é, a venda. Além disso, como afirma o autor, o acesso ao vestuário real só se dá mediado pelas suas representações: precisamos das representações constituintes da moda para alcançar o real que elas instituem (BARTHES, 1979, p. XXI).

Em específico, o processo de significação da vitrine se dá declaradamente pelas palavras sobre o vidro que constroem o sentido de italianidade para o *design* da marca. Essa constatação ecoa, inclusive, aquela realizada por Barthes (2009) acerca da publicidade das massas Panzani, pela qual o autor atribuía à mensagem linguística a característica de “constituir uma espécie de grampo que impede os sentidos conotados de proliferarem, quer para regiões demasiado individuais

[...], quer para valores disfóricos” (BARTHES, 2009, p. 34). Ou seja, as palavras na vitrine delineiam os sentidos promovidos pela dimensão estética da imagem presente ao fundo do espaço, bem como sobre as funções de uso latentes através das roupas expostas.

Em relação às indicações de Umberto Eco (1982), podemos considerar que a vitrine institui um processo de comunicação não verbal no qual o corpo representado na imagem ao fundo desempenha um papel de suporte já que, sobre ele, repousam as roupas e a partir da relação delas com os gestos e expressões do corpo é que são



percebidos os significados sociais que o vestuário transmite. Para Eco, “o vestuário, portanto, ‘fala’” (ECO, 1982, p. 16). No entanto, a diversidade de linguagens e substâncias a que Barthes se refere não é encontrada em suas considerações. À luz do referencial de Charles Peirce, o autor italiano discorre acerca da perspectiva semiótica do vestuário em seu texto chamado *O hábito fala pelo monge* e sinaliza a limitação da linguagem verbal no estudo de Barthes, propondo a “colocação da moda como linguagem visual devidamente articulada” (ECO, 1982, p. 13).

O destaque dado a essa metáfora faz com que percebamos que a preocupação está em deixar evidente que o vestuário comunica porque seu significado é estruturado socialmente por convenções arbitrárias. Assim, ao observarmos a vitrine, nos perguntaríamos sobre quais convenções os significantes aludiriam. Mulheres vestidas, roupas de tricô, molduras, além da própria expressão “feito na Itália” comporiam um “teatro de sentido” (BARTHES, 1979, P. 285) que, para minha leitura, se aproxima daquilo que se nomeia como clássico: um estilo de vida feminino e doméstico fundamentado em valores tradicionais das sociedades “industriais, modernas e capitalistas” (ROCHA, 1995, p. 90).

Ainda sobre as considerações de Eco (1982), o termo “linguagem” é empregado de modo geral como sinônimo de um sistema de símbolos. Para o autor, o que se deve distinguir é o modo como as convenções acontecem. Há diferença entre códigos fortes e fracos e a moda é uma convenção fraca, “não tanto por não estar bem estruturada num momento dado, mas porque se modifica com rapidez e não se pode tomá-la para descrever sem que tenha já mudado” (ECO, 1982, p. 16). Nesse sentido, é interessante observar que Barthes e Eco parecem concordar na circunscrição do vestuário como um código que é colocado em jogo pelos usos do objeto na experiência real e confrontado pela própria lógica de aceleração que a indústria da moda opera. Em minha análise, a composição da vitrine exporia esse código ao apresentar o objeto real do vestuário e sua representação na imagem ao fundo, demonstrando o modo como ele deve ser usado. Também, pelas legendas, os valores atribuídos ao uso do produto seriam demarcados, encerrando o código. No entanto, quais seriam as particularidades das representações visuais em relação ao objeto do vestuário e em relação à própria linguagem verbal para que pudéssemos compreender o efeito de sobreposições de imagens contidas na vitrine?

Para responder, me apoio nas considerações de Hans Belting (2011) sobre uma antropologia da imagem. De modo geral, o autor propõe que a imagem é uma construção mental que se materializa através de um meio (*medium/media*) e cuja forma final é a de um artefato de imagem (*picture*)<sup>5</sup>. A perspectiva antropológica do autor (BELTING, 2011, p. 17) se baseia na compreensão que o meio (*medium/media*) é um corpo físico e que sua “origem” consiste na representação do corpo humano e que, dessa forma, qualquer *medium* provoca o corpo, estimulando a sua percepção sensível. O próprio corpo é entendido como um *medium* pelo qual diferentes imagens são projetadas e do qual elas saem e ganham visibilidades por outras *media*. (BELTING, 2011, p. 19).

<sup>5</sup> Empregamos a palavra “artefato” para designar a imagem física e materializada em distinção à palavra “imagem”, que adotamos a partir da conotação intangível da palavra em inglês (*image*).

Para a moda, em primeiro lugar, a abordagem do corpo e sua característica como meio visual estabelecem uma boa estratégia para pensar o vestuário-imagem, já que, como um artefato visual, a representação do vestuário se configura como uma *media* que interfere na percepção do próprio corpo do sujeito com quem ela interage, bem como daquele representado pela *picture*. Um ponto específico desta relação corpo e imagem é que há uma passagem do corpo tridimensional para o bidimensional, o que faz com que se apliquem uma série de recursos simbólicos para a representação desta tridimensionalidade. No caso do vestuário-imagem, poderíamos pensar nas estratégias de representação das roupas em relação ao volume dos corpos e aos espaços que eles ocupam: a ausência do volume que gera uma planificação do objeto, os ângulos de registros fotográficos que sugerem a frontalidade do corpo no espaço, a representação do volume corporal sem a presença visível do corpo, entre outros.

Em segundo lugar, de acordo com *Belting* (2011, p. 22), o corpo pode ser o lugar onde as imagens mentais se localizam ou, por conta da sua aparência e sobre a sua superfície, um meio que se distingue como uma *picture*. Essa ideia do corpo como um artefato converge para o pensamento da aparência na moda à medida em que podemos compreender, por meio do uso da roupa, o corpo como um objeto que materializa uma imagem. Contudo, também é possível dizer que a ação do vestuário-imagem torna o corpo uma imagem para outro meio como a fotografia. Em outras palavras, o vestuário-imagem seria uma *meta-picture* do corpo vestido.

Esta ideia estabelece um elo entre a relação de presença e a ausência como fatores de percepção visual de um artefato, além do problema da semelhança como o único critério para a consideração da representação visual. Como *Belting* afirma: “a *media* cria a presença, assim como a invisibilidade evoca a ausência” (2011, p. 19). Ele esclarece esta noção por meio da origem do uso dos retratos dos mortos nos ritos funerários, tal como na Roma antiga e em várias outras culturas. O que se percebe nas imagens de mortos é que a presença de um corpo está mais em evidência do que a semelhança com a pessoa representada, fazendo com que o meio de representação confira presença ao morto devido ao suporte que o corporifica, mas que também atesta que não é ele quem está ali. Nesse sentido, a semelhança, enquanto conceito, se dissolve uma vez que se pode perceber que não é uma característica universal da imagem e que a própria fotografia desestabilizou as fronteiras desta categoria. *Belting* (2011, p. 26) afirma que não há nada mais análogo que a fotografia e que esta questão surge na modernidade. A analogia é uma variável quantitativa e a semelhança é uma ideia que varia historicamente.

Por último, *Belting* diz que “as imagens colonializam nossos corpos” (2011, p. 10, tradução nossa)<sup>6</sup> e que a percepção é uma forma de animação da imagem: um ato simbólico que consiste em conferir poder ao *medium*. Assim, transpondo para a moda, o autor nos faz acreditar que existe no vestuário-imagem uma carga simbólica que é mobilizada pelos agentes que interagem com esses artefatos. Essa carga, que para *Belting* se configura como mágica, não poderia ser esquecida na consideração

---

<sup>6</sup> “[...]they colonize our bodies [...]”.

da percepção do vestuário, principalmente, mediada pela imagem. Especificamente, poderíamos pensar que a magia se estabelece em relação ao significado da própria moda, isto é, de que o objeto representado pela imagem é o que está em voga transitando ou circulando socialmente e deve ser usado, formulando, portanto, a dimensão mitológica a que Barthes se refere sobre o processo de significação do vestuário.

Retornando ao caso da vitrine, é possível perceber que as sobreposições de imagens a que nos referimos ao apresentá-la correspondem à forma como se exibem os artefatos de imagem isto é, os meios ou as mídias na configuração visual do espaço. As roupas penduradas são os objetos reais do vestuário e seus enquadramentos pelas molduras suscitam um apelo ao formato de imagem tradicional do quadro que desde o final da Idade Média planifica e racionaliza aquilo que se pretende exibir que, na vitrine, é o produto. Assim, essa configuração interpela o sujeito pela escala do objeto em relação ao próprio corpo do usuário. A imagem ao fundo da vitrine corresponde à *metapicture* do corpo vestido. Sua escala ampliada potencializa a carga simbólica em relação ao próprio corpo de quem a usa, já que o tradicional manequim não está presente. Há uma ausência do corpo demarcada pela roupa sem volume e uma presença pela representação do corpo vestido.

Sobre o aspecto mítico que a vitrine suscita, não podemos deixar de observar como os elementos estabelecem uma representação da mulher e como os produtos cobrem a aparência do corpo dessas mulheres retratadas na imagem ao fundo. Se Belting (2011) menciona o efeito de colonização do corpo pelas imagens, podemos perceber que a planificação dos objetos reforça o sentido de colonização, uma vez que impõe uma valorização do produto frente à imagem do corpo, ratificando a imposição da aparência para as mulheres. Isto é, devido à ordem das camadas dos elementos visuais, para chegarmos à imagem das mulheres, precisaríamos passar pelos produtos que elas consomem.

A ausência de corpos, como de manequins, e a planificação dos objetos do vestuário aludem ao efeito de "morte chã" que Barthes (1984, p. 138) se refere ao abordar as características da fotografia. Além disso, assumindo as colocações do autor sobre a preferência das fotografias de moda em representar o "vestuário em ato" (BARTHES, 1979, p. 286), notamos que a ação executada pelas mulheres se concentram no direcionamento das cabeças e, em especial, dos olhos. Devido às camadas dos elementos, as cabeças femininas são as partes que ficam mais à mostra e, assim, sugerem um foco nos olhares que não miram o espectador e parecem se esquivar dos produtos posicionados à frente. Essa ação cria um jogo entre a forte presença dos produtos e a dissimulação promovida pelos olhares, podendo ser classificada pelo efeito de naturalização dos atos arbitrários da moda.

Tendo isso em vista, verificamos que a vitrine sintetiza as considerações de Barthes e de Belting à medida que, pelo seu exemplo, podemos estender a compreensão do fenômeno da moda aos suportes visuais que materializam o vestuário-imagem e ao programa da cultura visual que o acompanha. Colocamos em debate não somente a aparência fruto da interação entre os sujeitos, mas também a aparência enquanto tema mítico que se fundamenta na presença de um corpo e de uma roupa representados por um meio. Assim, seria a definição de "linguagem visual articulada" aquela

mais apropriada para designar a experiência estética do sujeito frente às imagens e artefatos que a vitrine apresenta?

Quando Barthes escreveu o *Sistema da Moda* nos anos 1960, uma das suas preocupações mais evidentes era distinguir o que seu trabalho consistia: um estudo de aplicação do método da linguística de Ferdinand Saussure para a constituição de um sistema formal da moda a partir de um recorte sincrônico da realidade que permitisse diferenciar as unidades significantes para a compreensão do processo de significação da moda. Esse objetivo do trabalho de Barthes estava em consonância com um dos princípios teóricos da linguística de Saussure (2006, p. 100): “o sistema nunca se modifica diretamente; em si mesmo é imutável”. Assim, o enfoque na sincronia consistia na eliminação da diacronia como fator de análise que proporcionava a concentração na identificação das funções das unidades formais do sistema e no modo como, nele, se estruturam os signos verbais para a construção da retórica da moda.

Sobre este contexto, Fred Davis (1992, p. 5) comenta que é possível perceber uma assimilação rápida do modelo linguístico de Saussure por diferentes cientistas sociais, em especial, os estruturalistas modernos cujo ícone foi Lévi-Strauss. Ele afirma que esta aceitação do modelo representa uma corrente do pensamento social ocidental que desenvolveu uma aversão institucionalizada ao procedimento de análise que considera a ambiguidade como um fator relevante. Vale a pena enfatizar que a colocação de Davis não se direciona a Barthes em específico, mas aos estudos semióticos que se realizaram com a consolidação da área de conhecimento aplicada ao vestuário. Por isso, acredito que seja importante demarcar alguns aspectos sobre como, nas conclusões precursoras de Barthes, já eram evidentes algumas considerações que parecem ter se perdido nas transformações do campo acadêmico relativo à moda.

Conforme aponta Motta (2011, p. 194), *Sistema da Moda* é o livro mais estruturalista de Barthes. Ele foi empreendido no ano de 1966, período de muitas trocas entre diferentes autores que se debruçavam sobre os pontos de contato entre a linguística e o estruturalismo. Naquela época, o conceito de sistema advindo da teoria saussuriana e aplicado por Barthes já correspondia ao sentido de estrutura que se difundiu com Lévi-Strauss. Motta (2011) afirma que a concepção da língua encerrada sobre si mesma incide na noção de arbitrariedade do signo. A noção remete ao caráter social da língua e, nesse sentido, a sincronia prevista pelo método permitiria uma redução espacial para a análise dos significados.

Barthes aplicou a abordagem sincrônica em seu estudo sobre a moda escrita e também teceu comentários sobre a maneira como o vestuário deve ser contemplado numa perspectiva histórica-sociológica. Ele sugeriu um problema epistemológico no objeto do vestuário: como capturar a estrutura em sua história se ela está o tempo todo em devir? (BARTHES, 2005, p. 259). Nesse sentido, criou uma advertência metodológica que atingia a diacronia já que expunha um fator de comparação entre a língua e a indumentária enquanto sistemas sociais.

Em primeiro lugar, é preciso aceitar flexibilizar a noção de sistema, pensar as estruturas talvez mais em termos de tendência do que em termos de equilíbrio rigoroso; a indumentária vive em estreita simbiose com seu meio histó-

rico, muito mais que a língua; episódios históricos violentos (guerras, êxodos, revoluções) podem romper rapidamente um sistema; mas, ao contrário da língua, a reparação do sistema é muito mais rápida. (BARTHES, 2005, p. 274).

No deslocamento temporal que podemos fazer entre as orientações de Barthes sobre os estudos semiológicos da moda e aqueles posteriores que afirmaram a moda como uma “linguagem visual articulada”, podemos perceber a desconsideração da precaução indicada pelo autor sobre a abordagem estrutural e histórica advinda da experiência linguística. Para Barthes, o sistema é um valor e só pode ser compreendido na medida em que o grau de participação dos agentes é investigado a partir das consagrações ou contestações das normas arbitradas. Assim, se a linguagem é a categoria filosófica para classificação do vestuário por conta da oposição dos elementos na estrutura que contempla os suportes materiais da aparência, é preciso explorar o modo pelo qual as contribuições da linguística permitem cotejar as condições visuais de comunicação do vestuário.

## Visto e dito

À luz do problema da comunicação da cultura material e do modo como o vestuário se comporta enquanto um conjunto de convenções, em meados da década de 1980, McCracken (2003) afirmou que

apesar de o vestuário comportar uma semelhança com a linguagem em alguns aspectos, afasta-se dela de um modo fundamental. Ironicamente, as ocasiões em que o vestuário se conforma mais plenamente à linguagem e aos seus princípios de seleção e combinação são aquelas em que falha completamente enquanto mecanismo semiótico. (MCCRACKEN, 2003, p. 91).

O autor justifica suas considerações por meio dos resultados obtidos nas análises das respostas que os seus informantes deram ao serem incitados a classificar um conjunto iconográfico que apresentava uma variedade de instâncias do vestuário contemporâneo nos Estados Unidos. Dentre algumas de suas conclusões, ele afirma que, embora a metáfora da linguagem do vestuário conceba as partes do vestuário de modo linear, o que representa a cadeia sintagmática, os informantes não as liam desta forma e tampouco elas se apresentavam assim. Ao contrário, o *look* era percebido como um conjunto e suas partes apreendidas simultaneamente.

Engajava-se [o informante] em uma caça por pistas que lhe permitissem retirar a ambiguidade de uma mensagem potencialmente opaca. [...] Trata-a [a combinação] como um quebra-cabeças que pode ser resolvido somente ignorando um de seus elementos contraditórios ou inventando uma história que explique a contradição. [...] Vemos que o informante possuía recursos interpretativos limitados. [...] O exercício da liberdade combinatória por parte daquele que vestia o traje analisado, ainda que em pequeno grau, não criava discurso, mas confusão. (MCCRACKEN, 2003, p. 93).

Assim, o que McCracken aponta é que o modelo da linguagem não se aplica ao

vestuário, já que as propriedades expressivas do objeto, enquanto meio de comunicação, não se enquadram nos pressupostos da teoria. Por ser um código constrangido e não possuir uma escala de liberdade completa, as mensagens do vestuário são “pré-fabricadas” (2003, p. 94), não permitindo ao intérprete a “leitura” de uma nova mensagem sem a destituição dos efeitos combinatórios das antigas convenções.

Neste caminho, Fred Davis (1992) também considerou o vestuário como um código que possui determinadas características que não o fazem muito preciso se as compararmos com a linguagem escrita. Partindo dos pressupostos semióticos de Umberto Eco, ele o chama de “*undercoding*” (1992, p. 11), pois suas regras não são tão estruturadas como supunha Eco, já que as pessoas inferem os significados a partir de outros elementos de comunicação como gestos, expressões, textos, *performances*, entre outros. A ambiguidade, nesse contexto, seria um fator relevante na construção dos signos de moda, uma vez que a relação entre significante e significado do código é instável. Com isso, o autor explicita que é necessário fazer a distinção entre o código vigente em um determinado contexto social e a moda. Essa última, segundo Davis (1992, p. 14, tradução nossa)<sup>7</sup>, “deve ser empregada para se referir a algumas alterações no código de convenções visuais pelo qual lemos os significados de todo o tipo e variedade de roupas que nós e nossos contemporâneos usamos”.

Um dos pressupostos que o trabalho de Davis evidencia acerca do vestuário é que ele não se aproxima de um código convencional de signos como acontece em símbolos de trânsito, textos escritos ou gráficos. O vestuário deve ser compreendido como um código estético, isto é, sensível, cuja comunicação é pautada por sutilezas e noções que não se estruturam com clareza e, mais, apontam para questões que tendem a explorar as mutações do próprio código. Davis (1992, p. 11-12) salienta que, por essa perspectiva, não quer dizer que as modificações sejam resultado de ações espontâneas ou mágicas, pois são localizadas no contexto social. A mesma consideração sobre a dimensão estética do código do vestuário é compartilhada por Lars Svendsen (2010, p. 79) que sintetiza sua ideia ao aproximar a moda à arte e à música, e menos à linguagem verbal. Seja qual for a analogia, o que nos parece ser evidente é que, ao assumirmos o aspecto visual do vestuário, a metáfora da linguagem não se sustenta como forma de compreensão do modo de comunicação das roupas.

Neste sentido, nos apoiamos nas diferentes conclusões dos autores acima, já que nos permitem perceber como a generalização da moda enquanto uma “linguagem visual articulada” restringe o próprio fenômeno, uma vez que não permite estabelecer as particularidades que o objeto de vestuário possui em sua dinâmica cultural. Em outras palavras, ao aplicarmos o modelo da linguagem escrita, perderíamos as especificidades dos outros elementos que atuam no fenômeno. Mesmo fazendo menção a uma “linguagem visual articulada”, o vestuário-imagem perde sua importância pela consideração do visual somente em relação ao objeto real do vestuário. Assim, ao empregarmos a noção de imagem ao vestuário, enfatizamos a singularidade do caráter visual da moda dentro das possibilidades de compreensão da comunicação das aparências no contexto contemporâneo da produção de imagens. Como aponta

---

<sup>7</sup> “[...] must be made to refer to some alteration in the code of visual conventions by which we read meanings of whatever sort and variety into the clothes we and our contemporaries wear”.

McCracken (2003, p. 96-97), a metáfora da linguagem funcionaria para estabelecer os limites de atuação da própria linguagem em relação à cultura material, tendo em vista as diferenças na universalidade de seus códigos e os modos como a linguagem escrita e os objetos - roupas e artefatos visuais, neste caso - comunicam diferentes aspectos que não são equivalentes entre eles.

No caso da vitrine da *Benetton*, as camadas visuais existentes são aplicadas para reforçar o poder comunicacional, como se os diversos suportes se complementassem pelas diferentes formas de comunicar. Os efeitos de sobreposição de representações remetem a uma necessidade de reforçar o sentido de moda. Embora Barthes (1979, p. 269-272) tenha afirmado que um sistema, como a moda escrita, que possui um elevado número de significantes e reduzido número de significados, é um sistema euforizante, reconheço em mim uma euforia ao perceber que o encontro fortuito com a vitrine fez com que eu sentisse um eco entre as considerações de Barthes sobre a linguagem verbal da moda e a minha percepção sobre a relação entre as imagens e o vestuário. Ao me deparar com a vitrine, se forma em mim uma imagem que evoca a presença do meu corpo sobre os meios dos artefatos da moda e, com isso, as imagens mentais ressoam a própria moda como um objeto de estudo.

A dimensão estética desta experiência demonstra que nem tudo da minha visão sobre a vitrine será traduzível em palavras e, talvez, o que eu tenha mais dito sobre a experiência esteja compreendido numa abordagem teórica que ressalta o poder das palavras no próprio âmbito da construção do conhecimento e da atividade acadêmica de pesquisa. No entanto, ao utilizar a vitrine como meio para suscitar o debate entre o ver e o dizer, estaríamos confrontando a capacidade expressiva de comunicação de cada imagem/artefato dentro de nossa cultura e, com isso, valorizando a posição de mediação que a estética permite à nossa experiência sensível.

## Referências

- BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Retórica da imagem*. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Sistema da moda*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BELTING, Hans. *A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente*. In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.115-137.
- \_\_\_\_\_. *Introduction and an Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. In: *An Anthropology of Images*. New Jersey: Princeton University Press, 2011, p. 1-36.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAVIS, Fred. **Fashion, culture and identity**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa, Antígona Editores, 2012.

DEMETRESCO, Sylvia. **Vitrine: construção de encenações**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, EDUC, 2001.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Umberto; SIGURTA, Renato; LIVOLSI, Marino. **Psicologia do vestir**. 2. ed. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.

EVANS, Caroline. **A shop of Images and Signs**. In: BAKER, C. **Fashion as photograph: viewing and reviewing images of fashion**. Middletown: American Library Association CHOICE, 2009, p. 17-28.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes: uma biografia intelectual**. São Paulo: luminuras: FAPESP, 2011.

POE, Edgar Allan. **O homem da multidão**. In.: BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p 91-103.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **Magia e capitalismo: um estudo antropológico da publicidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROSA JÚNIOR, J. D.; CIPINIUK, A. **Entre a imagem e a moda: um estudo sobre o habitus visual**. [recurso eletrônico]. 2017. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat06910a&AN=puc.220196&lang=pt=-br&site-eds-live&scope=site>. Acesso em: 3 mar. 2020.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. São Paulo, Cultrix, 2006.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Submetido em: 19/04/2019

Aceito em: 23/12/2019



**Priscila Leonel<sup>1</sup>**

# **Ateliê - Território da Artista:** relacionando arte, território, ancestralidade negra e memórias

Studio - artist's territory:  
relating art, territory, black  
ancestry and memories.

Atelier - territorio del artista:  
relacionar arte, territorio,  
ascendencia negra y  
recuerdos.

**Resumo**

Este artigo é um recorte da minha atual pesquisa de doutorado em Processos Artísticos, na linha da Cerâmica Latino-Americana, neste estudo realizei uma recuperação de conhecimentos e saberes ancestrais que perpassam a minha produção artística, principalmente em cerâmica. Concebendo uma produção de objetos relacionados à memória, trago também uma relação com ancestralidade negra, aproximando uma discussão sobre questões do afro-descendente, no contexto social do estado de São Paulo, lugar onde nasci e me formatei como artista. Dessas descobertas da artista no território abriam-se possibilidades de olhar para o tempo/espaço como parte do meu processo artístico e de identidade cultural.

**Palavras-chave:** arte afro-brasileira, ancestralidade, cerâmica, memória, ateliê.

**Abstract**

This article is a report of my current doctoral research in Artistic Processes, in the research line American Ceramics, in this study a recovery of ancestral knowledge and knowledge that permeates my artistic production, mainly in ceramics. Conceiving a production of objects related to memory, I also bring a relationship with black ancestry, approaching a discussion about issues of African descent, no social context of the state of São Paulo, where I was born and graduated as an artist. These artist's discoveries in the territory opened possibilities to look at time/space as part of my artistic process and cultural identity.

**Keywords:** afro-brazilian art, ancestry, ceramics, memory, studio

**Resumen**

Este artículo es un extracto de mi investigación de doctorado actual en Procesos Artísticos, en la línea de investigación Latin American Ceramics. En este estudio realicé una recuperación de conocimiento y conocimiento ancestral que impregna mi producción artística, especialmente en cerámica. Al concebir una producción de objetos relacionados con la memoria, también traigo una relación con la ascendencia negra, abordando una discusión sobre temas de ascendencia africana, en el contexto social del estado de São Paulo, donde nací y me gradué como artista. Los descubrimientos de estos artistas en el territorio abrieron posibilidades para mirar el tiempo/ espacio como parte de mi proceso artístico e identidad cultural.

**Palabras clave:** arte afrobrasileño, ascendencia, cerámica, memoria, estudio

---

<sup>1</sup> Doutoranda e Mestra em Artes Visuais - UNESP. Graduada em Artes, em Pedagogia e também em Marketing pela USP. Coursou Museologia e Comunicação Visual, na ETEC, onde atualmente é professora. <http://lattes.cnpq.br/5408235474739184>, e-mail: Priscila.leonel@gmail.com

## Introdução

Os conceitos de território e territorialidade estão ligados a uma teoria da antropologia que considera a relação com o espaço como parte fundamental que perpassa os diversos grupos humanos, por isso agregar o conceito de territorialidade ao projeto, nesta pesquisa, pareceu-me a forma ideal para discorrer sobre o conceito que se constrói com o esforço coletivo de um grupo social para ocupar e usar, se identificar com especificidades de seu ambiente, no ato simbólico de criar um “território” seu.

Da mesma forma, a revisão bibliográfica somada a um mapeamento de artistas me deu base para relativizar e modificar profundamente minha produção artística e meu entendimento sobre arte. Ao me deparar com um grupo de artistas negros que mostravam sua face de dor e suas respostas aos incômodos gerados pelo racismo, através da arte, através de diversas linguagem e mídias, inclusive a cerâmica, descobri um universo das artes visuais paulistanas que, até então, eu não possuía consciência: existe uma grande presença de artistas negros no cenário das artes (tema que não nos é ensinado isso na escola e nem na graduação).

Outro encontro fortuito foi com a cerâmica na minha vida, a cerâmica tem uma potência, enquanto linguagem que acolhe e desnuda, sendo dona de seu tempo, um tempo que se assemelha ao tempo da autodescoberta, o qual não adianta acelerar.

## Desenvolvimento

Pensar o território se tornou parte substancial da atual pesquisa sobre relações de identidade, memória e ancestralidade, reconhecimento de lugares e histórias, pois ao perceber que estas relações estavam mergulhadas em um espaço determinado e que eram mediadas por distâncias físicas e representativas compreendi que elas permeiam a criação social de um território e as relações com a própria produção cultural.

A territorialidade humana é formada por muitos caminhos, que produzem uma diversidade de territórios socioculturais, assim, torna-se potente entender as relações que se mantém com seu espaço. Ao me debruçar sobre essa conexão, do artista com o ateliê, utilizo o conceito de cosmografia, abordado por Paul Little (2002), professor associado no Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, que descreve os saberes, ideologias e identidades, coletivamente criadas e que os grupos sociais utilizam para estabelecer e manter seu território. A cosmografia de um grupo inclui peculiaridades e vínculos afetivos que as pessoas mantêm com seu território específico, assim como as histórias guardadas na memória coletiva e o uso social que se dá naquele território. A retomada de minha própria história durante a prática no ateliê de arte evidencia essa cosmografia, nas minhas relações com as cidades que percorro em meus processos de trabalho. Durante a escrita deste texto minha casa reside em Sorocaba, interior do estado, mas dou aulas no curso técnico de museologia na cidade de São Paulo e também estava lecionando no curso de graduação em Artes Visuais na UNESP de Bauru, outra cidade do interior do estado. Estou em Sorocaba há poucos meses, mas antes disso passei dois anos e meio em Santos, cida-

de litorânea do estado de São Paulo e realizando estas logísticas, fui percebendo as fragilidades do meu corpo, a sobrecarga dos deslocamentos, das grandes distâncias, mas em cada cidade que habito, mesmo que por pouco tempo, vou buscando meus espaços, novos trajetos, novas acolhidas. A estrada havia se tornado um pedaço do meu território, do meu bairro, do meu quintal, da minha casa. Percebi que estar em movimento era para mim ser alguém no mundo, e na relação com os espaços sonhava com possibilidade de vínculo, de acolhida. Talvez o caminhar e as mudanças sejam respostas a uma busca incessante de me entender e me compreender no mundo.

A pesquisa foi me levando por caminhos inesperados que só vim a me dar conta durante o processo de reflexão e escrita deste texto. Lembrei que minha mãe me levava para exposições no metro e observo minha relação com o transporte público como um passear pela cultura, dar tempo ao olhar. Nesta pequena digressão para a infância, lembro quando minha mãe me levava ao oculista toda semana, para um tratamento, pois minha visão no olho direito é muito baixa. Íamos de metrô por São Paulo e sempre que a gente passava pela estação Sé, ela me levava para fazer cocérgas no pé de uma estátua, que ainda está lá. Passei muitas vezes pela estação da Sé para ir aos museus, ia me lembrando da minha mãe, e fui me percebendo já crescida e percebendo que estas evoluções também se deram na cidade. A memória que eu tinha dos espaços foi reaparecendo através das propostas de visitas a espaços culturais, apesar de não ser planejado, contribuiu para reafirmar a ideia de pertencimento, tentando legitimar meu espaço na cidade. Rogério Haesbaert (1997), professor e pesquisador do departamento de geografia da Universidade Federal Fluminense, afirma que há vários conceitos para território e dentre eles há uma visão culturalista, focada na dimensão simbólica e subjetiva. Nesta perspectiva, o território é visto como produto da apropriação feita através do imaginário e/ou da identidade social sobre o espaço. Assim, nasce esta relação que trago, sobre a importância deste espaço de criação, o ateliê, o fato de ter um espaço de criação, é um passo simbólico.

A minha relação com o ateliê surge no Instituto de Artes, da UNESP, em 2013, mais especificamente no espaço de uma universidade pública e gratuita, onde o foco não é o mercado. Essa universidade garantiu minha possibilidade de estudar artes e, mais do que isso, trouxe a presença de muitos que contribuíram imensamente para fortalecer a minha formação. Considero de fundamental importância salientar a existência deste espaço que me acolheu e me convidou a criar. Pude fazer coisas que jamais sonharia, conheci linguagens artísticas, como a cerâmica, que eu nem imaginava que existiam, de tão distantes que eram do meu mundo.

E foi no ateliê de cerâmica, que me encontrei como pessoa e artista, lá descobri que o próprio barro é nômade, é forasteira. O barro, depois de deixar seu terreno natural, essa terra sedimentar se assenta, vai se modificando e ela, terra, em argila se transforma, renasce como possibilidade. Da mesma forma a história do negro, após a diáspora, é um processo de se assentar em outro território, se modificar nele e se transformar, para então se descobrir e se observar potente, rico. Assim, quanto mais me aprofundava e descobria a história de cada um dos artistas negros contemporâneos, ao conversar com eles, assistir suas entrevistas ou seus depoimentos, na tentativa de realmente me aproximar de sua arte, foi nascendo em mim um anseio de usar

a cerâmica como tempo-espço para lidar com tanta informação, para construir arte, a partir de dessa história, que também me pertencia. O artista sova a argila, vai pensando na forma que ela vai assumir, vai se comunicando com a terra, vai se revelando para ela, respeitando seu tempo, seus processos. A terra recebe o sol, ela permite e seca, ela enrijece, ela craquela, ela se solta, se quebra ou se firma de vez, cada estágio é um encontro, uma descoberta e um tipo de respeito, pois o encontro com argila é o encontro de duas histórias - a história do artista e a história da argila. Depois o fogo revela o que esse encontro gerou, de mais verdadeiro.

Segundo a pesquisadora em cerâmica Sônia Carbonell (2016), existem estas formas de se expressar e conhecer o mundo que não a linguagem escrita. Ela coloca a cerâmica como um conhecimento ancestral e legítimo e o barro pode apresentar uma função estruturante nas pessoas, que foi o que ela constatou em sua pesquisa sobre o universo da cerâmica em um povoado chamado Maragogipinho, na Bahia. Em sua pesquisa ela foi conhecer os mestres ceramistas, seus processos criativos e umas formas de mediação do saber ancestral, segundo Carbonell (2016) essa herança conserva a conexão com o passado, mas se reveste de nos símbolos no presente para fortalecer a identidade e dar sentido ao futuro. A partir dessa constatação, que sobrepõe o saber tecnicista, e vai ao encontro das verdadeiras raízes simbólicas que o trabalho com a cerâmica pode desempenhar. Foi possível perceber a sutileza da relação com essa materialidade, que aqui se apresenta como uma possibilidade de resgate através da arte que olha para o passado afro-brasileiro e africano, para melhor compreensão e apreender das relações sociais no presente. A fim de construir arte que, além da função estética, seja aprendizagem, disseminação e fortalecimento da cultura afro-brasileira através convergência desta produção na arte contemporânea, vendo na cerâmica um conceito, linguagem e metáfora da discussão da arte afro-brasileira.

Os artistas e obras que foram mapeados neste processo, como Lira Marques, Gabriela Marinho, Rosana Paulino e Dalton Paula, por exemplo, apresentam em sua performance processual discussões usando o conceito que a materialidade apresenta, o respeito pela argila e sua história. Massa em que se modela, se mostra uma amiga e aberta a confidências, das mais dramáticas, às mais violentas. Percebi que a própria documentação destes processos de produções artísticas, através da atual pesquisa, foi um meio de me fortalecer e tomar consciência dos saberes que se mostram mobilizados através da argila.

As atuais leituras, como Lilia Moritz Schwarcz, Helio Meneses, Ana Claudia Lemos Pacheco ou Clara Villaça Pimentel me possibilitaram ver que não estava sozinha, em busca de uma arte que fosse, além de estética, ação de cura para estes processos sociais mal resolvidos, do pós-escravidão no Brasil. Vejo que outros homens e mulheres já adentraram estas trilhas para também encontrar seus processos em meio a tantos traumas pelo descompasso que o racismo trouxe a sociedade. Encontrei meu lugar subjetivo, ao lado destes artistas. Senti acolhimento para me abrir e me repensar. Autorizei-me enquanto mulher negra. Tem sido uma longa jornada descobrir uma história que não é só minha, há muita potência e riqueza na ancestralidade.

A cura pelo barro – pelo fazer manual, pela leitura, pelo conhecimento. Meu

ateliê se tornou meu quilombo, local onde é possível ser livre, apesar do racismo, apesar dos desencontros da contemporaneidade e assim me respaldo nas ideias que tomei contato no livro "Tempos de Grossura", da Lina Bo Bardi. Para Lina, "o importante é a continuidade e o perfeito conhecimento de sua história" (Bardi, 1994, pag.76). Essa história do povo nordestino, a qual Lina tanto valorizava e via como fortalecimento do Brasil, muitas vezes é renegada, quando estes nordestinos retirantes se mudam para cidade de São Paulo, em busca de um trabalho, que, na maioria das vezes, é como mão de obra braçal, no intuito de melhorar a qualidade de vida que tinham. Neste momento da migração muito de sua história é apagada, muitas famílias de ascendência afro indígena perdem suas conexões com suas raízes. Neste processo de aculturação vão sendo absorvidos pela globalização. Hoje São Paulo vive uma pasteurização das práticas culturais, através da cultura de massa. O nordestino vai deixando seu jeito de fazer, de cozer e de vestir e vai se apropriando dessa cultura da metrópole, conforme ganha mais poder aquisitivo.

Dentro dessa concepção, muitas pessoas vão se desligando de suas raízes, perdendo sua história, que fica enterrada com os familiares. Então, duas ou três gerações depois do processo de migração, tem-se nas periferias da cidade paulistana um povo sobrevivente, que não sabe sua história, seu sobrenome não remete a nada e nem a ninguém em sua comunidade. O individualismo, a ansiedade e o consumismo vão ganhando espaço, transvestidos de sinônimos de "sobrevivência" e depois de "sucesso". Assim, ao ler os textos da Lina Bo Bardi (1994), percebo que vivi um *esquecimento*,<sup>1</sup> aprendi a esquecer, abafar e apagar minha história afro indígena e nordestina, não mais presente nos costumes, no jeito de agir, cozer e vestir. Ainda pequena me tornei parte de uma classe média ascendente, uma classe média que quer apagar seus laços, quer romper as ligações com o passado, como se isso remetesse a uma volta a classe baixa ou ao sofrimento.

No século X, Regino Prum<sup>2</sup> já escrevia sobre aspectos de grupos que eram fonte de preconceito e racismo, o autor indicou quatro critérios para identificação étnica, que eram fatores segregacionistas: ascendência, costumes, língua e direito, assim Bethencourt (2018) analisa esse dado como um indício forte de que a relação de racismo por etnia está diretamente ligada a vários detalhes da percepção, em que tudo é levado em consideração, como aparência física, formas de vestuário, hábitos e, mesmo, o modo de fazer as coisas. O autor descreve que desde esta época já havia muito preconceito com grupos que mudavam de costumes, assumindo práticas do grupo dominador (independentemente de suas cores, pois estes processos se deram entre cristãos, mulçumanos e islâmicos, em vários reinos dominados e conquistados desde a idade média). Estes grupos derrotados em batalhas, conquistados ou escravizados que mudavam, quer suas práticas, quer sua religião para a do conquistador, eram tidos como infiéis, cidadãos de segunda classe, fracos e de pouca confiança.

Assim, é possível verificar que existe este hiato na vida do afrodescendente no Brasil, pois quando exprime práticas culturais ou religiosas da tradição ancestral é

<sup>1</sup> Termo usado por Lina Bo Bardi, em Tempos de Grossura, 1994. Ela utiliza esse conceito para definir como a classe média se comporta com relação à história.

<sup>2</sup> Regino de Prüm (em latim: Regino Prumiensis;) foi um monge beneditino que serviu como abade de Prüm (892-899) e, depois, de São Martinho de Tréveris. Escreveu "Chronicon" ("Crônica"), uma importante fonte de informações para o período carolíngio.

visto como exótico e muitas vezes discriminado ou ridicularizado, mas quando assume praxes europeizadas, típicas do colonizador, mesmo assim é visto ainda com preconceito e menosprezo, como se não fosse digno de tal intelectualidade, seus trabalhos artísticos, por exemplo, muitas vezes são tratados como “arte menor”.

Na escola, onde eu estudei, a maioria das crianças eram brancas e os poucos negros eram ridicularizados, com piadas e chacotas e excluídos dos grupos de trabalho. Mesmo que eu mantivesse altas notas, era sempre segregada. Ao ouvir um depoimento da cantora e compositora afrodescendente, Luedji Luna,<sup>3</sup> falando sobre seus pais terem-na preparado para assumir cargo de poder, seus progenitores com atitude militante e consciente, deram condições financeiras e educacionais para que ela fosse uma negra que atua na história do país e luta pelos seus, que não tiveram a mesma oportunidade. Para isso eles a colocaram em escolas particulares, o que dificultou muito sua sociabilidade e inclusive o início da vida amorosa, pois era a única diferente naquele meio. Ao ouvir seu depoimento pude ver que minha dor não estava sozinha e que a história dela parecia muito com a minha. Nesta pesquisa, fui acompanhando a história de artistas afrodescendentes que se permitem adentrar espaços culturais, fora da periferia, conquistando lugares profissionais, acadêmicos e de lazer que antes eram direcionados unicamente a pessoa branca, estes artistas também se queixam de uma sensação de não pertencimento, a sensação de solidão e de falta de identidade.

A ideia é transformar essa falta em potência e encontrar nesta história, novos caminhos para construir arte a partir da ancestralidade. Nesta pesquisa deparei-me com leituras como Nestor Garcia Canclini, em “Culturas Híbridas” ou Ivone Mendes Richter, em “Interculturalidades e estética do Cotidiano” nos quais tenho encontrado um caminho para assentar e refletir sobre meu passado, minha construção de identidade e de tantas outras meninas pardas e poder falar destes processos e desta dor, misturada com força. Também encontrei acolhida nas obras de artistas como Robinho Santana, Rosana Paulino, Renata Felinto, Paulo Nazareth e Aline Motta que se mostram com temas e estéticas muito próximos a minha história e da minha produção e isso me fortalece enquanto artista.

Apresento um diálogo com o texto de Lina Bo Bardi, ao ler o artigo de Juliana Yoko Takaki, *Lina Bo Bardi e a produção artesanal: a trajetória de um pensamento de vanguarda* que nos mostra que Lina estava preocupada em ajudar as pessoas a enxergarem e valorizarem sua própria cultura. É nesse lugar que me encontro na pesquisa artística e que demorei muito tempo para encontrar, pois não havia ninguém para me dizer nada sobre isso. As pessoas com as quais convivi ao longo da vida queriam apagar suas próprias histórias.

Assim, na cerâmica, minhas peças artísticas me libertam. Através de uma arte manual e tradicional com o barro, tenho a oportunidade de me resgatar. Faço meus personagens que revelam narrativas, meu olhar e sentimentos, pois ao criar objetos

---

<sup>3</sup> Depoimento registrado no Seminário Diálogos Ausentes, realizado pelo Itaú cultural, em 2017. A cantora é nascida, em 1987, em Salvador, em uma família humilde, formou-se em Direito, da Universidade do Estado da Bahia. Desde 2016 vive em São Paulo. Suas músicas retratam o preconceito racial, feminismo, empoderamento feminino, especialmente da mulher negra, retratando a cultura afro-brasileira em suas vestimentas, demonstrando em suas letras a africanidade do brasileiro, cantando sobre religiões de matriz africana, ervas e costumes brasileiros oriundo da cultura africana. Suas músicas mesclam ritmos afro-brasileiros, R&B, jazz e blues, além da MPB.

me permito dar a eles as lembranças das coisas simples que vi na infância, na casa da vó, nas crianças, das meninas, onde só de primas éramos 18. Assim, crio meninas, sempre meninas, com seus vestidos, laços e fitas, as expressões, os sentimentos parecem estar lá, apesar das bonecas não terem rostos. Destas construções figurativas de bonecas surgiram potes, seus lares, suas redomas, espaços para contar o vazio, para permitir esvaziar.

Foi apenas durante o mestrado que encontrei um grupo de pesquisadoras artistas na UNESP que valorizavam a sua ancestralidade negra e traziam isso em sua fala e sua postura. Eram poucas, a contar nos dedos de uma mão, mas foram luz no meu caminhar. Um caminho que até então trilhei grande parte sozinha. Acredito que não precise ser um caminho de solidão, por isso compartilhar estas descobertas da materialidade e as narrativas de tantos outros artistas afrodescendentes é uma forma de resistência, de exercício de liberdade.

Assim, este trabalho tem também um viés de trazer estes elementos simbólicos para cena da arte contemporânea, estes que poucas vezes são lembrados, notados ou registrados como práticas culturais urbanas e paulistanas. Nem nos museus históricos e menos ainda nos museus de arte, estes registros fazem parte do acervo. Em razão disto tento entender, reconstruir, mapear e artisticamente discutir a ideia de Quilombo, a partir da perspectiva de ateliê, de espaço de liberdade e construção de repertório ancestral.

## O ateliê como quilombo

O corpo do artista no mundo  
 O corpo da mulher negra no mundo  
 O corpo da mulher negra artista  
 Um corpo que pensa  
 Um corpo que movimenta  
 Corpo reflexivo  
 Corpo criticado  
 Corpo crítico  
 Que corpo é esse?  
 Que espaços ele pode adentrar?  
 Que espaços ele adentra?  
 Que espaços ele extrapola?  
 Que espaços ele transgride?  
 Dentro do seu espaço, do seu ateliê...  
 O corpo se recria  
 O corpo avança e se retrai  
 Experimenta  
 Esconde  
 Escancara  
 Recebe



Ri  
Se reforça  
Se frustra  
O que vai do ateliê para o mundo?  
O que sobra deste corpo?  
Quem me diz o que é meu corpo?  
Quando eu sei me reconhecer neste corpo?

CORPO - Priscila Leonel/2019<sup>4</sup>

O ateliê como campo expandido do artista, como espaço de acúmulo de referências e experimentação. No ateliê, a artista se cerca de todo tipo de detalhes para criar seu próprio mundo, são imagens, recortes, tecidos, botões, são lembranças disparadoras, como uma folha seca ou um tênis velho, uma tesoura quebrada, ou potes de tinta já vazios. É o lugar dos segredos, onde as recombinações destes elementos, com lembranças de narrativas vividas se entrecruzam, no espaço da ideia. E neste momento algo novo surge no mundo. O ateliê como o lugar de produção do artista e onde suas indagações são materializadas (SANTOS, 2010, p. 5).

Fui acolhida e engolida pelo ateliê de cerâmica da UNESP, criei lá meus códigos, meus espaços, em meio ao espaço coletivo, logo depois, quando fui trabalhar como assistente do artista Eng Goan, ele me mostrou suas metodologias de organização do ateliê, era o seu espaço e, naquela bagunça gerenciada, fui criando meu espaço também, meu ateliê embutido. Na minha casa ia amontoando coisas em caixas, esperando o momento de revelar, deixar ao alcance dos olhos. O que dizer destes objetos que insisto em manter perto? Os guardados, as coleções...

Em 2015 montei meu 1º ateliê, no fundo de casa, na periferia da zona sul, em São Paulo. Nele havia muitas cores, havia uma pia, duas mesas, uns livros, argila e era tudo que eu precisava. Nos três anos que se seguiram fui experimentando, criando e juntando muitos elementos.



Fig. 1. Ateliê em São Paulo



Fig. 2. Ateliê em São Paulo

O ateliê que tenho agora, já estive em Santos-SP também, onde ele veio como precisava vir, muito verdadeiro, potente, organizado e às vezes quando bagunçado, me confessava que havia algo que estava precisando ser organizado dentro de mim.

Este ateliê, em Santos, era dentro de casa, onde seria a sala, isso implicava muitas percepções, como passar pelas obras a todo o momento. Assim como eu passava por elas, qualquer pessoa que entrasse em minha casa também o faria, isso mudou minha relação. Deparar-me, em casa, com a obra trouxe um ar diferente para a produção.



Fig. 3. Ateliê em Santos



Fig. 4. Ateliê em Santos

A cerâmica dominou os espaços da casa, mesmo os quais ela não estava, pois, ao passar por este espaço todo o tempo, a cabeça fica presa nele, instala-se a todo o momento "estado de criação". No meio deste processo de pesquisa e escrita fui sentindo a necessidade de rever o ateliê, seu papel, sua função social. Tenho frequentado novamente o ateliê da UNESP e ele me instigou a repensar o meu ateliê como espaço de compartilhamento rico, não só de mergulho em si, mas de produção e de enriquecimento por referências, que não precisam ser somente as minhas. E me mudei de cidade novamente. Agora em Sorocaba-SP, ainda estou recriando meu espaço, encontrando meus caminhos neste novo lugar. Demora.



Fig. 5. Ateliê em Soocaba



Fig. 6. Ateliê em Sorocaba

Há uma bagunça, buscando organização, coisas buscando meu olhar, caixas pedindo para ser abertas, este novo espaço é provocativo, onde tantos elementos vem à tona, são coisas antigas que reaparecem. Agora tenho um grande espaço para gerir, para acomodar sonhos, pensamentos, angustias e descobertas. Espaço de criação e recriação potente.

Aqui, deste meu novo ateliê foi possível ver como estar em cada cidade muda os tempos de encontro com a arte, muda a relação com a própria produção. Criam-se novas tensões, as viagens a trabalho que começam a fazer parte da rotina, novas linhas de metrô, quando chego na cidade São Paulo, assim vão se dando novos percursos, novos amigos, novos contatos e, poderia dizer também, novos olhares são criados sobre a minha obra. O lugar que ela se encontra vai dando o contorno, como uma moldura e mais do que isso, modifica a sua essência, pois o habitar da artista está transfigurado.

Há cansaços, tempos, esperas, caminhadas, areia, acolhidas, água de coco, há pedaladas de bike, ar seco, ar gelado, ar úmido, tudo se renovando a cada mudança de cidade. E a cerâmica vai respondendo a tudo isso. Enquanto me busco nesse novo território, quero me entender, achar meu lugar. De tantos não lugares onde já me vi. O novo ateliê, ganha um espaço só seu, fora da minha casa e isso permite novos movimentos, encontros, permite receber colegas e artistas, promovendo trocas, debates, assumindo esse caráter do coletivo, com mais veemência.

Esse não lugar também é falado na música de Maria Gadu, artista compositora e interprete brasileira, afrodescendente, nascida da periferia da zona sul da cidade de São Paulo, e que alcançou lugar de destaque na MPB brasileira, cantando ao lado de artistas consagrados, como Caetano Veloso e Milton Nascimento. Seu trabalho se-



Fig. 7, 8 e 9. Detalhes do Ateliê em Sorocaba



Fig. 10 – Ateliê visto de fora em um dia de visita



Fig. 11 – Ateliê visto de fora em um dia de visita

que em afinidade conceitual e poética com minhas criações. Suas músicas falam da consciência de existir e da relação com a identidade cultural.

“Quando já não tinha espaço pequena fui  
Onde a vida me cabia apertada  
Em um canto qualquer acomodei  
Minha dança, os meus traços de chuva”  
(Maria Gadu – 2010)<sup>5</sup>

Nesta música, “Quando fui chuva”, de Maria Gadu - 2010, ela traz de forma singela essa consciência de não estar, não caber nos lugares.

Um segundo momento foi quando li o livro “Histórias Mestiças”, de Lilia Moritz Schwarcz e pela primeira vez ouvi o termo “mestiço”, como um ser social. Quando se remete ao ser social, estamos falando de um conjunto de características de convívio, de relação, de cultura, hábitos e território, que formam esse ser. Então este termo é mais abrangente do que apenas explicitar a cor de pele ou mesmo dizer que se é uma mistura de duas “etnias”, neste sentido trago uma reflexão sobre o significado social de ser mestiço, Lisbeth Rebollo (2004) aponta nesta direção, ao afirmar que ideia de identidade cultural arremete à questão mais abrangente da identidade social, da qual ela é um dos componentes. Segundo Rebollo,

É através da identidade que os indivíduos e grupos se vinculam a um sistema social; vinculam-se, por exemplo, a uma classe social, a uma nação, a uma civilização. Definem seus modos de pensar, sentir e agir coletivos. A identidade permite que os indivíduos se localizem em um sistema social e sejam localizados socialmente. A identidade cultural é, ao mesmo tempo, inclusiva e exclusiva: ela identifica o indivíduo ou o grupo e o distingue de outros indivíduos ou grupos. (REBOLLO, 2004)

O mestiço é aquele que está entre duas culturas, ele está sempre no meio entre o próximo e o distante, ao mesmo tempo em que causa identificação também gera repulsa e quando imagina que encontrou seu lugar, está mais deslocado do que estava antes. Para Schwarcz (2014) existe um “não lugar” onde o mestiço foi colocado na sociedade brasileira. Pensar o contexto do mestiço no Brasil é oportunizar uma compreensão do contexto das experiências que darão origem a um tipo de arte muito específico. O ateliê como quilombo é o ateliê como espaço de resistência, descoberta da liberdade e produção artística ao mesmo tempo. Espaço para se refugiar e se reinventar a partir da cultura afro indígena brasileira, de textos e discussões, de imagens e de guardados.

Um campo de criatividade, que já existe, como lugar físico, mas que quer encontrar seu lugar simbólico, desta construção alegórica de significado está imbricado o corpo do artista, seus processos, descobertas, comportamentos e tudo que vai influenciar diretamente a força de sua produção artística. Janaina Barros Viana (2008) em sua dissertação de mestrado pesquisou a relação do corpo afrodescen-

<sup>5</sup> Para saber mais sobre a artista: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Gadu%C3%BA](https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Gadu%C3%BA). Letra da música disponível em: <https://www.letras.mus.br/maria-gadu/1560999/>

dente como produção social histórica e cultural na obra de arte, a partir da poética de quatro artistas afro-brasileiros. Ela coloca que este corpo não é apenas biológico, mas um corpo que revela uma estrutura social, é um homem subjetivo.

Como um ponto de partida, para essa reflexão e construção poética, de nada adiantaria uma pesquisa teórica sem a possibilidade de desdobrar estes encontros com a minha própria história e a partir desta demanda semear um trabalho artístico que me permita ressignificar certas estruturas que durante muito tempo estiveram rígidas. Para trabalhar com este tema é preciso se permitir, alcançar lugares escondidos da memória, descobrindo o que é ancestralidade de fato e o quanto esse mar de informações, cultura, linguagem faz parte do que sou, do que fui e do que me torno a cada instante. Deste ser, no território, posso pensar em identidade e conseqüentemente em arte.

Estes tópicos se apresentam intensos, circulares, enraizados um ao outro, gerando a poética e os limites. Demorei até perceber este espaço que não se revela por si, mas que é preciso escutar as histórias, olhar com atenção os mestres que se apresentam em diversos momentos oportunos. Segundo Ecléa Bosi (1994, p.91) é tempo de se entregar a experiência profunda da natureza das coisas e este tempo é diferente para cada pessoa. Apesar de haver um convite no inconsciente coletivo, são necessários estalos para que se faça ouvir as narrativas que são passadas de geração em geração como esperança e recordação.

As histórias das vovós, dos vovôs, dos babalorixás, dos pajés, estão ecoando e pedindo escuta. As histórias africanas, indígenas e mestiças durante muito tempo foram silenciadas. Depois de um tempo, vai ficando difícil saber de onde cada coisa veio, onde cada elemento da cultura tem sua raiz, pois houve mistura, mas este resgate é importante, saber que se veio de algum lugar, que faz parte de algo maior. Para Izquierdo (2004), nada somos além do que recordamos, e do que esquecemos também, de lembranças silenciadas e de tudo que não foi dito.

Alguns ceramistas dizem que o barro tem memória. Isto que chamamos de memória está implícito a essa materialidade, sua plasticidade, sua possibilidade de desfazer, voltar atrás, segurar e guardar a forma que lhe foi dada, mas que, antes da queima pode-se deformar com a aplicação de uma certa força e se quisermos pode retornar à forma original, durante a secagem e queima, a obra vai expandindo, encolhendo, brigando com o espaço que lhe é reservado, se permitindo ser a peça. A cerâmica carrega em todo seu processo a memória da trajetória. De acordo com Bobbio (1997, p. 30), "somos aquilo que lembramos". Durante muito tempo a história da cultura negra foi omitida, no Brasil, não se pesquisava, não se escrevia e a cultura da memória oral ia sendo esquecida, a TV foi tomando conta do tempo da família e depois a internet ocupou este lugar. Estas tantas histórias que não foram ditas, deixam marcas, deixam vazios, segundo Bosi (1994) abalam a identidade e a segurança do indivíduo.

Que essa construção artística, no meu pequeno quilombo de barro, seja, portanto, possibilidade de encontro com fantasmas que precisam dizer adeus, acalmar e partir, como um processo de libertação espiritual pela arte.

O lugar onde trabalho é um santuário aqui acontece um milagre, um mistério, as peças vão nascendo, tem aqui coisas invisíveis. - Ulisses Pereira Chaves - ceramista de Santo Antônio do Carai- MG. (BISILLIAT, 1999, p.32)



Fiz um levantamento de artistas afrodescendentes, observando trabalhos que discutissem esta temática, a fim de olhar para o meu próprio trabalho, buscando compreender o que nele também falava das minhas vivências, pensando o que desta produção poderia vir e que poderia ser. Neste percurso fui percebendo quais eram suas potências e o que eu esperava da minha produção.

## **Conclusão**

A atual pesquisa veio com um novo fôlego na minha produção, com um olhar para arte afro-brasileira e indígena contemporânea, tentando compreender este espaço, este lugar de fala, de expectativa, de resolução, das experiências com a cidade e de pertencimento. É no espaço do recuo que a memória pode agir, pode fluir, e se condensar em potência de criação, que toca o outro a partir do momento que não fala só de si, mas do universal, do ser humano. As memórias que eu trouxe neste texto são recuperadas lentamente, encontrando acolhimento e muitas vezes trazendo desconforto, mas é deste constructo que tenho criado forças para produzir e pensar meus trabalhos em cerâmica. São construídas de lembranças e de invenções, traz consigo a memória de muitos, do coletivo, do meio em que estava inserida. A arte pode ser um encontro com o território, processos, diálogos e construção histórica, ao pensar isso, a obra é do mundo. Existe um lugar que a obra ocupa, que fala de si e do outro, que há sempre espaço para conexão, interação íntima e silenciosa. Como se algo de cúmplice invadissem esses corpos, a arte permite a cura, o reconhecimento e o nascimento de uma identidade cultural.

## **Referências**

BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura**, 1994.

BETHENCOURT, Francisco. **Racismo: das cruzadas ao Século XX**. Trad. Luiz Oliveira Santos e João Quina. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

BISILLIAT, Maureen. **Memorial da América Latina – Pavilhão da Criatividade**, Brasil. São Paulo: Empresa das Artes, 1999.

BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória: De Senectute e outros escritos autobiográficos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos** (3a ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

CARBONEL, Sonia. **Maragogipinho - as vozes do barro: práxis educativas em culturas populares**. Tese entregue a Universidade de São Paulo- ECA-USP, 2016.

HAESBAERT, R. **Des-territorialização e identidade: a rede gaúcha no Nordeste**. Niterói: Eduff, 1997.

IZQUIERDO, Ivan. **Questões sobre memória**. São Leopoldo: UNISINOS, 2004

LITTLE, Paul E. **Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: Por uma antropologia da territorialidade**. Série Antropologia – Publicação: Departamento de Antropologia Instituto de Ciências Sociais Universidade de Brasília, 2002.

REBOLLO, Lisbeth. **As Identidades culturais e a comunicação**. Palestra ministrada na Escola de Comunicação e Artes, USP/SP, julho de 2004.

RICHTER, Ivone.Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino de artes visuais**, ed. Mercado de Letras, 2003.

SANTOS, Liliane Pires dos. **O ambiente do artista: o ateliê e seus guardados** - São Paulo. Dissertação de Mestrado entregue à UNESP, 2010.

SCHWARCZ, Lilia M. e PEDROSA, Adriano - org. **Histórias Mestiças: Antologia de textos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014

VIANA, Janaina Barros. **Uma possível arte afro-brasileira: Corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas**. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, 2008.

LITTLE, Paul E. **Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: Por uma antropologia da territorialidade**. Série Antropologia – Publicação: Departamento de Antropologia Instituto de Ciências Sociais Universidade de Brasília, 2002.

Submetido em: 18/11/2019

Aceito em: 04/03/2020

**Maria Emilia Sardelich<sup>1</sup>**  
**Ana Paula da Silva Santos<sup>2</sup>**

# O que se fala sobre Cultura Visual no GT 24 da Anped

What about Visual Culture on  
GT 24 Anped.

Lo que se habla sobre  
Cultura Visual GT 24 Anped.

**Resumo**

Este artigo apresenta um levantamento bibliográfico realizado nos Anais das Reuniões Nacionais da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (Anped), no período de 2007-2017, a fim de identificar a produção sobre Cultura Visual que vem se construindo no Brasil. A coleta de dados efetivou-se a partir de dois descritores: cultura visual e visualidade. Foram localizados sete trabalhos com os descritores no título, resumo ou palavras-chave das comunicações, dos quais três deles focalizam questões relacionadas à formação docente; dois discutem Educação Formal e Não Formal, um aborda a Educação Especial e outro assinala a experiência visual no âmbito da Educação Básica. Os resultados apontam que a problemática da visualidade e a construção social da visão ainda é emergente no GT 24 da Anped, sinalizando brechas de pesquisa sobre a construção visual do social, em uma cultura em que abundam os fenômenos e atos visuais.

**Palavras-chave:** cultura Visual; Visualidade; Levantamento Bibliográfico; Anais da Anped.

**Abstract**

This article presents a bibliographical search carried out in the Annals of the National Meetings of the National Association of Graduate Studies and Research in Education (Anped), in the period of 2007-2017, in order to identify the production on Visual Culture that is being constructed in Brazil. The data collection was carried out from two descriptors: visual culture and visuality. Seven papers with descriptors were found in the title, abstract or keywords of the communications, of which three focused on issues related to teacher training; two of it discusses Formal and Non-Formal Education, one of it addresses Special Education and the other highlights the visual experience within Basic Education. The results indicate that the problem of visuality and the social construction of vision are still emerging in the GT 24 of Anped, signaling research gaps on the visual construction of the social, within a culture abounding visual phenomena and acts.

**Key-words:** visual Culture; Visuality; Bibliographic Research; Annals of Anped.

## Resumen

Este artículo presenta una investigación bibliográfica realizada em los Anales de las Reuniones Nacionales de la Asociación Nacional de Postgrado e Investigación en Educación (Anped), en el período 2007 – 2017, para identificar la producción sobre Cultura Visual que se está construyendo en Brasil. Se han buscado los datos a partir de dos descriptores: cultura visual y visualidad. Se encontraron siete artículos con descriptores en el título, resumen o palabras clave de las comunicaciones, de los cuales tres se centraron en temas relacionados con la formación del profesorado; dos analizan la educación formal y no formal, uno aborda la educación especial y otro enmarca la experiencia visual en la educación básica. Los resultados señalan que el problema de la visualidad y la construcción social de la visión aún está surgiendo en el GT 24 de Anped, lo que señala brechas de investigación sobre la construcción visual de lo social, en una cultura en la que abundan los fenómenos y los actos visuales.

**Palabras clave:** cultura Visual; Visualidad; Estudio bibliográfico; Actas de Anped.

---

<sup>1</sup>Professora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Centro de Educação (CE), Departamento Metodologia da Educação (DME) e Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE). Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (2001), pós-doutorado em Cultura Visual, Universidade de Barcelona (2003). <http://lattes.cnpq.br/8436767321723519> <https://orcid.org/0000-0001-8134-8807>

<sup>2</sup>Licenciada em Pedagogia, pela Universidade Federal da Paraíba(UFPB), em 2018. Integrante do Grupo de Pesquisa em Ensino de Artes Visuais (GPEAV), da UFPB. <http://lattes.cnpq.br/0221458454153925> <https://orcid.org/0000-0002-9647-6059>.

## Introdução

Um campo de estudo se configura pelo esforço coletivo de inúmeras vozes vindas, muitas vezes, de territórios próximos, fronteiriços, concorrentes e depende de um posicionamento aberto dos pesquisadores que configuram o próprio campo de estudo, além de um tempo para a sua aceitação. A constituição de um campo de estudo não acontece de modo coerente e harmônico, pois não há “saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (FOUCAULT, 2010, p.30).

Nesse sentido, o reconhecimento acadêmico da Cultura Visual como campo de estudo situa-se na década de 1980, com os primeiros programas de pós-graduação instituídos nos Estados Unidos e na Inglaterra, entre os territórios da História da Arte, da Comunicação e dos Estudos Literários. Além de ter contestada sua própria denominação, esse campo assinala muito mais uma problemática do que um objeto de estudo específico, de contornos definidos.

No Brasil, como campo de estudo acadêmico, a Universidade Federal de Goiás (UFG) organizou o primeiro Programa de Pós-graduação em Cultura Visual, no grau de Mestrado, em 2003. Porém, em 2010, com a aprovação do doutorado na área, a denominação mudou para Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado e Doutorado (PPGACV). Na produção acadêmica brasileira, a problematização sobre a experiência visual vem ganhando espaço em Programas de Pós-Graduação em Arte, Comunicação, Letras, Educação e História (SARDELICH; GARCIA, 2016), como também em espaços não formais de aprendizagem (SARDELICH; SANTOS; BRUSTOLIN, 2017).

O adensamento de publicações sobre esse campo de estudo tem gerado alguns questionamentos entre os pesquisadores do Grupo de Pesquisa em Ensino de Artes Visuais (GPEAV), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), tais como: De que modo vem sendo construído o campo de estudo da Cultura Visual no Brasil? Quem discute esse campo e a partir de quais referenciais? Quais as conexões que se estabelecem entre esse campo de estudo e a área educacional?

Apesar da acelerada produção acadêmica sobre Cultura Visual no País, ainda faltam estudos que realizem um balanço sobre o conhecimento produzido e apontem os enfoques mais pesquisados. Por essa razão, o GPEAV vem elaborando um estado do conhecimento sobre a Cultura Visual no Brasil. Esse estado do conhecimento pretende contribuir com a organização de uma memória sobre as pesquisas em Cultura Visual por considerar que a compreensão do estado do conhecimento sobre um campo de estudo, em um determinado período, é necessária ao próprio processo da construção desse campo para que se sistematize, periodicamente, o conjunto de informações e resultados alcançados. Consideramos que a produção deste estado do conhecimento constitui-se uma “frente de pesquisa” e uma “memória” (CHARLOT, 2006) sobre o que sabemos, discutimos e questionamos, além das posições que se assumem nesses debates, e tem o objetivo de dar visibilidade aos pontos de partida e pontos de apoio existentes no campo de estudo da Cultura Visual no Brasil.

Soares e Maciel (2000) destacam que as pesquisas de estado do conhecimento não poderiam, nem deveriam, ter um término, pois identificar e caracterizar o esta-

do do conhecimento sobre determinado campo é fundamental e condizente com a dinâmica do próprio campo de estudo. A confiabilidade de um levantamento que pretende caracterizar-se como estado do conhecimento depende, segundo Spósito (2009), tanto do recorte do universo a ser investigado quanto das fontes disponíveis para consulta.

Por essa razão, o GPEAV vem organizando levantamentos da produção acadêmica em seis fontes de consulta: Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT); a Coleção *Educação da Cultura Visual*, organizada por Irene Tourinho e Raimundo Martins, entre os anos de 2009 a 2015, e editada pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Anais dos Encontros da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP); Anais do Congresso da Federação de Arte/Educadores do Brasil (ConFAEB) e Anais das Reuniões Nacionais da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd).

O recorte que se apresenta neste artigo refere-se à coleta, à organização e à classificação das comunicações apresentadas nas Reuniões Nacionais da ANPEd, no período de 2007-2017, a fim de identificar as conexões estabelecidas, pelos pesquisadores identificados, entre o campo de estudo da Cultura Visual e a Educação, além das tendências destacadas nessa produção em relação às abordagens teóricas, aos enfoques metodológicos e/ou às propostas de intervenção pedagógica que estão se configurando nessa produção acadêmica.

Os Anais das Reuniões Nacionais da ANPEd foram considerados como fonte de consulta pelo fato de esse evento ser o mais significativo da área educacional do País, posto que essa associação, organizada como uma sociedade civil independente admite sócios institucionais, como os Programas de Pós-Graduação em Educação, e sócios individuais, os docentes e pesquisadores da área. Esses Anais publicam as comunicações apresentadas na íntegra, constituem-se em uma das coletâneas mais expressiva sobre a pesquisa em educação do País e se encontram disponíveis no *website*<sup>1</sup> da associação.

Cada reunião anual se organiza mediante atividades específicas, tais como sessões especiais e comunicações em seus Grupos de Trabalho (GTs). Em 2007, foi organizado o Grupo de Estudo (GE) Educação e Arte, o qual foi consolidado como GT em 2009. O recorte temporal, definido a partir de 2007 deve-se ao fato de ser este o período de constituição desse GT 24 da ANPEd.

Para a realização da coleta de dados foram utilizados os seguintes procedimentos: definição dos descritores *cultura visual* e *visualidade* presentes no título, resumo ou palavras-chave das comunicações apresentadas no GE 01, nos anos de 2007 e 2008, no GT 24, de 2009 a 2017, e nas sessões especiais de 2007 a 2017. Identificados os trabalhos que se inscrevem no campo da Cultura Visual, estes passaram por um novo refinamento a partir dos descritores da área educacional: Educação Básica, Ensino Superior, Educação de Jovens e Adultos, Educação Não Formal, Educação

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes-cientificas/nacional>

Especial, entre outros.

Os dados que apresentamos neste artigo estão organizados do seguinte modo: inicialmente uma contextualização sobre o GT 24 da ANPEd, seguido dos achados da pesquisa e sua análise, por fim, as considerações alcançadas até o momento.

## O GT 24 da Anped

A ANPEd se constitui como uma sociedade civil, em 1978, comprometida com a universalização da educação no Brasil. Desde então, tem contribuído para fomentar a investigação na área educacional promovendo o debate entre seus pesquisadores em suas reuniões nacionais e regionais. De acordo com seu estatuto, os GTs são constituídos por associados individuais, interessados em pesquisar e debater determinadas temáticas da educação.

A organização e o funcionamento dos GTs dependem de resolução própria, necessitam ser aprovados em Assembleia Geral e ocorrem, inicialmente, por meio da criação de um GE. Em seguida, apresenta-se à Diretoria da ANPEd uma proposta que justifique a criação do grupo, indicando evidências de não haver superposição entre o grupo previsto e os GTs já existentes. A proposta deve ser assinada por, no mínimo, 50 pesquisadores associados individuais, participantes de, pelo menos, 10 diferentes programas de pós-graduação associados à ANPEd e localizados em mais de uma região do País. Com o cumprimento dessas exigências, o GT 24 foi organizado a partir da carência de um espaço específico para os debates sobre Educação e Arte na ANPEd.

Na 28ª reunião anual, de outubro de 2005, formou-se uma comissão composta pelas professoras Luciana Gruppelli Loponte, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Maria Isabel Leite, da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC) e Sueli Ferreira, da Universidade de Uberaba (UNIUBE), além do professor Gilberto Aparecido Damiano, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), a fim de levantar as evidências acerca da relevância da criação de um GE voltado para a temática Educação e Arte. Na 29ª reunião anual de 2006, foi elaborado o documento para ser submetido a Assembleia Geral para sua aprovação. Desse modo, a comissão organizadora coletou dados na Revista Brasileira de Educação e também nos trabalhos apresentados na ANPEd, desde a sua primeira reunião, dando visibilidade às produções que abordassem a temática Educação e Arte nos eventos da associação, dispersa pelos vários GTs. Estes discutiam a Arte a partir de uma abordagem multidisciplinar, o que evidenciava o amplo interesse pela Arte como campo de pesquisa, porém, nesses grupos, as pesquisas possivelmente não permitiriam aprofundamento teórico na área de Arte. Assim, constatou-se a necessidade da criação do GE 01, Educação e Arte, cujas atividades tiveram início na 30ª Reunião Anual da ANPEd, em 2007 (LOPONTE, 2007).

No ano de 2008, na condição de GE, não era possível ao grupo propor uma sessão especial, porém, em colaboração com o GT 23, Gênero, sexualidade e educação, o GE Educação e Arte compôs a sessão especial *Cultura visual, gênero, educação e*



arte, com a participação das professoras Constantina Xavier Filha, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMT), Luciana Gruppelli Loponte e Susana Rangel Vieira da Cunha, ambas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A partir desse ano, o GT se consolidou por meio da articulação em diferentes frentes, tanto em universidades, quanto entre unidades, firmando parcerias interinstitucionais.

## Os achados da pesquisa

A partir dos critérios já indicados na Introdução, foram localizados quatro trabalhos dentre os cento e sessenta e seis apresentados nos GE 01 e GT 24, e três trabalhos nas sessões especiais, entre 2007 a 2017. A sessão especial de 2008, denominada *Cultura visual, gênero, educação e arte*, contou com os trabalhos de Cunha (2008) e Loponte (2008). A sessão especial de 2011, intitulada *Formação de professores, educação infantil, relações étnico raciais e de gênero: desafios e perspectivas*, incluiu o trabalho de Anderson Ferrari, único trabalho posteriormente publicado na *Revista Brasileira de Educação*, publicada pela ANPEd, razão pela qual essa referência está registrada como Ferrari (2012).

Os sete trabalhos localizados, apresentados a seguir em ordem cronológica, são de autoria de Cunha (2008), Loponte (2008), Alves (2011), Ferrari (2012), Noal-Gai (2015), Silva (2015) e Egas (2017), sendo quatro da região Sul, todos vinculados à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), dois da região Sudeste, ambos da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e um da região Nordeste, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Quadro 01: Total de comunicações no GE 01 e GT 24 período 2007-2017

ANO	GE/GT	Trabalhos apresentados	Cultura visual	Sessões especiais
2007	GE 01	28	00	00
2008	GE 01	19	00	02
2009	GE 24	15	00	00
2010	GE 24	14	00	00
2011	GE 24	16	01	01
2012	GE 24	14	00	00
2013	GE 24	18	00	00
2015	GE 24	22	02	00
2017	GE 24	20	01	00
Total		166	04	03

Fonte: Reuniões anuais da ANPEd (2007-2017)

Quadro 02: Trabalhos sobre Cultura Visual por autoria, região e nível / modalidade educacional.

Ano	Autoria	IES	Região	Título	Nível/modalidade
2008	Susana Rangel Vieira da Cunha	UFRGS	Sul	Infância e cultura visual	Educação Básica
2008	Luciana Gruppeli Loponte	UFRGS	Sul	Gênero, visualidades e arte: temas contemporâneos para educação	Formação docente
2011	Jefferson Fernandes Alves	UFRN	Nordeste	Por um olhar além da visão: fotografia e cegueira	Educação especial
2011/2012	Anderson Ferrari	UFJF	Sudeste	Cultura visual e homossexualidades na constituição de “novas” infâncias e “novos” docentes.	Formação docente
2015	Daniele Noal-Gai	UFRGS	Sul	Pedagogia de cartazes: artes, sensações, vulnerabilidade e aprendizagem	Educação formal e não formal
2015	Elones Lima da Silva	UFRGS	Sul	Intervenções artísticas em espaços públicos e pedagogia da cidade- possibilidades de pesquisa	Educação formal e não formal
2017	Olga Maria Botelho Egas	UFJF	Sudeste	A fotografia na pesquisa em educação	Educação docente

Fonte: Reuniões anuais da ANPEd (2007-2017).

Vale salientar que, em outro levantamento bibliográfico, realizado na Base de Dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (IBICT), no período de 2005 a 2015, a fim de identificar a produção acadêmica sobre Cultura Visual que se origina nos Programas de Pós-Graduação em Educação do Brasil (SARDELICH; GARCIA, 2016), a região sul do País destaca-se com o maior quantitativo de trabalhos. Nesse levantamento, sobressai-se a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com 14 trabalhos do seu Programa de Pós-Graduação em Educação, Mestrado e Doutorado, sendo de autoria de Susana Rangel Vieira da Cunha (CUNHA, 2005) a primeira tese que discute a problemática dos fenômenos e eventos visuais na área de Educação no recorte temporal

dessa pesquisa. Apesar de não fazer parte do levantamento realizado no Anais da Anped, destacamos o argumento central da tese de Cunha (2005) por esta tornar-se referência para outros pesquisadores brasileiros da área, como será possível constatar no próximo tópico deste artigo.

Cunha (2005) examina imagens presentes em escolas de Educação Infantil (EI) como um cenário, um texto visual que vai além de sua função decorativa, exercendo uma pedagogia da visualidade, que atua em conjunto com outras formas tradicionais de ensinar. Paradoxalmente, apesar de ser exposta ostensivamente nas instituições escolares, essa pedagogia da visualidade “oculta aquilo que ela ensina no (in)visível: a produção de significados, valores, inclusões e exclusões, desigualdades e relações de poder” (CUNHA, 2005, p. 75). A autora conceitua a pedagogia da visualidade como modos de as crianças verem e entenderem o mundo que “formulam conhecimentos e saberes que não são ensinados e aprendidos explicitamente, mas que existem, circulam, são aceitos e produzem efeitos de sentido sobre as pessoas” (CUNHA, 2005, p. 75). O argumento central de Cunha (2005) destaca a construção social da visão e a ação dos artefatos visuais como produtores de subjetividades infantis.

Em relação ao nível de escolarização ou modalidade de formação discutida nos sete trabalhos localizados, identificamos que três deles – Loponte (2008) Ferrari (2012) e Egas (2017) – focalizam a formação docente e dois – Noal-Gai (2015) e Silva (2015) –, a Educação Formal e Não Formal. Demarcamos a Educação Não formal, a partir de Gohn (2016), como processos de autoaprendizagem e aprendizagem coletiva, a partir da experiência em ações coletivas, principalmente nas que envolvem a participação social, cultural ou política, produzindo conhecimento pela reflexão no cruzamento entre saberes herdados e incorporados nessas experiências coletivas. Um dos trabalhos localizados – Alves (2011) – problematiza as práticas de produção visual na Educação Especial, e outro trabalho – Cunha (2008) – situa a experiência visual no âmbito da Educação Básica.

## **O que se fala sobre Cultura Visual**

Cunha (2008) inicia sua exposição fazendo referência à própria tese de doutorado (CUNHA, 2005), a partir da qual organiza os argumentos sobre as relações entre a infância e a Cultura Visual. A pesquisadora constrói sua argumentação em diálogo com: Michel de Certeau, sobre as práticas cotidianas; Tomaz Tadeu da Silva, sobre o currículo como representação; Roger Simon, sobre a pedagogia como tecnologia cultural; Mury Nelson e Shirley Steinberg, sobre a cultura infantil e a infância consumidora; Nestor Garcia Canclini, sobre a constituição de identidades e o consumo; Philippe Aries, sobre a construção visual da infância; Alberto Manguel e Wim Wenders, sobre a narrativa das imagens e a ilusão do autoreflexo; José Moura Gonçalves Filho, sobre as relações entre memória e olhar; Janet Wolff, sobre a construção social de significados e as tentativas para fixá-los; John Berger, sobre a construção social da visão; Chris Jenks, Fernando Hernandez, Nicholas Mirzoeff, John Walker e Sarah Chaplin para demarcar o campo da Cultura Visual; e Gillian Rose para localizar as

metodologias visuais.

A autora articula esses diferentes autores para pensar a construção social da visão, destacando a ação dos artefatos visuais presentes nas escolas como produtores de subjetividades infantis. Cunha (2008) demarca o campo de estudo e indica que este pode ser denominado de Estudos da Cultura Visual ou Cultura Visual, compreendendo-o como o questionamento sobre as imagens e seus efeitos, no mundo contemporâneo e “[...] focaliza o universo visual e os modos como este universo produz nossos modos de ver o mundo” (CUNHA, 2008, p. 5). Observa que a Cultura Visual se caracteriza por um “movimento” entre diferentes campos disciplinares, que contribuem com seus elementos teóricos e metodológicos, seja da Estética, da Antropologia, da Arquitetura, da Crítica e História da Arte, da Fenomenologia, da Psicologia, da Semiótica, da Sociologia, dos Estudos do Gênero, de Mídia e Étnicos, entre outros. Indica que os objetos de estudo e suas análises são “concebidos a partir da interdisciplinaridade que os próprios objetos suscitam” (CUNHA, 2008, p. 5).

A pesquisadora menciona que, desde a publicação do livro de Fernando Hernández no Brasil, em 2000, intitulado *Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho*, a expressão Cultura Visual se instalou no campo educacional e, devido às poucas publicações, até aquele momento no País, muitos eram os questionamentos referentes à essa denominação. Para situar historicamente a construção do campo de estudo, Cunha indica o trabalho de John Berger, *Modos de Ver* (BERGER, 1999), como um dos precursores da discussão acerca das imagens como produtoras de realidades. Mesmo sem utilizar a expressão Cultura Visual, a abordagem de Berger (1999) sobre “como nosso olhar é mediado pelas diferentes imagens, sejam elas da arte ou da publicidade, anunciam as reflexões das próximas décadas na educação e nas artes visuais” (CUNHA, 2008, p. 6).

A autora também afirma que não há significados previamente estabelecidos para as imagens, mas que estes são construídos nas interações sociais e culturais que ocorrem com as próprias imagens. Desse modo, os sentidos não têm origem nas imagens, mas nas pessoas que dão existência aos materiais visuais, e por essa razão, cada época e cada cultura produzem seus regimes escópicos. Para a autora, um trabalho pedagógico que problematize a Cultura Visual requer um distanciamento do docente, pois muitas dessas imagens fazem parte dos acervos do educador e do pesquisador, o que demanda entender como adultos e crianças constroem significados em torno do mundo imagético, sem esquecer que as nossas subjetividades também estão sendo construídas nos diálogos com essas representações imagéticas.

Por sua vez, Loponte (2008) argumenta que a emergência do campo da Cultura Visual traz questões que afetam sobremaneira nosso olhar sobre as imagens artísticas e que nossas formas de ver têm sido questionadas e deslocadas. A autora fundamenta-se nos trabalhos de: Guacira Lopes Louro, que destaca a regulação e a vigilância que normatiza sujeitos de diferentes gêneros, raças e classes; Laura Trafí que traz as políticas da visão; Elizabeth Garber, com as relações entre o poder e o ato de olhar ou ser objeto do olhar; Linda Nochlin, com o conceito de olhar corporificado, construído a partir de identidades de gênero e sexualidade muito específicas; Marian López Fernandez-Cao, com a geografia do olhar, as representações visuais que incluem ou

excluem; Patrícia Mayayo, que destaca a exclusão da mulher como sujeito de criação na Arte; Ivone Mendes Richter, que discute as várias identidades femininas; e Fernando Hernandez, que traz a visão como construção social implicada na construção de subjetividades e identidades.

Loponte (2008) conecta essa rede de conceitos para posicionar-se contrária a um discurso quase religioso em torno da Arte que a demarca no intocável e transcendente reino da sensibilidade e percepção, o que, por sua vez, eclipsa qualquer questão política da produção artística. A autora indica que a emergência do campo da Cultura Visual tem afetado o modo de olhar para as imagens artística, tanto nos estudos sobre arte quanto na educação, levando a questionar formas de ver e interpretar as produções das artes visuais que vêm perdendo “uma certa inocência e a crença da neutralidade das imagens artísticas [...] a visão começa a ser concebida como uma construção social fortemente implicada na construção de subjetividades e identidades” (LOPONTE, 2008, p. 4). Essa pesquisadora considera que, dentre as contribuições introduzidas pelos Estudos Culturais, Estudos de Cultura Visual e Estudos Feministas, a mais significativa seria o fato de compreender que as imagens não são reflexo do mundo, mas, sim, estão produzindo significados no e para o mundo, tendo efeitos diretos em nossos modos de vida, pois atuam sobre como percebemos nossas próprias identidades sexuais e de gênero. Para Loponte (2008) há muito mais na superfície das imagens a ser analisado para além do que propõem as leituras formalistas que destacam os elementos visuais e aquilo que “supostamente” o artista “quis dizer”. Por fim, afirma que é possível considerar as produções artísticas como modalidades enunciativas que, como outros textos culturais, também disputam espaço para fixar e produzir identidades sexuais femininas e masculinas.

O próximo pesquisador, Alves (2011), propõe uma reflexão acerca da maneira como as imagens são construídas, fundamentando-se a partir das seguintes noções: de que o olhar não se limita à visão, de Oliviero Toscani; da fotografia como imagem-ato, de Philippe Dubois; da proeminência da visão que eclipsa outros sentidos nos processos perceptivos, apresentados por Jacques Aumont e José Alfonso Balestero-Álvares; da compreensão de imaginação como (re)formulação de imagens enlaçadas nas tramas culturais interimagéticas, de Vilém Flusser; da acessibilidade imagética como forjadora de processos identitários e direito social de todos, de Milton Guran; da pedagogia da imaginação, de Ítalo Calvino; da dimensão instituinte dos objetos como figuras discursivas, de Pier Paolo Pasolini; da paisagem sonora, de Murray Schafer; da visitação como um ato de ver, de Marilena Chauí; do punctum como esquema interpretativo de Roland Barthes; e da concepção dos processos imaginativos das pessoas com deficiência visual, de Oliver Sacks.

A partir desse conjunto de ideias, Alves (2011) propõe atividades de produção fotográfica com não videntes, dando, por meio dessa prática de produção visual, visibilidade aos cegos na sociedade vidente. O autor desenvolveu um trabalho no Instituto de Educação e Reabilitação de Cegos (IERC), na cidade de Natal, estado do Rio Grande do Norte, com deficientes visuais atuando como fotógrafos. Nesse trabalho, o pesquisador considera a possibilidade de olhar para a fotografia a partir do enfoque da deficiência visual sem restringir-se à deficiência, mas a partir de uma compreen-

são de alteridade, entendendo as formas com que deficientes visuais respondem ao mundo e aos outros. De acordo com essa concepção, essas formas propiciam modos de ver a nós mesmos como sujeitos entrelaçados na diferença, expondo nossas próprias deficiências. O autor discute, ainda, as limitações que são dadas, pelos adultos, ao uso de objetos por crianças, principalmente às crianças com deficiência visual, por considerarem que, sem a visão, não devem fazer uso de objetos que demandam a interação visual. Entretanto, o autor chama a atenção, também, para como os objetos consumidos definem a classe social e o lugar de quem os possui causando segregação nesta era de consumismo exacerbado.

Por seu turno, Ferrari (2012) utiliza os conceitos de: modos de endereçamento, de Elizabeth Ellsworth; teoria da performatividade, de Judith Butler; identidade pela diferença, de Kathryn Woodward; a infância como um outro, de Jorge Larrosa; a construção social da visão, de Suzana Rangel Cunha; as relações de poder de Michel Foucault; e famílias homo parentais, de Ana Paula Uziel.

A partir dessa fundamentação teórica, Ferrari (2012) aponta seu interesse no estudo das articulações entre as sexualidades e a cultura, tomando a educação como campo de análise desse encontro. O autor demarca a Cultura Visual como “uma trama teórico-metodológica transdisciplinar” (FERRARI, 2012, p. 16) que não se preocuparia tanto com a leitura formal de imagens, mas, sim, com a ação dessas imagens na produção de subjetividades. Para ele, “as imagens também podem ser entendidas como discursos [...] que vão construindo uma realidade, e não ‘a’ realidade” (FERRARI, 2012, p. 16). Do mesmo modo que as imagens constroem uma realidade, o autor considera que, por meio dessas mesmas imagens, é possível problematizar e colocar sob suspeita essas ações sobre nós e os outros, sendo possível pensar o mundo no qual nos inserimos em nossas posições de sujeito. Para tanto, Ferrari toma como ponto de partida um documentário catalão sobre famílias homo parentais produzido para o sistema escolar e enfatiza que se faz necessário pensar a relação entre Cultura Visual e subjetividades, questionando os espaços em que essas relações são construídas, como as escolas e as universidades. “Cultura visual e formação docente estão implicadas uma na outra, como práticas questionadoras do social e cultural” (FERRARI, 2012, p. 118).

Seguindo com os estudos, Pedagogia de cartazes é a proposta de Noal-gai (2015), que organiza seu referencial teórico a partir dos conceitos de: faculdades intuitivas, de Henri Bergson; ética da experiência, de Michel Foucault; conhecimento visual, de Georges Didi-Huberman; imagem e narrativa, de Walter Benjamin; o brincar, o viver criativo e a experiência cultural, de Donald Winnicott; a partilha do sensível, de Jacques Rancière; a profanação, de Giorgio Agamben.

A autora afirma reunir essas ideias para questionar o que as visualidades podem produzir naqueles que as percebem e sugere que a experiência visual é aprendizagem e não somente poluição das passagens, de informação sobre exposições. Noal-gai discorda dos livros sobre jogo e educação para os quais tudo é psicologicamente calculado em função de idades, estágios, fases, como se as pessoas fossem caixas etiquetadas. Ela observa que, quando organizamos os espaços, procedemos por classificações e segregações e que, ao organizarmos espaços supostamente lúdicos,

em geral, separamos a curiosidade de quem joga do ato de jogar. A autora também afirma que brincar requer mais sensações do que etiquetas, pois exige rotatividade e pouca organização e propõe afastar-nos das etiquetas, tais como as ideias de: “aluno diagnosticado”, “aluno tímido”, “aluno coitado”, “aluno que não sabe nada”, “aluno mais ou menos”, “aluno com dificuldades de aprendizagem”, “aluno em situação de vulnerabilidade”, “aluno abusado ou violentado”. Ao invés disso, deveríamos capturá-los pela alegria da experiência da aprendizagem, como sujeitos capazes de afirmarem-se, de se produzirem pelo que aprendem e transformam em suas vidas.

Noal-Gai (2015) considera que, tal como na arte, a aprendizagem é um processo criativo, que necessita levar em consideração a diversidade cultural. Ela faz uma crítica à ênfase dada à aprendizagem pelo desenvolvimento e ao desenvolvimento pela aprendizagem, por entender que as práticas cotidianas na escola são relativizadas à mesmice do nível do desenvolvimento da aprendizagem, ao invés de docentes estarem pensando em trazer para o centro deste processo o envolvimento de todas as pessoas da comunidade, sem fazer nenhum tipo de distinção, mostrando que todos são capazes de aprender, de forma dinâmica e plural, experienciando, dentro e fora dos portões da escola. Na proposta da pedagogia de cartazes, não há linearidade, pois essa pedagogia exige uma dinâmica que circule, embaraçando as experiências vivenciadas no cotidiano.

Por sua vez, para problematizar as práticas culturais juvenis de grafiteiros e pichadores com modos de vi(ver) a cidade e as pedagogias, Silva (2015) parte das noções de: arte como embelezamento da vida, de Nietzsche; *flâneur*, como observador da vida urbana, de Walter Benjamin; ato criador, de Edith Derdyk; análise rítmica, de Henry Lefebvre; cidade polifônica, de Massimo Canevacci; socialidades, de Michel Maffesoli; experiência, de Jorge Larrosa; pedagogias culturais de Shirley Steinberg e Joe Kincheloe; lugares de aprendizado, de Elizabeth Ellsworth; o visual como campo de disputa de significados, de Nicholas Mirzoeff, citado com intermédio de Suzana Rangel Vieira da Cunha (CUNHA, 2005) e Raimundo Martins (MARTINS, 2005); e artefatos visuais que mediam significações culturais, de Fernando Hernández.

Silva (2015) considera que as práticas do *graffiti* vem passando por uma crescente institucionalização em escolas, museus e galerias de arte, apontando para uma “pedagogização” do *graffiti*. A autora discute as relações possíveis entre as intervenções urbanas, as metrópoles e seus modos de vida, indicando que o *graffiti* não transforma o espaço, mas interage com o que já existe, tornando-se parte da paisagem. Ela indica a existência do “campo interdisciplinar da Cultura Visual, que se movimenta em diferentes áreas como a Estética, Antropologia e Sociologia” (SILVA, 2015, p. 7). Por fim, observa que o simbolismo visual urbano configura o modo de vida de seus habitantes, muitas vezes sem que eles consigam perceber, e vai compondo a maneira como vivemos.

Encerrando a série de estudos encontrados, trazemos Egas (2017), que apresenta a fotografia como o procedimento artístico básico para a construção da visualidade contemporânea e suas implicações em sala de aula. Para discutir como as imagens fotográficas tornam visíveis os problemas relacionados ao ensino e à aprendizagem, a autora se fundamenta: nas metodologias artísticas de investigação apresentadas

por Ricardo Marin Viadel e Joaquín Roldán; na Pesquisa Educacional baseada em Artes, por Belidson Dias; nas Metodologias Artísticas de Pesquisa na Educação, por Tom Barone e Elliot Eisner; e na ideia de imagem desterritorializada, de Joan Fontcuberta.

A autora observa que, apesar de ganhar espaço nos currículos escolares, ainda hoje, a arte na escola “ilustra” e “faz a festa” do calendário escolar. Painéis decorados com personagens da mídia, a história da arte cronológica e seus artistas consagrados são privilegiados em detrimento das imagens produzidas pelos alunos. Egas (2017) destaca o uso da fotografia em uma pesquisa educacional baseada em artes, na qual pode ser entendida como um dado, como um instrumento documental, ou como uma ideia ou como um pensamento visual. A utilização da fotografia na pesquisa pressupõe tomar decisões sobre o objeto de pesquisa, o como fazer a pesquisa, o contexto visual que a envolve, o revelar o olhar de pesquisador, como também o colocar em dúvida aquilo que vê e dá a ver. A pesquisadora indica que o pensamento visual, ou pensamento fotográfico, pode ser organizado em séries fotográficas, fotos-ensaios, fotos-discursos, *fotocollage*, entre outras possibilidades, a depender da intenção, do plano de trabalho, do processo investigativo que coloca o pesquisador em permanente estado de invenção. Ela finaliza sua exposição questionando sobre como tornar possível o estudo da Educação por meio de suas próprias imagens, ou seja, as possibilidades de descrever e analisar os problemas educacionais a partir do ponto de vista oferecido pelas imagens.

### **Considerações transitórias**

A partir da análise dos sete trabalhos localizados no levantamento bibliográfico, podemos concluir que educadores vêm, timidamente, discutindo a problemática da visualidade na formação humana, no GT 24 da ANPEd. Quantitativamente, a região Sul destaca-se com o maior número de trabalhos, sendo quatro deles vinculados à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), dois da região Sudeste, ambos da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e um da região Nordeste, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). No tocante ao nível de escolarização ou modalidade de formação discutida nesses trabalhos, três deles – Loponte (2008) Ferrari (2012) e Egas (2017) – discutem questões relacionadas à formação docente; dois – Noal-Gai (2015) e Silva (2015) –, a Educação Formal e Não Formal; um trabalho problematiza as práticas de produção visual na Educação Especial – Alves (2011) –; e um trabalho – Cunha (2008) – assinala a experiência visual no âmbito da Educação Básica.

Os pesquisadores identificados neste levantamento bibliográfico tomam suas referências teóricas de vários campos de estudo (Antropologia, Cinema, Estética, Estudos Culturais, Estudos de Gênero, Estudos Literários, Filosofia, História, Linguística, Psicanálise, dentre outros), o que corrobora o fato de que a discussão da construção social da visão e a construção visual do social transcende fronteiras disciplinares. Apesar de os sete trabalhos utilizarem, pelo menos, um dos descritores definidos nesta investigação para a identificação do campo da Cultura Visual, três deles – Alves



(2011), Noal-gai (2015), Egas (2017) – não demarcam seus estudos especificamente no campo da Cultura Visual.

Dentre os pesquisadores que explicitamente se posicionam nessa demarcação destacamos três: Cunha (2008) compreende que a Cultura Visual focaliza o universo visual e os modos como esse universo produz nossos modos de ver o mundo; Loponte (2008), que a Cultura Visual afeta o modo de olhar para todas as imagens, incluindo as artísticas, questionando a construção social fortemente implicada na construção de subjetividades e identidades; e Ferrari (2012) que a compreende como uma trama teórico-metodológica transdisciplinar que se preocupa com os efeitos das visualidades na produção de subjetividades. Esses três trabalhos enfatizam os aspectos relacionados com construção social da visão, da subjetividade, voltando-se para a discussão da infância e a formação docente, em cruzamento com a Arte-Educação e gênero, bem como a Formação de Professores, destacando-se a fotografia e o *graffiti* como procedimentos básicos para a produção visual e discussão da visualidade.

Apesar de Egas (2017) não demarcar explicitamente o campo de estudo da Cultura Visual em seu trabalho, consideramos que a autora se aproxima da discussão da construção visual do social, do conhecimento, ao indagar sobre o uso da fotografia em uma pesquisa educacional entendida como ideia, como pensamento visual. Egas (2017) provoca seus pares a pensar em problemas, situações educativas que não possam ser expressos por palavras, mas fundamentalmente através de imagens, desafiando a definir, descrever, documentar e concluir visualmente.

Tendo em conta que a discussão da construção social da visão, da subjetividade, vem ganhando timidamente atenção no GT 24 da ANPEd, a discussão da construção visual do social, do conhecimento sobre educação, constitui uma brecha de pesquisa que depende de um posicionamento desoprimido, capaz de dar a ver que textos verbais sobre os problemas educacionais podem não ser suficientemente esclarecedores.

## Referências

ALVES, Jefferson Fernandes. **Por um olhar para além da visão: fotografia e cegueira**. In: Anais da 34<sup>a</sup> Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, Natal, RN, 02 a 05 de outubro de 2011.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CHARLOT, Bernard. **A pesquisa educacional entre conhecimentos, políticas e práticas**. Revista Brasileira de Educação, n. 31 jan./abr. 2006.

CUNHA, Suzana Rangel Vieira da. **Infância e cultura visual**. In: Anais da 31<sup>a</sup> Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, Caxambu, MG, 19 a 22 de outubro de 2008.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. **Educação e cultura visual: uma trama entre imagens e infância.** Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, RS, 2005.

EGAS, Olga Maria Botelho. **A fotografia na pesquisa em educação.** In: Anais da 38ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, São Luís, MA, 01 a 05 de outubro de 2017.

FERRARI, Anderson. **Cultura visual e homossexualidades na constituição de "novas" infâncias e "novos" docentes.** Revista Brasileira de Educação v. 17 n. 49, p. 107- 217, jan.- abr. 2012.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal nas instituições sociais.** Revista Pedagógica, v. 18, n. 39, p. 59-75, set. - dez. 2016.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Gênero, visualidades e arte: temas contemporâneos para a educação.** In: Anais da 31ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, Caxambu, MG, 19 a 22 de outubro de 2008.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Conferência- Educação e Artes na ANPEd: a conquista de um novo espaço.** In: Anais do XVII Congresso da Federação de Arte Educadores do Brasil. Florianópolis, Santa Catarina, 2007. p. 1-6.

MARTINS, Raimundo. **Educação e poder: deslocamentos perceptivos e conceituais da cultura Visual.** In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. HERNANDEZ, Fernando (orgs). A Formação do Professor e o Ensino de Artes Visuais. Santa Maria: Editora UFSM, 2005, p. 133-147.

NOAL-GAI, Daniele. **Pedagogia de cartazes: artes, sensações, vulnerabilidade e aprendizagem.** In: Anais da 37ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, Florianópolis, SC, 04 a 08 de outubro de 2015.

SARDELICH, M. E.; SANTOS, A. M. dos; BRUSTOLIN, J. G. **O que se pode aprender com projetos de Cultura Visual em espaços não formais de aprendizagem.** Revista Educação, Artes e Inclusão. v. 13, n.3, p. 178-195, set. - dez. 2017.

SARDELICH, M. E.; GARCIA, A. **O campo da Cultura Visual na produção acadêmica brasileira disponível no banco de teses da CAPES período 2010 - 2015.** In: Anais do V diálogos internacionais em artes visuais. Recife: Editora da UFPE, 2016. v. 1. p. 220-233.

SILVA, Eloenes Lima. **Intervenções artísticas em espaços públicos e pedagogias da**

**cidade-possibilidades de pesquisa.** In: Anais da 37ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, Florianópolis, SC, 04 a 08 de outubro de 2015.

SOARES, Magda; MACIEL, Francisca. **Alfabetização.** Brasília: MEC/Inep/ Comped, 2000.

SPOSITO, Marilia Pontes (coord.). **O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006).** Belo Horizonte, MG: Argumentvm, 2009. p. 7-9.

Submetido em: 30/07/2018  
Aceito em: 09/01/2020

**José Mário Peixoto  
Santos - ZMario<sup>1</sup>**

# **Em busca do título de mestre:** autobiografia em performances

In search of the master's  
degree: autoiographical  
performances

En busca del título de  
mestre: autobiografía en  
performances

## Resumo

O presente texto descreve e analisa a performance “Em busca do título de mestre”, 2005 - 2007, série produzida entre a academia e a rua, e de como esse processo foi transformado pelo autor/artista numa performance duracional de caráter autobiográfico. Uma vez que o ato de escrever sobre o gênero performance exige uma abordagem multidisciplinar, envolvendo diversas áreas do conhecimento nas fronteiras da arte e da vida, o uso da linguagem poética e da metalinguagem foram recursos explorados em toda a composição textual.

**Palavras-chave:** Performance Art na Bahia. Autobiografia. Corpo. Arte Contemporânea.

## Abstract

The present text describes and analyzes the performance “In search of the master’s degree”, 2005 - 2007, series produced between the academy and the street, and how this process was transformed by the author/artist into an autobiographical durational performance. The act of writing about performance art requires a multidisciplinary approach involving several areas of knowledge on borders of the art and the life, so the use of poetic language and metalanguage were resources explored throughout the textual composition.

**Keywords:** Performance Art in Bahia. Autobiography. Body. Contemporary Art.

## Resumen

El presente texto describe y analiza la performance “En busca del título de mestre”, 2005 - 2007, una serie producida entre la academia y la calle, y cómo este proceso fue transformado por el autor / artista en una performance de longa duración y de carácter autobiográfico. Dado que el acto de escribir sobre el género performance requiere un enfoque multidisciplinario, involucrando varias áreas de conocimiento en las fronteras del arte y la vida, el uso del lenguaje poético y el metalenguaje fueron recursos explorados a lo largo de la composición textual.

**Palabras clave:** Performance Art en Bahía. Autobiografía. Cuerpo. Arte Contemporáneo.

---

<sup>1</sup>José Mário Peixoto Santos – ZMário é artista visual, performático e pesquisador da arte da performance. Graduado em Letras pela Universidade Católica do Salvador UCSal. Mestre em Artes Visuais (Teoria e História da Arte) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia-UFBA. Doutor em Artes Visuais (Poéticas Transversais) pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília-UnB. Integrante do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2549645402465002>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3843-8695?lang=pt>

Contato: [cafecomzmario@gmail.com](mailto:cafecomzmario@gmail.com)

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Alberto Caeiro<sup>1</sup>

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

A obra artística (plástica, visual ou textual) é texto de prazer. Se para falarmos sobre uma obra de arte é preciso fazer outra obra, somos a favor de que o objeto-tese-arte seja sempre um pouco-muito arte. Um pouco porque é possível construir discursos sobre a técnica, a composição-estruturação da obra; é possível falar de desejo de equilíbrio/desequilíbrio; é possível pensar sobre cores em diálogo, o tempo de uma e de outra performance, sua raiva ou quietude, o agenciamento da cadeia de movimentos em um videoarte, etc. Tudo isso deve/pode ser feito com todo o cuidado para que a obra de arte em questão, o trabalho analisado permaneça pulsando.

Maria Beatriz de Medeiros

## Introdução

A *Performance Art*, surgida das diversas transformações sociais nas décadas de 1960 e 1970, é uma arte multidisciplinar com características e elementos provenientes de diversas linguagens artísticas – o que torna difícil a classificação e a apreensão desse gênero. Muitos artistas ao redor do mundo têm utilizado a arte da performance como um meio de expressão com temas que variam desde conteúdos autobiográficos, narcisistas, políticos, estéticos até os de puro entretenimento, explorando a imagem de um corpo permeável e aberto ao mundo. Esse gênero artístico vem buscando refletir sobre questões da contemporaneidade como uma expressão que dá visibilidade às características de uma cultura de simultaneidades, de espaço e tempo específicos. Estudada e divulgada em diversos centros de pesquisa ao redor do mundo, como no *Performance Studies*, departamento de artes da Universidade de Nova Iorque, a manifestação artística da performance é, muitas vezes, compartimentada em disciplinas que exploram as relações entre performance e autobiografia, performance e transe, performance e gênero, performance e tecnologias etc.

O presente artigo trata da pesquisa sobre a arte da performance, durante o curso de mestrado em artes visuais, no Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia-UFBA, e de como esse processo foi transformado pelo autor/artista numa performance duracional de caráter autobiográfico. Uma vez que o ato de escrever sobre o gênero performance exige uma abordagem multidisciplinar, envolvendo diversas áreas do conhecimento nas fronteiras da arte e da vida, o autor utilizou a linguagem poética e a metalinguagem como recursos para

---

<sup>1</sup> Alberto Caeiro é considerado o mestre de todos os heterônimos do poeta Fernando Pessoa. Nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no ambiente rural. Não teve profissão, nem educação, só instrução primária; perdeu muito cedo o pai e a mãe. Vivía com uma tia avó. Morreu tuberculoso.

a composição deste texto e na criação das performances aqui analisadas.

Na performance duracional “Em busca do título de mestre”, 2005-2007, apresentamos a produção do artista ZMário em contraposição à atividade do pesquisador/autor José Mário, e nos deparamos com as dificuldades inerentes à análise do próprio trabalho. Quando elegemos nosso objeto de estudo no curso de mestrado, iniciamos uma performance que durou o tempo em que nos dedicamos à essa pesquisa – do seu início até o momento final da defesa. Nesse percurso, ler, pesquisar e escrever sobre performance foram muito mais que atividades acadêmicas, também, representaram uma performance cotidiana na vida do artista/pesquisador. A análise desse objeto artístico, que é o próprio corpo do autor em performance, denunciou a dificuldade em manter o distanciamento acadêmico e expressou a vontade de escrever de forma mais poética, através da utilização de estratégias linguísticas como o constante cambio da pessoa do discurso: eu, José Mário, pesquisador; eu, ZMário, artista. O “sujeito-objeto”, agente e produto da criação, ora explicitou ora escamoteou sua identidade/subjetividade ao longo da análise da sua própria obra.

Para um melhor entendimento de como tal processo de pesquisa foi desenvolvido na esfera prática, apresentaremos, em seguida, imagens e trechos que compõem a performance duracional “Em busca do título de mestre”, 2005-2007 – sobre as respectivas performances autobiográficas apresentadas pelo autor/artista durante o curso de mestrado em artes visuais.

Quem? Eu? Sobre o meu trabalho? A minha poética? Por que faço arte? Por que faço performance? Por que ingressei na Escola de Belas Artes? Por que resolvi pintar e fazer gravura com meu próprio corpo? Por quê? Como diria meu colega performer Tuti Minervino, citando Alex, aquele personagem do filme *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick: *Well, Well, Well...*

E por muito tempo “[...] hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento [...]” (ASSIS, 1998, p.17) ou minha derradeira performance antes de defender a mim mesmo em território acadêmico.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2005, p.38).

Ao contrário de Brás Cubas, em suas memórias póstumas, começarei pelo meu nascimento. Nasci na cidade de Jequié, sertão baiano, numa noite em que o calor aguava os corpos em suor. No entanto, daquela cidade tenho somente a recordação dos tapinhas de Dr. José Mário quando me puxou do ventre materno e disse: “– Vai, José Mário, filho de Maria e Antonio, ser diferente na vida!”<sup>2</sup>

O artista, em entrevista concedida em sua residência (ZMÁRIO, 2007), nos revelou o quanto é difícil recordar seu passado. Gosto mais das histórias que apontam para o futuro da humanidade ou para dentro de si mesmo como as aventuras do

<sup>2</sup> Numa referência ao Poema de Sete Faces, de Carlos Drummond de Andrade: “Quando nasci, um anjo torto desses que vivem na sombra disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida [...]”. (ANDRADE, 1988).

universo de *Matrix* ou os devaneios musicais de *Selma*, heroína de Lars Von Trier, no filme *Dancer in the dark* (admiro cada vez mais aqueles que gostam de pesquisar em periódicos e livros antigos das bibliotecas, usando aquelas luvas cirúrgicas e máscara protetora – sinto falta da minha arte).

Nós somos **artistas!** (Eu e ele, José Mário). Ainda vou pesquisar a etimologia dessa palavra (em negrito, fonte Arial, tamanho 11) apenas para ver se tem a ver comigo. Eu? Nós? “[...] Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.11).

23/04/07. 23h:40min. Vou parar um pouco, tomar um café, para logo mais concluir outro capítulo, estou cansado, meu corpo reclama em dores como num esgarçamento em que minhas reflexões e dúvidas me cortam em pedaços e me lançam frente a um abismo na busca de me reconstituir. Tornou-se impossível controlar meu sono.

Às vezes, me percebo assim: meio fragmentado, querendo ser um todo, mas sendo apenas uma parte desse todo que almejo. Daí, minhas primeiras e todas as obras (impressões, objetos artísticos, ações e performances) buscarem a reconstituição desse eu/corpo fragmentado.

Em princípio, a visão do corpo dividido produz uma angústia de morte que conjuramos, restabelecendo mentalmente sua forma global, como se a reconstituição imaginária da unidade corporal respondesse à própria regra da especularidade. Somos levados a crer que a parte possa ser tomada pelo Todo, mas a visão do corpo desmembrado impõe o fato de que a parte é em si – e já – um Todo. (JEUDY, 2002, p. 98).

24/04/ 07, 01h:01min. Preciso acordar às 6h para dar aulas.

ZMário disse que é muito difícil falar sobre sua produção artística, transformando sua obra em material para análise científica, e seu próprio ser em objeto de pesquisa (percebemos que a dificuldade apresentada está na abordagem dos conteúdos, que são bem íntimos e pessoais). Nós exploramos conteúdos autobiográficos em performances – situações do cotidiano, nossos dramas individuais, nossos papéis sociais e profissionais como professor, filho, homem, artista, pesquisador, amigo, amante, aluno, outros, outros eus (talvez, o que tornamos visível seja aquilo o que mais queremos esconder em nós – contradições dos vários eus presentes).

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. (HALL, 2005, p.13).

Gostaria de escrever um texto, ou melhor, um livro para mim mesmo (e para quem interessasse) sobre o meu corpo, com a utilização de meu próprio corpo. Um capítulo capilar. Tenho aquele desejo de colecionar e fixar sobre páginas de um livro em branco meus próprios pelos: do tórax, das axilas, das pernas, das narinas, pubianos – fazer taxonomia de mim mesmo – relembrar meu passado pueril de cole-



cionador de selos, moedas, chaveiros, cartas, revistas em quadrinhos (agora, coleteo, separo, classifico e guardo papelada de artistas performáticos em envelopes pardos). Num outro capítulo, mais líquido e corrente, ofereceria aos leitores meus próprios fluidos: um subcapítulo vermelho sangue; outro transparente, com manchas de suor. Gostaria de levar ao leitor a matéria de mim mesmo, o que me mantém vivo, e denunciar que na estranheza do sistema humano, todos nos unimos na mesma dinâmica da espécie. "A arte do fluido do corpo serve como uma perfeita metáfora para a ruptura das velhas classificações de beleza e de feiura, de normal e de anormal, de real e de ideal, e, de maneira mais profunda, de raça". (NAISBITT, 2000, p. 241).

Escreveria um texto, um subcapítulo de dissertação ou um livro que representasse meu corpo texturizado, "cartografado", em relevo, com fragmentos de unhas ou peles mortas para ser tocado por aqueles que se aventurassem ao sabor e odor de tal literatura, que dispensassem luvas de látex em tempos de pavor e morte. Esse meu livro-corpo, aguardaria (desesperadamente) ser lido/tocado, um(a) toque/leitura atento(a) interessado(a), com desejo mal controlado. Este é o ideal do corpo de meu texto: meu corpo exposto e aberto à leitura.

O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.17-18).

24/04/07, 09h:45min. Estou lutando contra o tempo, uma pausa para mais um café. A pausa do café é sempre recheada de prazer e dor. O momento em que penso sobre o que já fiz, o que gostaria de fazer, o indefinido do meu futuro e onde está o ponto final.

É realmente muito difícil escrever sobre nossa própria vida e obra, ou melhor, sobre meu próprio trabalho. Então, caro leitor, propomos o seguinte: uma abordagem do momento atual em minha vida, transformando minhas ações em obra. Assim, gostaria que o desenvolvimento da minha dissertação/deste texto fosse compreendido como uma longa performance de dois anos e meio, vivida vinte e quatro horas por dia, em que me dediquei a ler, pesquisar e refletir sobre meu objeto de pesquisa. Em cada momento marcante desse processo, criei uma imagem-síntese que significasse a complexa relação do meu corpo com o conhecimento que lutava em adquirir. Denominei a longa performance de "Em busca do título de mestre", 2005-2007, e a dividi em três momentos: "Embasamento" (2005), performance (Figuras 1 e 2); "Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento" (2007), performance/intervenção urbana (Figuras 3 e 4) e "O dia do despacho" (2007), ação (Figuras 5 e 6). Partirei do conteúdo que segue em forma de fichas – como aquelas utilizadas no mapeamento dos demais artistas performáticos para, logo em seguida, chegar à análise desses trabalhos.

Comecei a viver em tantos lugares e em tantas horas diferentes da nossa época, que não sei por onde começar: se pelo grande ou pelo pequeno, pelo de dentro ou pelo de fora, se pelo casaco ou pelo coração. Tudo vai fundido dentro da gente, fora da gente, as vidas e os nascimentos, fazendo um círculo de folhas, de lágrimas, de conhecimento, de lembranças. E a vida de um homem é como a existência de um dia. (NERUDA, 1988, p.151).

## Em busca do título de mestre

A performance “Em busca do título de mestre” começou quando fiz a inscrição para a seleção para o mestrado. Ali, comecei a viver as primeiras angústias diante das dúvidas e decisões que eu tinha que tomar. Teoria ou prática? ZMário, artista performático, sempre dedicado às ações, conseguiria afastar-se da manufatura e concentrar-se em teorias durante dois anos? Meu corpo já reagia com os primeiros sinais de que a dúvida dói tanto quanto um cravejamento no centro dos punhos. A decisão veio da necessidade de compreender melhor as alterações corporais em mim diante do mundo, e de como este precioso invólucro pode expressar as mais complexas ideias e mensagens. A leitura corporal é compreendida facilmente por todos, pois este alfabeto é construído desde que começamos a nos perceber no mundo e a entender nossa relação com o outro. Teoria. É disto que precisava. Aprofundar meus conhecimentos na linguagem artística que escolhi para expressar-me. A busca pelo título de mestre começou pelo empenho em adquirir conhecimentos, conhecer a história dos artistas da performance e compreendê-la perante as reflexões contemporâneas, buscando relações com aspectos de uma sociedade cada vez mais difícil de apreender em sua multiplicidade – descobri o quanto pesa essa busca. Minha ansiedade era crescente, acompanhada de insônia, que resultava em dias doloridos. O peso desta ação tornava-se incômodo. Os livros e artigos lidos ficavam acumulados nos cantos da casa, cada vez mais próximos de mim, da minha cama, do meu nariz até me sentir sufocado, sem respiração, completamente e arriscadamente pesando sobre meu corpo, que respondia com as falhas de um motor com gasolina adulterada. Sem força, falhando, em movimentos curtos, mas em movimento. Carregava livros para lá, livros para cá. Livros que cresciam e convidavam-me a entrar no mundo de Alice para descobrir o que estava lá no fundo e quem sairia de lá. Que ZMário seria resgatado depois da luta contra o relógio de um coelho que não parava de dizer que o tempo passa a cada segundo. Que dor! Surgiu daí a primeira imagem para a performance “Embasamento”.

### **FICHA 1:** ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

Artista: ZMário

Naturalidade: Jequié - Bahia

Título da performance: Embasamento

Duração: três horas, aproximadamente

Cidade: Salvador-BA; Local: Biblioteca Pública - Barris. Ano: 2005

Autoria dos registros: Marco Paulo Rolla

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

A ação consistiu na construção de uma coluna com livros, periódicos, apostilas e textos diversos relacionados ao estudo da performance. O artista buscou o equilíbrio sobre a pilha de livros, usando protetor para ouvidos; lápis; fichas de papel; enquanto tentava escrever um dos capítulos de sua dissertação sobre a arte da performance na cidade de Salvador, Bahia – seu objeto de pesquisa no mestrado em artes visuais da Escola de Belas Artes-UFBA. Com essa ação, pretendeu estreitar as fronteiras entre arte-vida, artista-obra, sujeito-objeto em sua produção, utilizando a metalinguagem como recurso (a ação de, em performance, escrever sobre a arte da performance). Durante a apresentação, no Festival de Vídeo Imagem em Cinco Minutos, em SalvadorBA, o artista mastigou textos lidos durante o curso de pós-graduação e, também, criou desenhos estilizados da coluna vertebral numa referência ao corpo cansado após as várias tentativas na busca do equilíbrio sobre a coluna de livros.

Participação do público: ( ) não ( X ) sim. Qual? Apreciando os livros expostos, perguntando sobre a venda dos mesmos. Alguns estudantes torciam para que o artista caísse da pilha formada por livros.

Contato do artista (e-mail): [artezmario@hotmail.com](mailto:artezmario@hotmail.com).

Publicar e-mail: sim ( X ) ( ) não

Autorização: Eu, ZMário, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem). O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: [www.zmario.nafoto.net](http://www.zmario.nafoto.net)

Enviar para: [perfocorpo@yahoo.com.br](mailto:perfocorpo@yahoo.com.br)

## Embasamento

Juntei dezenas de livros, artigos, entrevistas que li, bibliografias das disciplinas já cursadas como créditos obrigatórios, e os levei até à Biblioteca Central, Barris, prédio da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Simbólico, sim! Construí uma coluna, frágil, irregular, sustentada em letras, reticências, interrogações. As pessoas passavam curiosas para saber do que se tratava sem que pudessem imaginar que ali eu estava configurando minha escalada, passo a passo, livro a livro, na minha meta de aprofundar meus conhecimentos em performance e tornar-me mestre. A coluna era instável, balançava ao vento. O seu tremular era o mesmo do meu corpo ainda ao chão. Coloquei um protetor para ouvidos e me anulei no meu silêncio. Subi. Com muito esforço, subi. Descobri a dificuldade em permanecer lá em cima. Rapidamente, retirei do bolso lápis e papel e rabisquei imagens que remetiam ao que eu mais sentia em mim naquele momento: coluna vertebral. Caí. Muitas vezes, caí. A dificuldade aumentava à medida que o tempo passava. Meu corpo já não respondia ao meu comando. As pessoas que passavam na rua sentiam um prazer especial a cada vez que a coluna desmoronava e eu ia ao chão. Reconstruía tudo outra vez. E mais desenhos de colunas. "Colunas-livros". Tudo se misturava. O público passante gritava a cada queda. Nesse momento, meu silêncio era interrompido. Tornou-se expectativa e suspense

quanto tempo eu ficaria no topo. Novos gritos. Nova coluna. Nova queda. As horas passavam. Uma hora. Duas horas. Três horas. Nova queda, novos gritos. Mais "colunas-livros". Meus pés doíam, minhas pernas tremiam, sentia minha verdadeira coluna partir e desmoronar como que seguindo o exemplo dos livros. Meu corpo suava e exalava um calor vindo de dentro para encontrar com o calor do sol, que castigava ainda mais. Novos gritos e palmas. Um rapaz, em cadeira de rodas, acompanhava a tudo desde o início, incansavelmente. Eu o observei e ele parecia entender minha dor, meu esforço. Atento. Parado. Não gritava. Olhava. Os desenhos de "colunas-livros" iam aumentando. Quatro horas. Não conseguia mais escalar a montanha. A dor chegou a uma intensidade que necessitei decretar o fim da ação. Novos gritos e palmas. O rapaz em sua cadeira de rodas veio até perto e parabenizou-me. A imagem se apresentava para cada um. As minhas dores de pesquisador, de artista, de questionador, de quem caminha querendo chegar, estavam ali, ainda nos primeiros fragmentos. Recolhi meus livros, coloquei-os em uma sacola e fui para casa andando, carregando junto ao meu corpo, meu tesouro, parte de mim, agora mais do que nunca. Tudo o que estava ali dentro da sacola estava também em minha cabeça. Transpirava por todo o meu corpo. Eu sentia nitidamente algumas interrogações saindo de mim, caindo no chão e ficando para trás.



Fig. 1 e 2 . ZMário. Embasamento. Performance. 2005. Fotos: Marco Paulo Rolla. Acervo pessoal do artista.

## **FICHA 2:** ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

Artista: ZMário

Naturalidade: Jequié - Bahia

Título da performance/intervenção urbana: Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento

Duração: trinta minutos, aproximadamente

Cidade: Salvador-BA; Local: Praça da Piedade - Centro

Ano: 2007

Autoria dos registros: José Carlos H. Espinoza

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

O artista saiu da sua residência em direção às ruas do centro da cidade, Praça da Piedade, Salvador, Bahia, carregando sobre sua cabeça livros sobre a arte da performance, referências utilizadas durante sua pesquisa no mestrado em artes visuais da Escola de Belas Artes-UFBA. ZMário buscou, mais uma vez, experimentar aquela sensação entre o equilíbrio e o desequilíbrio (físico e psicológico) enquanto caminhava com os livros sobre a cabeça pelas ruas. A imagem do artista/pesquisador em ação remete ao esforço mental e, também, físico na apreensão e análise de um objeto de pesquisa, qualquer que seja ele, e de como essa busca pode ser fonte de prazer e também de sofrimento.

Participação do público: ( X ) não ( ) sim. Qual?

Contato do artista (e-mail): artzomario@hotmail.com

Publicar e-mail: sim ( X ) ( ) não

Autorização: Eu, ZMário, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem). O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: [www.zomario.nafoto.net](http://www.zomario.nafoto.net)

Enviar para: [perfocorpo@yahoo.com.br](mailto:perfocorpo@yahoo.com.br)

### **Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento**

A minha busca em entender melhor a produção de performance em Salvador, Bahia, nas últimas décadas, e compreender a imagem do corpo como figura fundamental na composição "quadridimensional" dos artistas visuais me levava cada vez mais longe, mirando num horizonte que parecia não ter fim. Precisava, desesperadamente, atravessar o arco-íris e achar o pote de ouro, cheio de respostas às minhas perguntas. Comecei meu caminho de aprendiz performático, de pesquisador, e de entendedor de mim mesmo. A performance sempre fala muito de nós mesmos. Mais e mais livros. Algumas questões respondidas e outras se abriam me deixando em sufreguidão. E a pergunta que não calava: acharei as respostas que busco? Minha cabeça não parava de pulsar em empolgação com as novas descobertas e as novas questões que voltavam a me torturar. O meu suor tornou-se parte dos meus papéis. Minhas anotações serviam de mata borrão para uma mão úmida que insistia em deformar letras, palavras. Percebi que meu esforço físico fazia parte da trilha que eu

estava percorrendo. Água. Água. Era necessário repor meus líquidos que foram transmitidos, através do teclado para a escrita, numa tentativa de tornar minhas ideias mais fluidas. Extensão venosa condutora do meu sangue numa circulação de leva e traz que me estimulava com toda vitalidade. Não saía da minha cabeça aquele peso. Outra vez, juntei todos os livros que tratam especificamente da arte da performance e os empilhei. Agora não mais sob meus pés, mas sobre a minha cabeça. Segurei com as duas mãos. Braços completamente esticados para agarrar a coluna por completo. Um esforço que adormecia dos ombros aos dedos. O peso sobre a cabeça me doía o pescoço, mas com certeza facilitaria entrar todo o conhecimento, como minha professora primária dizia: “– Vou abrir a cabeça de vocês e colocar tudo lá dentro!”. Saí de casa segurando minha nova coluna sobre a cabeça em direção ao centro da cidade. O sol parecia querer colaborar, sempre! Encharcava minha pele de suor, fluido condutor entre meu corpo e o mundo. Vaguei pelas praças, sentei, levantei, passei despercebido, ao contrário da minha outra coluna, a dos pés, e compreendi que aquele peso era somente meu, de mais ninguém. Circulei pelas ruas durante trinta minutos, tempo suficiente para sentir que, daquela vez, a dor descia pelo meu pescoço, passava pelos meus ombros e escorregava pela coluna. Circuito inverso ao da dor sentida durante a escalada da outra coluna sob os pés, quando a dor subiu pelos calcanhares, atingiu as pernas e chegou às vértebras. Uma era a base, alicerce. A outra, a edificação. A minha dor era acompanhada do prazer de estar vivenciando meu objeto de pesquisa, explorando-o por dentro e por fora. Retornei para casa fragmentado e de corpo aberto, sentindo a implosão dos vários eus que me compõem em todo. Meus livros voltaram diferentes, transformaram-se.



Fig. 3 e 4. ZMário. Com a performance na cabeça ou o peso do conhecimento. Performance/intervenção urbana. 2007. Fotos: José Carlos H. Espinoza. Acervo pessoal do artista.

**FICHA 3: ARTISTAS PLÁSTICOS QUE JÁ UTILIZARAM OU UTILIZAM O PRÓPRIO CORPO EM PERFORMANCE NA CIDADE DE SALVADOR**

Integra a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA pelo mestrando José Mário Peixoto Santos entre 2005 e 2007

3. Artista: ZMário

Naturalidade: Jequié - Bahia

Título da performance/ação: O dia do despacho

Duração: trinta minutos, aproximadamente

Cidade: Salvador-BA; Local: Escola de Belas Artes - UFBA, Canela

Ano: 2007

Autoria dos registros: Edgard Oliva

Descrição, materiais e equipamentos utilizados, comentário:

Após caminhar pelas dependências da Escola de Belas Artes com os sete exemplares de sua dissertação sobre a cabeça, o artista entregou esse material à coordenação do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes-UFBA.

Participação do público: ( ) não ( X ) sim. Qual? Participação da coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins, registrando o despacho dos exemplares da dissertação.

Contato do artista (e-mail): [artezmario@hotmail.com](mailto:artezmario@hotmail.com).

Publicar e-mail: sim ( X ) ( ) não

Autorização: Eu, ZMário, autorizo a publicação do conteúdo deste documento (texto e imagem). O envio desta ficha implica no consentimento para a publicação destas informações.

Cópia dos dados desta ficha em: [www.zmario.nafoto.net](http://www.zmario.nafoto.net)

Enviar para: [perfocorpo@yahoo.com.br](mailto:perfocorpo@yahoo.com.br)

### **O dia do despacho**

Ao longo da minha pesquisa, tive a oportunidade de conhecer melhor a produção baiana de performance, em três décadas, e acompanhar os diferentes momentos dessa história; perceber as reflexões das diferentes gerações de artistas performáticos, além de acrescentar em mim mesmo um pouco de cada um, cada fala (conhecimento precioso dado a mim como um presente dos deuses, arrumado em um prato de barro, de cantinho a cantinho, que digeri com prazer, usando as mãos). Parecia difícil me afastar dos meus livros e entrevistados. Sintetizar todas as informações e transformar tudo aquilo em minha dissertação, imprimindo em suas páginas partes de mim, que ficaram ali registradas em minhas impressões, meu sangue, meu suor. Era a minha maior gratidão por todos os presentes que recebi de cada artista que me recebeu como amigo, num gesto que me emocionava e ampliava minha responsabilidade por devolver a todos e ao mundo, meu prato, minha oferenda. Ogum, meu orixá guerreiro, dono dos caminhos, me conduziu nos estreitos, abrindo os obstá-

culos com facção. Fui seguindo confiante que o que vem da natureza a ela deve retornar. Chegou a hora. Tremi somente em pensar. Preparei minha oferta com muito carinho. Os filhos devem seguir seus caminhos e se multiplicarem. Vou entregar os sete exemplares de minha dissertação. Muito alívio e muita dor. E agora? O que vou fazer amanhã? Arrumei cuidadosamente cada encadernação, sentindo em minhas mãos os momentos mais estranhos de todo este processo. Em mim, por dentro, um silêncio absoluto se estabeleceu, o que me permitia ouvir meu coração bater como atabaques em dia de festa. Empilhei um exemplar sobre o outro, protegendo a pilha que se formava com todo o cuidado. Equilibrei o volume sobre a minha cabeça (como faziam, na minha infância, as lavadeiras do rio Jequiçá). Saí de casa e fui para a Escola de Belas Artes caminhando. Era o momento da despedida. Um trajeto que, embora fosse perto, nunca pareceu tão longe. Entrei pelo portão. Livros sobre a cabeça que chamavam a atenção e causavam interrogações nos estudantes e professores encontrados. Estava ali tudo o que fui capaz de exprimir sobre a performance em Salvador. O peso já não parecia tão grande, talvez, pela expectativa do alívio iminente. Circulei por toda a área da grande escola, exibindo com orgulho o presente que recebi e que, naquele momento, passava adiante para que todos pudessem dividir comigo aquele prato interminável a ser arriado na biblioteca. Subi as escadas e me dirigi à coordenação do mestrado para passar minha oferenda às mãos daqueles que determinariam seu destino final.

Passei a outras mãos a minha criança  
e junto foram  
minha voz  
meu coração  
meu fazer  
meu sentido.

Recebi de volta um sorriso de satisfação  
que deveria completar o meu  
mas a dor do vazio não me permitiu sorrir.

Um beijo selou os segundos finais da separação  
eu compreendi melhor o que ouvi  
no dia que escapei do ventre da minha mãe:  
Vai, Zé Mário, ser diferente na vida!



Fig. 5. ZMário. O dia do despacho. Foto: Edgard Oliva. 2007.  
Acervo pessoal do artista.





Figura 6. ZMário. O dia do despacho. Documento/ação. 2007.

## Considerações finais

Décadas após as experimentações realizadas com o corpo pelos artistas das vanguardas históricas, a exemplo de Marcel Duchamp, a arte da performance, surgida entre as décadas de 1960 e 1970, retorna ao cenário artístico do final do século XX e início do século XXI. Neste momento em que o conceito de identidade é explorado em diversas produções artísticas e científicas, tempos de corpos esteticamente modificados e mediados por tecnologias, nota-se a recorrência da apresentação/representação do corpo associada a questões políticas, científicas e bioéticas.

Ao longo desta pesquisa, foi enfatizado o caráter essencialmente multidisciplinar da linguagem da performance e também a forma como o artista plástico utiliza o próprio corpo em mostras performáticas, dando ênfase à imagem apresentada em

sua multiplicidade e heterogeneidade. A ideia da construção de uma imagem numa performance se sobrepõe à utilização do texto e à construção de personagens tão comuns ao teatro, assim como se distancia da apresentação de movimentos em relação ao espaço tão essencial à expressão do dançarino. O artista/autor elegeu o gênero performance como meio de expressão por encontrar nele limites tênues e fronteiras diluídas entre as variadas técnicas ou linguagens artísticas tradicionais, além de apresentar uma complexa simultaneidade entre os signos explorados.

Os passos para a construção da performance “Em busca do título de mestre” foram aqui expostos de maneira descritiva e também poética num trânsito entre a academia e a rua. O artista/autor apresentou suas inquietações artísticas entre o fazer e o escrever sobre a própria obra, seu corpo em performance, para além do cubo branco (museus, galerias, instituições culturais etc.). Trata-se de aproximar arte e vida.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, comunicação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.

NAISBITT, John. **Morte, sexo e corpo: o novo movimento da Specimen Art**. In: **High Tech. High Touch. A tecnologia e a nossa busca por significado**. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 209-251.

NERUDA, Pablo. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora S. A., 1988.  
ZMÁRIO. ZMário (José Mário Peixoto Santos): depoimento [mai. 2007]. Salvador: Barris, 2007. Gravação em formato digital (55 min 9 s). Entrevista concedida ao autor.

Submetido em: 02/04/2018

Aceito em: 23/10/2019

**Sofia Lopes<sup>1</sup>**

# **A document in madness:** a study on the insanity of Shakespeare's Ophelia

Uma lição na loucura: um  
estudo sobre a insanidade de  
Ofélia

La lección de la locura: un  
estudio sobre la insania de  
Ofelia

**Abstract**

The chief aim of this paper is to analyse the character of Ophelia, from William Shakespeare's *Hamlet*. By investigating the elements in the play that are most significant to her character, this study seeks to assess the factors that, woven together, culminated into her madness. The main aspects to be studied are the characters that are closest to her, such as Polonius, Laertes and Hamlet, the challenges of her role as a woman, a daughter and a potential lover, and the abiding influence of the late King Hamlet in the play's events.

**Keywords:** William Shakespeare; Ophelia; Hamlet; Madness.

**Resumo**

O principal objetivo desta pesquisa é realizar uma análise da personagem Ofélia, da peça *Hamlet*, de William Shakespeare. Ao examinar os elementos mais relevantes à trajetória da personagem na peça, este estudo busca determinar os fatores que, de forma conjunta, culminaram em sua loucura. Os principais aspectos estudados são os personagens que compartilham interações significativas com Ofélia (como Polônio, Laertes e Hamlet), os desafios de seu papel como mulher, filha e amante em potencial, e a contínua influência do falecido Rei Hamlet sobre os eventos da peça.

**Palavras-chave:** William Shakespeare; Ofélia; Hamlet; Loucura.

**Resumen**

El objetivo principal de este artículo es analizar la personaje Ofelia de la pieza *Hamlet*, escrita por William Shakespeare. Al investigar los elementos de la obra que son más significativos para su personaje, este estudio busca evaluar los factores que, unidos entre sí, culminaron en su locura. Los principales aspectos estudiados son los personajes más cercanos a ella, como Polonio, Laertes y Hamlet, los desafíos de su papel como mujer, hija y potencial amante, y la influencia permanente del fallecido Rey Hamlet sobre los eventos de la trama.

**Palabras clave:** William Shakespeare; Ophelia; Hamlet; Madness.

---

<sup>1</sup> Sofia Lopes is an undergraduate student of English Language and Literature at the University of Brasilia (UnB). This paper was submitted in partial fulfilment of the requirements for a Bachelor degree, and was developed under the supervision of Professor Pawel Jerzy Hejmanowski.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2620266990084174>. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4274-4329>.

## Foreword

Over the course of the years, numerous authors have theorised about the topic of madness in *Hamlet*. There is no surprise in this: it is only natural that a play so rife with musings about the human mind should garner the interest of critics and researchers, even today. Yet, much like the mental afflictions that exist in the real world, the madness depicted in *Hamlet* has never been fully understood. There is, for instance, no ultimate consensus about the true extent of Hamlet's fakery of his mental state. Similarly, many hypotheses have been drawn about the main cause of Ophelia's madness, each reaching a different conclusion that often rules out all others.

This study proposes a broader, less exclusive interpretation of Ophelia's insanity. By taking former analyses – and the multiple perspectives contained in them – into consideration, this work seeks to analyse the aspects that have influenced Ophelia's character throughout the play, and to assess how these elements may have impacted her mental state. What is suggested here is the idea that her madness is a product of a number of circumstances presented in the play, and not a direct response to a single event.

This work will be divided into two sections, in an attempt to explore Ophelia's relations with the various elements from the context in which she is inserted. The first section, "Ophelia's burdens", will focus on Ophelia's interactions with other characters in the play, and the effects those interpersonal relationships have caused in her personality. The second part, "The inheritance of ghosts", is an analysis of the effect of King Hamlet's death – and the abiding interference of his ghost – upon the atmosphere of the play and, consequentially, upon Ophelia's character.

## Ophelia's burdens

Among most critics, there is little or no doubt that Ophelia's madness must have been prompted by another character in the play. When it comes to a character within a play, where speech and relationships define everything the audience knows, it seems inevitable to correlate the plights of a character to the actions of others.

In Ophelia's particular case, the blame tends to fall upon her would-be lover and her family. Most essays usually describe her distraught state of mind as a result of her unfulfilling relationships with Hamlet, or with Polonius and Laertes. This section will explore her relationships with each of these characters, and analyse how they may offer some insight on the subject of her madness.

## The plights of a dutiful daughter

The social expectations imposed upon female figures are a heavy burden to carry. Throughout the play, it becomes clear to the audience that Ophelia is expected to be chaste and meek, even when circumstances have her face the tenacious advances

of a seemingly lovesick Hamlet. Laertes and Polonius are quite protective of her – perhaps overprotective, even –, a fact that may be due to the lack of a maternal figure in their familial context. The two men may feel that they ought to be particularly defensive of her, in order to raise her well and keep her out of harm's way.

However, Ophelia is not as much a witless maid as an unadvised reader or spectator might believe. While speaking to her brother, prior to his departure from Elsinore, she seemed quite aware of the matters he addressed in his warnings, and even retorted by remarking that Laertes himself should be mindful while exploring the world in his travels:

I shall th'effect of this good lesson keep,  
As watchman to my heart. But, good my brother,  
Do not, as some ungracious pastors do,  
Show me the steep and thorny way to heaven;  
Whilst, like a puft and reckless libertine,  
Himself the primrose path of dalliance treads,  
And recks not his own rede. (SHAKESPEARE, 2007, p. 675)

As Carroll Camden writes in the article "On Ophelia's Madness" (1964, p. 248), Laertes cautions Ophelia that "the chariest maid is prodigal enough" when granted an opportunity, and that "youth to itself rebels" (SHAKESPEARE, 2007, p. 675). Camden, then, proceeds to analyse Laertes' remarks, observing that "of course [his] advice is shallow; he seemingly judges Hamlet to be a man like himself". Ophelia, however, seems unimpressed by her brother's judgement. She is "perceptively aware of his shallowness as she reminds him in sisterly fashion to heed his own warnings." (CAMDEN, 1964, p. 248)

Through this open – albeit timid – challenge of her brother's authority, Ophelia shows herself more capable of independent thinking than her family appears to acknowledge. It is possible, therefore, that Laertes' and Polonius' constant reminders that Ophelia should be careful while minding the matters of the heart – and particularly careful when dealing with Hamlet – could have had the opposite effect. Since the subject of romance was so often brought forth by her father and brother, these constant mentions could have instigated her to pay more attention to such matters, thus kindling her youthful desire for romantic exploration. As Camden remarks,

Laertes may well have aroused what he sought to allay, by focusing Ophelia's thoughts on the subject of love, already kindled by her own inchoate desires. Polonius contributes to Ophelia's absorption in matters of love as he indicates how the senses of youth are easily inflamed. (1964, p. 248)

As a result of the dissonance between her family's advice and her own natural youthful curiosity about romance and sexuality, Ophelia finds herself facing a sort of conundrum. She is instructed to be modest and chaste – and everything seems to indicate that she is quite willing to heed the advice she has been offered – but, soon after, Hamlet's advances reach a kind of desperate, inappropriate insistence which

makes her incapable of ignoring him, or remaining unaffected by the urgency of his pleas.

Still, even faced with Hamlet's constant attention, Ophelia sustained her modest ways. She may have begun to think of Hamlet as a potential lover, but her loyalty to her father kept her from responding positively to any of Hamlet's advances.

Ophelia's will to obey to her father's commands in all situations suggests that she regarded him as a reference in safety. With Laertes gone from Denmark, her father was the only person upon whom she could rely, and the only source of advice she could seek. Barbara Smith writes:

Laertes may well have aroused what he sought to allay, by focusing Ophelia's thoughts on the subject of love, already kindled by her own inchoate desires. Polonius contributes to Ophelia's absorption in matters of love as he indicates how the senses of youth are easily inflamed. (1964, p. 248)

Hence, one could easily assume that Polonius' death exerted a profound psychological impact upon her. Ophelia's family has instilled in her such an intense feeling of dependency that, when faced with her brother's absence and her father's death, she is unable to assume control of her own life.

Considering the notion that Ophelia's family (particularly her father) played an essential role in her life and in her sense of security, it is safe to assume that her madness results, at least partially, from "the paternalistic undermining of autonomy and perception" (SMITH, 2008, p. 110), combined with the intense grief ensuing Polonius' death. The lack of love and security, along with a possible sense of helplessness, could have led her into a state of distress too intense for her mind to bear.

### **The ill-fated romance**

Ophelia's relationship with Hamlet is rather ambiguous. They are bound together by a sort of romance – or, rather, by an expectation of romance. Although this expectation is chiefly fostered by Ophelia, it is clear that the other characters in the play also believe that a potential amorous relationship grows between the two youngsters. Polonius leads Gertrude and Claudius to believe that Hamlet is madly in love with his daughter, and later, after Ophelia's death, the Queen confesses she had expected the girl to marry her son.

The prince, however, is inconsistent in his displays of affection. His fevered proclamations, as well as his letter to Ophelia ("Doubt thou the stars are fire; Doubt thou that the sun doth move; Doubt truth to be a liar; But never doubt I love." (2.2.116-119)), would have her believe that he was genuinely fond of her. Yet, in the following act, he claims to have loved her "once" – but no more –, only to confess, immediately after, that he has never loved her at all:

Hamlet: I did love you once.

Ophelia: Indeed, my lord, you made me believe so.

Hamlet: You should not have believed me; for virtue cannot so innoculate our

old stock, but we shall relish of it: I love you not.  
Ophelia: I was the more deceived. (SHAKESPEARE, 2007, p. 688-689)

This inconsistency could, of course, be a mere symptom of the conflicting inclinations that often take room in young minds – but Hamlet is smarter than that. In *Shakespeare: The Invention of the Human*, Harold Bloom writes (1998, p. 88):

Hamlet denies anyway that he ever loved Ophelia, and I believe him. By the time the play ends, he loves no one, whether it be the dead Ophelia or the dead father, the dead Gertrude or the dead Yorick, and one wonders if this frightening charismatic ever could have loved anyone.

Bloom defended this idea once again in his 2003 book, *Hamlet: Poem Unlimited*: “[the beauty of Ophelia’s death] is engendered by Hamlet’s cruelty, indeed by his failure to love. Despite his passion in the graveyard, we have every reason to doubt his capacity to love anyone, even Ophelia” (p. 43). If this is true, and Hamlet indeed never loved Ophelia, then his claims of love were no more than a ruse, part of his plan to deceive Claudius and grant himself more time to plot his revenge. And in Act II, scene 1, he starts to put his plan into action, by heading to Ophelia’s chambers and pretending to be deeply enamoured with her. He must have known, then, that the girl would readily report his odd behaviour to Claudius and Gertrude, thus contaminating them with the idea of his madness.

Ophelia is the first to witness Hamlet’s attempt of incorporating an “antic disposition”. This also makes her the first victim of his plot of deceit. Hamlet’s words affect her with particular intensity because of her family’s warnings. Even though she had been warned not to yield to his advances, he went to her, seemingly maddened by passion, and this must have made her deeply upset. Ophelia was always quite willing to heed her father’s warnings, but even her obedience could not prevent her from being shaken by Hamlet’s ardent displays of affection.

Ophelia’s ambivalent relationship with Hamlet reaches a crucial point in the third act. This is the very moment when Hamlet’s revulsion towards humankind (and towards his mother’s choice of marrying Claudius, in an overt confirmation of her persistent desire for romance and intimacy) leads him to reject Ophelia and urge her to “go to a nunnery”, so as to ensure that she will never breed sinners. The belief that Hamlet did, in fact, love her made Ophelia even more subject to Hamlet’s reprimanding speech:

Hamlet: Get thee to a nunnery: why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest: but yet I could accuse me of such things, that it were better my mother had not borne me: I am very proud, revengeful, ambitious; with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do crawling between earth and heaven? We are arrant knaves, all; believe none of us. Go thy ways to a nunnery. [...] If thou dost marry, I’ll give thee this plague for thy dowry, –be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery, go: farewell. Or, if thou wilt needs marry, marry a fool; for wise men know well enough what monsters you make of them. To a nunnery, go; and quickly too. Farewell.  
Ophelia: O heavenly powers, restore him!



Hamlet: I have heard of your paintings too, well enough. God has given you one face, and you make yourselves another: you jig, you amble, and you lisp, and nickname God's creatures, and make your wantonness your ignorance. Go to, I'll no more on't; it hath made me mad. I say, we will have no more marriages: those that are married already, all but one, shall live; the rest shall keep as they are. To a nunnery, go. (SHAKESPEARE, 2007, p. 689)

Even though Hamlet's remarks have been influenced by his aversion to female sexuality and to the deceitful ways of men, Ophelia could not have known that. Hearing these words from the man who had made her believe he loved her must have been profoundly troubling. Every insult directed by Hamlet towards womankind as a whole was received by Ophelia, alone.

About this scene, Bloom writes:

There are undertones here of the slang meaning of "nunnery" as "whorehouse", but primarily Hamlet consigns Ophelia to a life of pious chastity. Yet in effect, he is murdering Ophelia, and starting her on the path of suicide. (BLOOM, 2003, p. 41)

The effect these words have had on Ophelia becomes clear in her short soliloquy which takes place once Hamlet leaves the stage, when she praises the prince's virtues and mourns his "noble mind", now overthrown. But perhaps the most telling moment of all is this:

And I, of ladies most deject and wretched,  
That suckt the honey of his music vows,  
Now see that noble and most sovereign reason,  
Like sweet bells jangled, out of tune and harsh;  
That unmatcht form and feature of blown youth  
Blasted with ecstasy: O, woe is me  
T'have seen what I have seen, see what I see! (SHAKESPEARE, 2007, p. 689)

It is evident that Ophelia is horrified at the unhinged state that Hamlet finds himself in. She is, as before, unaware that his apparent madness is a ploy. All she knows is that he is cross at her for reasons that she cannot quite understand, and that her youthful dreams of love have been violently crushed.

Later in the play, Hamlet's intentions become increasingly puzzling for Ophelia. As they watch the "play within a play", the remarks he directs towards her are marked by sexual innuendos (such as "country matters" and "a fair thought to lie between maids' legs" (3.2.3-5)). Bemused by his behaviour, Ophelia is unable – or, perhaps, unwilling – to answer him with more than short, submissive remarks.

Throughout the play, Shakespeare hints at Ophelia's fragility: the constant motif of flowers that surrounds her, for instance, suggests the delicacy of her character. She is fragile "without any indication of weakness. [...] She is so young that neither her mind nor her person have attained maturity; she is not aware of the nature of her own feelings" (JAMESON, 1900, p. 143). This particularity of her character, along with her willingness to love and be loved by Hamlet, indicates that his bitter ambivalence towards her could have been troubling enough to disrupt her peace of mind to some degree.

## The inheritance of ghosts

### The transgenerational phantom<sup>1</sup>

In his 1975 essay *"Notules sur le fantôme"*<sup>2</sup>, Nicolas Abraham elaborates on his notion of the "phantom", a concept intended to serve as a complement to Freud's metapsychology. Abraham describes the phantom as a human invention, meant to objectify "the gap produced in us by the concealment of a love object's life" (1975, p. 171). In this sense, the phantom is comparable to folkloric entities such as ghosts, revenants and other representations of the spirits of the dead. Like these entities, the phantom is a sort of "haunting", imposed upon the living by the restless dead. These hauntings are the consequence of a matter left unresolved, unclear; the phantom's prime source of nourishment, Abraham postulates, is the existence of unspeakable secrets.

The phantom, however, is unlike the folkloric accounts of ghosts in the sense that it's not described as an actual semi corporeal representation of a deceased individual. Instead, Abraham describes it as a "metapsychological fact", where "what haunts are not the dead, but the gaps left within us by the secrets of others" (1975, p. 171). It is a portion of an ancestor's unconscious that has been passed on to their successor's. When present, the phantom works "like a ventriloquist, like a stranger within the subject's own mental topography" (1975, p. 173), often leading its bearer to pursue interests that are not necessarily his or her own, but a mirror of their ancestor's inclinations.

The phantom, then, could be described as a transgenerational entity – an unspeakable secret within the bearer's unconscious, which has been unwittingly inherited from a past generation. While this generational bond may be primarily associated with the bearer's family, it may also refer to "the community, and possibly even entire nations" (RAND, p. 169). As Nicholas T. Rand postulates, in his introduction to Abraham's essay (1994, p. 166-167),

Abraham's theory of the phantom enlarges upon Freud's metapsychology by suggesting that the unsettling disruptions in the psychic life of one person can adversely and unconsciously affect someone else.

[...] those who were denied the rite of burial or died an unnatural, abnormal death, were criminals or outcasts, or suffered injustice in their lifetime [...] do not return, but their lives' unfinished business is unconsciously handed down to their descendants.

The concept of the phantom is particularly relevant in the context of *Hamlet*, where the king's ghost plays an essential role in the progression of the events of the play. The apparition of King Hamlet's ghost introduces the atmosphere of unease that will permeate the play. It will affect Hamlet directly, and act as a prompt that will set the plot into motion. Over the course of the play, the ghost's looming presence –

<sup>1</sup> The term "transgenerational phantom", as well as the concept associated with it, was wrought by Nicolas Abraham and Maria Torok over their years of work together.

<sup>2</sup> Translated by Nicholas T. Rand as "Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology".

along with its resounding plea for vengeance – is the primary force that leads Hamlet to make a series of decisions that will culminate in his – and nearly every other character's – tragic ending.

Hamlet has been analysed, commented and even complemented by Abraham in *"Le fantôme d'Hamlet ou le VIe Acte, précédé par l'Entre'Acte de la 'Verité'"*<sup>3</sup>(1987). In his analysis of the play, the author explores his idea of the phantom as the shadow of a secret carried by a deceased loved one. He suggests that most of the tragedy's characters appear to be driven by a strange force. According to the author, Hamlet, Gertrude, Claudius and Ophelia "all end up victims of an evil spell, puppets of a phantom" (1987, p. 188).

In the play, the presence of King Hamlet's ghost indicates the existence of a phantom that lingers in the hidden folds of Hamlet's consciousness – a secret that his father has kept from him. That is, the secret told to Hamlet by his father's ghost, regarding the true circumstances of his death, masks another secret. According to Abraham's theory, the revelation of a secret should result in the exorcism of the phantom that is connected to it. This suggests that, even after the ghost's revelation, there is a secret that still troubles Hamlet's unconscious, a force that keeps the phantom alive in his mind.

This hidden truth likely refers to a secret of infamy, a burden that has plagued King Hamlet in life and has been passed on to his son. As expounded by Abraham, "the presence of the phantom indicates the effects, on the descendants, of something that had inflicted narcissistic injury or even catastrophe on the parents" (1987, p. 174). However, although the gist of this secret has been unconsciously inherited by Hamlet, he does not have full access to it. He can only make conjectures, attempting to grasp an obscure knowledge that he will never quite attain. Yet, even though he may be struck by the impulse to seek this truth, the very possibility of discovering it is unsettling as well – for a truth such as this, which his father cannot disclose even in death, must be truly unmentionable. According to Abraham (1987, p.188),

the gaps and impediment in our communication with the love object [produced by the secret] create a twofold and contrary effect: the prohibition of knowledge coupled with an unconscious investigation. As a result "haunted" individuals are caught between two inclinations. They must at all costs maintain their ignorance of a loved one's secret [...]. At the same time they must eliminate the state of secrecy; hence the reconstruction of the secret in the form of unconscious knowledge.

Thus, the prince lingers in this delicate state between knowledge and nonknowledge, both attracted and repelled by the answer to the obscure question that his father's ghost has awoken in him. This phantom, the realisation of the existence of a secret, will disrupt Hamlet's peace of mind and, in turn, bring a sense of unease into the entire court.

Throughout the play, the phantom's influence infiltrates the minds of the characters who are part of the court and, thus, closer to the late King Hamlet. Horatio and Fortinbras, the only foreigners who were present in the play's finale, are the only

---

<sup>3</sup> Translated by Nicholas T. Rand. As "The Phantom of Hamlet or The Sixth Act preceded by The Intermission of "Truth".

ones who remain unaffected by the ghost's presence. This suggests that the trans-generational phantom has only permeated the minds of those who had been born in Denmark – those for whom King Hamlet had some sort of familial significance, either due to his paternal authority or to his position as the monarch.

### The effect of secrets on Ophelia's mind

Although the theme of insanity is intensely explored in *Hamlet*, the title character is not quite mad, in the strictest sense of the word. Despite being disturbed and willed into revenge by the ghost's influence, Hamlet is still conscious of his own actions, and even his apparent lunacy is deliberate, if his own words to Rosencrantz and Guildenstern are to be believed:

Hamlet: [...] my uncle-father and aunt-mother are deceived.  
 Guil: In what, my dear lord?  
 Hamlet: I am but mad north-north-west: when the wind is southerly  
 I know a hawk from a handsaw. (SHAKESPEARE, 2007, p. 685)

Once Hamlet's apparent madness is discarded and explained by himself to be nothing but a ruse, Ophelia becomes the most genuine depiction of insanity in the play. The delirious state in which she finds herself by Act IV appears to be quite authentic – she truly seems “incapable of her own distress”.

The phantom that resulted from King Hamlet's death was certainly a crucial factor in Ophelia's descent into madness. Its influence struck Hamlet and Ophelia in very different ways. Hamlet has woven an intricate plot, intended to allow him to enact his father's revenge. His uncertainties, derived from his dwelling in the threshold between the known and the unknown, have led him to become uneasy and hesitant in his quest for vengeance. For Ophelia, however, there is more than that.

Her deprivation of knowledge – a product of the surfeit of secrecies that has surrounded her since King Hamlet's death – was an active factor in the progression of Ophelia's insanity. Although King Hamlet's unspoken secret, hidden even from his son, is the prime source of the phantom's existence, there is another hidden truth that haunts Ophelia's mind: she does not know the real circumstances of King Hamlet's death. Although she appears to have an inkling of the foul deeds that have occurred in the castle (as suggested by Horatio's description of her maddened state: “She speaks much of her father; says she hears/There's tricks i'th'world; and hems, and beats her heart [...]” (4.5.81-82)), she cannot truly know that the king was murdered by his brother, for she has never been told so. As written by Anna Jameson in *Shakespeare's Heroines* (1900, p. 151),

she believes Hamlet crazed; she is repulsed, she is forsaken, she is outraged, where she had bestowed her young heart, with all its hopes and wishes; her father is slain by the hand of her lover, as it is supposed, in a paroxysm of insanity: she is entangled inextricably in a web of horrors which she cannot even comprehend, and the result seems inevitable.

This “web of horrors” encompasses the late king’s death, as well as the secret scheming that takes place in court. The phantom that disturbs Ophelia’s mind, then, does not refer only to King Hamlet’s secret – the one unknown even by his son. She is also haunted by her unawareness of the true cause of his death, and of the true extent of the “tricks” that exist in the world and in Elsinore.

As explained by Abraham, the haunted mind will attempt to protect itself from the unspeakable truth, while, unconsciously, engaging in an investigation, in an attempt to appease its disquiet. Like Hamlet, Ophelia is torn between these two paradoxical urges. Yet, unlike him, she is led into complete, incapacitating madness by the intensity of the phantom’s influence. Perhaps this is due to her mind being particularly fragile – but it is far more likely that she has become more sensitive and subject to the phantom’s disturbing influence due to the additional factors that interfered in the balance of her mind.

## Conclusion

This study has proposed to analyse the character of Ophelia, and to assess whether her madness might have been induced by a series of factors, rather than a single event. After a thorough analysis of Ophelia and her mental afflictions, it is possible to suggest that her insanity was, indeed, a product of the combination of the traumatic circumstances and events that surround her. In the context of the play, the world to which she is accustomed undergoes several abrupt changes: her brother leaves Denmark, King Hamlet and her father die under mysterious circumstances, and Hamlet adopts a rather aggressive posture towards her, verbally attacking her in what seems to be a severe fit of insanity.

These events, which would already have been quite disturbing to Ophelia by themselves, have been aggravated by the ominous atmosphere that permeates the play since the first apparition of King Hamlet’s ghost. The king’s demise, along with the unawareness about the mysteries surrounding his character and the nature of his death, were likely a source of profound unease for Ophelia. Her knowledge about these mysteries is quite limited, and thus, she is trapped in the threshold of knowledge: a disquieting state, where she has an inkling of the horrors around her, but can never grasp them in their entirety.

Ophelia is simultaneously haunted by her lack of knowledge concerning life itself and the mysteries of death, by her lack of love and security, and by the grief felt by those who have experienced a terrible loss. These circumstances have troubled her young, unseasoned mind, leaving her so distressed that she could not properly understand or respond to the world around her.

## Bibliography

ABRAHAM, N.; RAND, N. T. (Org.). **Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 171-176.

ABRAHAM, N.; RAND, N. T. (Org.). **The Phantom of Hamlet or the Sixth Act, Preceded by the Intermission of "Truth"**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 187-205.

BLOOM, H. **Hamlet: Poem Unlimited**. 1. ed. New York: Riverhead Books, 2003. p. 37-44.

BLOOM, H. **Shakespeare: The Invention of the Human**. 1. ed. New York: Riverhead Books, 1998. p. 383-431.

CAMDEN, C. **On Ophelia's Madness**. *Shakespeare Quarterly*, [S.l.], n. 2, p. 247-255, 1964.

JAMESON, A. B. **Shakespeare's Heroines: Characteristics of Women, Moral, Poetical and Historical**. 1. ed. New York: A. L. Burt Company, 1900. p. 133-154.

RAND, N. T. **Secrets and Posterity: The Theory of the Transgenerational Phantom**. 1. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 165-169.

SHAKESPEARE, W.; TRAYLER, H. (Org.). **The Complete Works of William Shakespeare**. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2007. p. 670-713.

SMITH, B. **Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia**. *South Atlantic Review*, [S.l.], n. 2, p. 96-112, 2008.

Submetido em: 08/07/2018

Aceito em: 18/10/2019

**André Marques Gomes<sup>1</sup>**  
**Larissa Patron Chaves<sup>2</sup>**

# **A estética relacional e a experiência estética do Hip-hop: O eu e o outro no fazer artístico**

Relational aesthetics and  
the aesthetic experience of  
hip-hop: the i and the other in  
artistic making.

Estética relacional y la  
experiencia estética del  
hip-hop: el y el otro en la  
fabricación artística.

## Resumo

Este trabalho objetiva apresentar relato de experiência de oficina realizada no CREAS - *Centro de Referência Especializado de Assistência Social*, espaço de ensino não formal na cidade de Rio Grande, RS, tendo como proposta artística pedagógica o estudo da cultura hip-hop, e analítica o conceito de estética relacional. É um trabalho biográfico que analisa a minha trajetória como artista e reflete sobre conceitos de arte encontrados nas produções com hip-hop somadas a minha atuação como oficinairo. Foram utilizados autores como Nicolas Bourriaud (1998) que dialoga diretamente com os conceitos de estética relacional no abordar a trajetória de um artista engajado no movimento cultural hip-hop e como ele se reconhece a partir de sua própria produção. Analisa também a existência da experiência estética contida nas oficinas de hip-hop, que faz com o outro crie relações também com esta cultura.

**Palavras-chave:** Hip-hop; Educação; Conhecimento.

## Abstract

This paper aims to present an experience report of a workshop held at CREAS - Specialized Reference Center for Social Assistance, a non-formal teaching space in the city of Rio Grande, RS, as its pedagogical artistic proposal the study of hip-hop culture and the concept of relational aesthetics. It is a biographical work that analyzes my career as an artist and reflects on art concepts found in hip-hop productions added to my work as a workshop artist. We used authors such as Nicolas Bourriaud (1998) who dialogues directly with the concepts of relational aesthetics in addressing the trajectory of an artist engaged in the hip-hop cultural movement and how he recognizes himself from his own production. It also analyzes the existence of the aesthetic experience contained in hip-hop workshops, which makes the other also create relationships with this culture.

**Keywords:** Hip-Hop; Education; Knowledge.

## Resumen

Este documento tiene como objetivo presentar un informe de experiencia de un taller realizado en CREAS - Centro de referencia especializado para asistencia social, un espacio de enseñanza no formal en la ciudad de Río Grande, RS, teniendo como propuesta artística pedagógica el estudio de la cultura hip-hop y analítico el concepto de estética relacional. Es una obra biográfica que analiza mi carrera como artista y reflexiona sobre los conceptos artísticos que se encuentran en las producciones de hip-hop añadidas a mi trabajo como artista de taller. Utilizamos autores como Nicolas Bourriaud (xxxxx) que dialoga directamente con los conceptos de estética relacional para abordar la trayectoria de un artista involucrado en el movimiento cultural de hip-hop y cómo se reconoce a sí mismo de su propia producción. También analiza la existencia de la experiencia estética contenida en los talleres de hip-hop, lo que hace que el otro también cree relaciones con esta cultura.

**Palabras clave:** hip-hop; educación; conocimiento



---

<sup>1</sup> André Gomes é compositor, educador, oficinairo, produtor cultural e artista visual. Possui Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas - UFPel e graduação em Artes Visuais Licenciatura e Bacharelado pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Atualmente é oficinairo e apresentador do programa de rádio Resenha Rap, na FURG Fm e integrante do grupo de rap Dirth South. andredizero@gmail.com  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5537144352604548>  
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0410-124X>

<sup>2</sup> Professora Associada do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Possui Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (1995), Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2002), Doutorado em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2008), com período de atuação em estágio de doutoramento na Universidade do Porto (Portugal) entre os anos de 2005 e 2006 e Pós Doutorado em História, pelo Centro de Investigação em Ciência Política da Universidade de Évora, Portugal (2019).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3858201697400054>

## Introdução

Este trabalho é resultante de pesquisas junto da cultura hip-hop. Ao longo de minha trajetória, me envolvi com esta cultura de diversas maneiras, desde minha inserção como mc e agente cultural, logo após como acadêmico do curso de artes visuais, também como oficina de hip-hop, e na condição de pesquisador. Este é um recorte de minha mais atual pesquisa no âmbito das artes. A partir do presente texto, pretendo refletir como o hip-hop pode dialogar com diversas linguagens, em especial, com o conceito de estética relacional, que é permeada de interações e trocas do eu e do outro a partir do intercâmbio de signos e significados, de histórias de vida e experiências, de saberes e sentidos. Através de encontros de oficinas de hip-hop no CREAS - Centro de Referência Especializado de Assistência Social, elaborei uma metodologia interativa, desde a escolha dos conteúdos até a montagem do espaço. O que se transforma neste processo relacional em mim e no outro que participa? Quais sentidos são ativados a partir do contato com uma cultura que, historicamente, foi marcada por lutas sociais e de direitos básicos frente ao estado?

Para iniciarmos este pensamento, preciso me reportar a um breve histórico do hip-hop, desde seu surgimento, nos Estados Unidos em meados dos anos 1970, até sua imersão no Brasil, nos anos 1980, para que o leitor possa mergulhar no universo hip-hop.

## Início do início

No início do início, como afirma Mano Brown: "Malcolm foi lampião", trecho da música "Mente do vilão" (2013). Em meio a conturbada tensão racial nos Estados Unidos, nos anos 1960 e 1970, Malcolm X (1965) e Martin Luther King (1968) foram lampiões para uma juventude negra que lutava por justiça, liberdade e direitos civis. O hip-hop tem como influência diversos nomes que fazem parte da história e filosofia da cultura.

Historicamente, no início do início, o bairro do Bronx, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, é considerado o local do surgimento do hip-hop. Alguns escritores defendem que o hip-hop é originário dos povos da África, principalmente oriundos dos griôs contadores de história. Na tradição da cultura africana, os griôs<sup>1</sup> contavam histórias de formas rimadas e versadas, através de seus ancestrais.

No geral, ficou estabelecida a tese de que o hip-hop tenha nascido nas ruas do violento bairro do Bronx, nos anos 1970. De certa forma, a influência da cultura africana, junto da simbologia e oralidade dos griôs contadores de histórias, se mostram presentes no hip-hop. O Estados Unidos possui uma quantidade significativa de imigrantes africanos, que se constituem como afro-americanos, concentrados principalmente nos bairros mais pobres, como o Bronx, Queens e Harlem. Logo no início

---

<sup>1</sup> Os griôs são contadores de histórias que ensinam as lendas e os costumes de seu povo. Muito antes da invasão dos europeus naquele continente, o griô já existia, e transmitia seus ensinamentos. As narrações do griô são, muitas vezes, cantadas. Um instrumento musical o ajuda a dar ritmo e musicalidade à narrativa. Ver mais em <https://clionainternet.wordpress.com/2013/06/19/griôs-os-contadores-de-historias-na-africa/>

dos anos 1980, a emergente cultura chega no Brasil, especialmente na cidade de São Paulo

O movimento do hip-hop tem diálogo direto com as ruas, bairros e comunidades periféricas, através de sua linguagem e discurso. Desta forma se dá o direcionamento de suas músicas, embora a cultura tenha começado como diversão – o que não diminui seu sentido político –, logo acaba se caracterizando pelas lutas por direitos sociais. Os artistas buscavam representar aquilo que existia de mais puro e verdadeiro em relação as ruas, como local de produção, e ao mesmo tempo, como local de fala.

Os indícios apontam que a origem do hip-hop é o Bronx, verídico ou não, esse é o discurso mais sustentado até os dias atuais. Para entender o contexto do surgimento, é preciso pensar também na crescente ascensão imigratória, principalmente vindas da África, alimentando o regime escravocrata americano. A onda imigratória dos povos latino-caribenhos, advinda da segunda guerra mundial, assim como chineses e Italianos, fazem com que o cenário cultural seja diverso, e isso causa choque e estranhamento.

Uma verdadeira guerra se instalou nas ruas em meados dos anos 1970, principalmente formada por gangues que disputavam pontos de tráficos. Contudo, a produção cultural originária das ondas imigratórias foi enorme, tanto no que tange os estilos musicais como o jazz, rock, punk e disco, como também na sua influência no surgimento do hip-hop. Diferente da música do gênero disco<sup>2</sup>, que dominou as pistas durante a época, Kool Herc (1955) trouxe um “tempero” que fez toda a diferença nos passos de dança.

As famosas “Block party”<sup>3</sup> (Fig. 1), as festas de bairro, foram inspiradas por sua Irmã, Cindy Campbell Herc, que assim como Kool Herc, foi uma das “fundadoras” do hip-hop. No dia 11 de agosto de 1973, Cindy organizou a primeira festa de bairro, junto do irmão. A data marca a comemoração do aniversário da cultura hip-hop e a novidade nas pistas de dança. Quando o DJ tocava as músicas da época, mantinha apenas a parte principal, fazendo com que os instrumentos e melodias ficassem em evidência.

As festas de bairro, originalmente, marcam o início da cultura hip-hop, e de forma interessante, em uma periferia americana, o hip-hop se mostra como uma organização do povo negro e periférico, adeptos de uma cultura popular emergente, e em um período político importante. Uma nova forma de tocar músicas nascia neste momento, totalmente diferente de tudo que as pessoas haviam experimentado até então. Esta mudança na forma do público se relacionar com a música, contribuiu para que novos passos, como a dança break, fossem elaborados, e, neste sentido, o break dance, junto do DJ, passou a se constituir como elemento fundamental das bases do hip-hop.

---

<sup>2</sup> A música disco é um gênero de música de dança da década de 1970. Teve suas raízes nos clubes de dança voltados para negros, latino-americanos, gays e apreciadores da música psicodélica em estados como Nova Iorque e Filadélfia.

<sup>3</sup> As chamadas “block party” foram festas de bairros organizados por Cindy Campbell Herc e Kool Herc. A participação crucial de Cindy Herc é ocultada da história da fundação. No geral, somente o nome do irmão é associado ao nascimento da cultura, porém, Cindy teve uma participação mental ao idealizar a festa, arrecadar o dinheiro através de rifas e ações na escola e inspirar o irmão. Para a cultura hip-hop, os eventos foram importantes encontros para ouvir música, dançar ou simplesmente observar. As manifestações do dia 11 de agosto de 1973.



Fig. 1. O início do hip-hop. Fonte: Acervo pessoal.



Fig. 2. Cindy Campbell Herc. Fonte: Acervo pessoal.

Paralelamente a isso, o Dj Grandmaster Flash (1958), criou novas técnicas de mixagens eletrônicas e *turntablism*<sup>4</sup>, transformando as *pick'up's*, os famosos toca discos, em verdadeiros instrumentos. O DJ foi criador da famosa técnica de *scratch*<sup>5</sup>, que permitiu aos DJs e produtores, a realização da técnica de sampleamento, que é semelhante a uma apropriação duchampiana. Este novo movimento de Grandmaster Flash abriu o espaço criativo do hip-hop, tornando o DJ um artista reprogramador, estabelecendo a arte dos toca discos, assim como Duchamp abriu a ruptura no espaço criativo da arte.

As colagens eletrônicas abrem uma possibilidade importante para a produção artística contemporânea. As técnicas criadas, como o *sampleamento* e *remixagem* – das quais irei abordar com mais profundidade ao longo deste trabalho –, logo se constituíram como conceitos utilizados na arte pós-moderna dos dias atuais. Grandmaster Flash foi um artista inovador, integrou o grupo The Furious Five<sup>6</sup> (1978), e ajudou a impulsionar o hip-hop, juntamente com Kool Herc.

A música “The message” (1982) colocou a cultura negra americana nos holofotes das mídias televisivas, em forma de mensagem e conscientização. O grupo serviu de modelo para uma nova geração, que emergia das borbulhantes periferias norte-americanas. Os jovens buscavam reconhecimento, diversão e também de sucesso profissional.

Logo após um período em evidência no cenário musical, o grupo acaba desfazendo sua formação original, saindo de atividade no ano de 1988. Em um movimento histórico, suas influências perpetuam até os dias de hoje. A formação dos grupos de rap ainda são muito parecidas com The Furious Five, que compõe um grupo de mc's somados a um DJ produtor musical.

Com as inovações dos DJs, os dançarinos passaram a elaborar novas técnicas. Ao passo em que a música disco se fundia ao ritmo hip-hop, as pistas de dança explodiam com novos passos e ritmos fervorosos. O DJ ascendeu literalmente a faísca do hip-hop, e o novo movimento se consolidou nas noites da cultura negra americana.

Com as pistas de dança lotadas, ao som dos DJs, surgiram competições de dança. A figura do dançarino surge, principalmente, através da experiência com o novo ritmo. O tempo estendido de Kool Herc proporcionou a experiência da dança break. Os dançarinos elaboravam novos passos, que passavam a ser chamados de break dance. Os grupos de dança realizavam os passos nos salões e nas ruas. Os dançarinos passaram a organizar grupos, ocupar as pistas para batalhar em forma de dança e utilizar as ruas para realizarem seus movimentos.

Alguns nomes da década de 1970, como Mister Dynamite (1935) e James Brown (2006), eram conhecidos não só por suas vozes ou canções, mas também, por todas suas performances estéticas, dando origem a muitos artistas que vemos nos dias atuais. James Brown, por exemplo, foi artista expressivo, principalmente nos redutos negros e latinos das grandes metrópoles, e influenciou os jovens com sua dança. Os

<sup>4</sup> O Turntablism é a arte de manipular sons e criar músicas usando turntable fonógrafo e um DJ mixer.

<sup>5</sup> Scratch é uma técnica musical que é realizada por DJs para reproduzir sons semelhantes a “arranhões” nos discos de vinil.

<sup>6</sup> The Furious Five teve sua fundação no ano de 1976 e se desfez em 1988, e teve como integrantes Grandmaster flash, Melle Mel, The Kidd Croele, Keff Cowboy, Mr Ness/Scorpio e Rahien. O grupo tinha como ponto principal a criação de música em cima da arte dos toca discos aliados a um discurso consciente.

artistas transformaram os movimentos em arte, e a dança foi difundida também no cinema, principalmente no filme "Wild Style" (1983).



Fig. 3. Dj Kool Herc. Fonte: Acervo pessoal.



Fig. 4. Grandmaster Flash e The Furious Five, 1976. Fonte: <https://www.bbc.co.uk/music/artists/1390d663-2f56-4b41-9f75-f45ba489250b>

Algumas técnicas foram desenvolvidas, como o *Top Work*, que compreende a fase de preparação e consiste em movimentos com os pés. Já o *Foot Work* envolve além do movimento com os pés, o apoio das mãos diretamente no solo, ampliando as possibilidades de movimentos corporais. O *Freeze* é um movimento rápido, seguido de uma parada no solo. Por sua vez, o *Powermove* é o tradicional movimento giratório no solo, muitas vezes utilizando a cabeça e as costas.

No Brasil dos anos 1980, a dança de rua foi um movimento fortemente articulado através de nomes como Thaíde (1967) que, antes mesmo de se tornar mc, foi praticante da modalidade no metro São Bento, em São Paulo. O movimento da dança foi impulsionado principalmente por equipes de som que formavam grupos para competições.



Fig. 5. Grandmaster Flash. Fonte: Acervo pessoal.



Fig.6. A dança de rua. Acervo pessoal



Fig. 7. Break dance nas ruas do Bronx. Fonte: Acervo pessoal.

A prática do graffiti, um dos elementos da cultura hip-hop, alimentou-se da realidade dos guetos para expressar nos muros e vielas das comunidades, palavras de ordem e desenhos que refletiam os problemas sociais enfrentados pelos bairros. As representações, que utilizam a superfície de muros e paredes, são semelhantes aos símbolos da arte rupestre, do homem pré-histórico, que utilizavam como matéria-prima a terra, plantas e sangue de animais, que eram usados como tinta. Já nos dias atuais, existem diversos acessórios que auxiliam a prática do graffiti, e as tintas são comercializadas em formato de latas de spray.

A palavra graffiti, que deriva do italiano *grafito*, começa a surgir no Brasil nos anos 1950 com a introdução do spray. Através dos tempos, o movimento passou por diferentes fases, desde a consagração como linguagem artística nos anos 1980, principalmente pela aceitação da mídia, e a entrada do estilo na Bienal de São Paulo.

A prática se une a cultura ao passo em que ela se transforma em uma ferramenta política. O graffiti modificou a paisagem dos subúrbios, metros públicos e bairros de Nova Iorque nos anos 1970. Os jovens utilizam as latas de spray como expressão de uma juventude que precisava de representação. Desse modo, o movimento se integra ao hip-hop junto de sua filosofia, que, no geral, utiliza as paisagens das cidades, junto dos passos de dança e da música. A atmosfera que o graffiti criou modificou toda a estética local, transformando-o, de fato, no universo hip-hop. Alguns grafiteiros têm como objetivo espalhar seus nomes pela cidade, nos prédios mais altos e mais difíceis de alcançar, para ficarem reconhecidos de alguma forma, e para ganharem visibilidade e respeito em meio ao gueto. Nos anos 1970, a prática serviu como força expressiva e como representação territorial e política. Os artistas pintam ideias, não com o desejo de eternizá-las, já que o graffiti é uma manifestação efêmera, mas sim, como uma ideia de expansão territorial, principalmente nas zonas urbanas e periféricas.

O Brasil tem precursores dessa modalidade. Os primeiros artistas surgem na



metade dos anos 70, como Alex Vallauri e Carlos Matuck. O estilo segue influenciando, e passou de uma fase marginal para um lugar comercial, principalmente nos dias atuais, com os novos meios de comunicação que se articulam em formato de imagem. Atualmente o graffiti está presente nas ruas, salões de arte e no shopping center. Existe um circuito de grafiteiros que percorrem eventos ao redor do mundo para realizarem pinturas em murais, e participar de festivais de graffiti.

## Um homem na estrada

O ano é 2007, eu era apenas um jovem ouvinte de rap. Pouco conhecia sobre a cultura em geral, mas amava ver videocliques, principalmente norte-americanos na casa do meu amigo Felipe Soares. Ele era o primeiro dos meus amigos a ter um computador, desde cedo já era fascinado pela tecnologia, meus amigos e eu nos reuníamos na casa dele para baixar videocliques. Em 2007 o acesso a internet ainda era muito limitado, utilizávamos a internet de forma discada, conectada ao telefone. Esperávamos até a meia noite para poder conectar por um baixo custo, que durava até às seis horas da manhã. Tudo era muito devagar, mas nossa vontade era enorme. A paciência era nossa virtude, cada videoclipe demorava entre uma ou duas noites para baixar. Aos finais de semana era melhor, pois após das duas da tarde de sábado até às seis da manhã de segunda, o custo para o acesso também era baixo.

Quando o vídeo finalizava o download, todos se reuniam na frente da tela do computador e explorávamos a cultura hip-hop. Estes foram meus primeiros contatos com o rap. Para além da música, admirávamos as roupas e a moda dos rappers.

Assistíamos diversas vezes o mesmo videoclipe até o próximo finalizar o download, e assim, começamos a construir nossa identidade e a ter fortes referências artísticas e históricas do rap, e também, muitas referências negras. Passei a me reconhecer como negro através do hip-hop, nesta época, eu senti que ser negro era tudo o que eu podia e queria ser. Eu e meus amigos passamos esta fase da vida em busca de discos, cd's e coletâneas de rap. Nosso dinheiro era curto. Era muito difícil consumir materiais originais. Nessa época já não nos contentávamos em apenas sermos ouvintes e espectadores, queríamos entrar na cena, ser aquilo que admirávamos, ou seja, fazer rap, fazer rima, fazer música, se vestir como artista e subir no palco.

Criamos grupo de rap intitulado Dirth South<sup>7</sup> (Fig. 8) no ano de 2007, formados por doze amigos, todos moradores do bairro Cidade Nova. Criamos músicas que ecoaram por todo o Rio Grande e região, chegando a alguns lugares como São Paulo. O grupo tinha como inspiração o estilo *dirty*<sup>8</sup>, importado do sul dos Estados Unidos, principalmente o estado do Texas. Éramos fascinados por este estilo, principalmente pelos efeitos sonoros em *slow*, e as batidas pesadas, característico dessas vertentes. Buscávamos estas referências para criar música, de forma irreverente, desconstruin-

<sup>7</sup> Dirth South é um grupo de rap da cidade de Rio Grande, fundado no ano de 2007, inicialmente por doze artistas: Dizéro, Lalah, Madruga, Lelleko, Tuty, ipy, Piemel, Poeta, Vss, Zépis, Matheus Ávila e Apr. O grupo trouxe ao cenário do rap uma mudança de conceito na cidade de Rio Grande, em relação a possibilidades de criações de música. Além de diversos shows dentro e fora da cidade, o grupo foi referência e inspiração para muitos outros artistas acreditarem que é possível fazer rap em Rio Grande.

<sup>8</sup> Dirty é um estilo de rap importado do sul dos Estados Unidos, em que os artistas exploram as batidas pesadas com baixa cadência.

do um pouco os padrões de rap da época, saindo de uma perspectiva extremamente ligada a política para um movimento que buscava evidenciar as técnicas de rimas.

Fazíamos por amor, por aventura, por reconhecimento, para criar relações, embora nós fôssemos conhecedores de técnicas de rap, sabíamos muito pouco sobre a arte que estávamos construindo. Era tudo feito de forma empírica, até nosso conhecimento, embora toda a produção artística seja resposta a um estímulo (REY, 2002, p. 128), esta não necessariamente é carregada de conhecimento, embora possa transmiti-lo.

Foi quando no ano de 2009 até o ano de 2016 realizei minha formação no curso de Artes Visuais – Bacharelado e Licenciatura na Universidade Federal de Rio Grande – FURG. Passei a sistematizar meu conhecimento sobre hip-hop junto da academia. Tornei-me pesquisador da cultura hip-hop e oficinairo. Nascia aí uma parte muito especial de minha trajetória, o gosto por educar a partir do hip-hop e criar relações no eu, e no outro e passar o conhecimento e ensinamentos a diante.



Fig. 8. Show do lançamento da EP “Dirth Show” 2012. Fonte: Acervo pessoal.

### **A experiência estética do hip-hop.**

Para iniciarmos esta reflexão, pretendo introduzi-los antes ao universo da estética relacional para um melhor entendimento de minhas práticas pedagógicas e de como passei a pensar as oficinas de hip-hop também como objeto de arte relacional.

A possibilidade de uma arte *relacional* (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico, autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (BOURRIAUD, 2009, p. 19)

Para Nicolas Bourriaud (2009), segundo nos explica em seu livro “Estética Relacional”, essa configuração que caracteriza algumas práticas artísticas contemporâneas, tem como objetivo estabelecer o intercâmbio das relações humanas, a proximidade, a troca de experiências e saberes, o contato e o diálogo. Estas formas contemporâneas tentam relançar o projeto emancipador moderno, ao qual consistia na vontade de emancipação dos indivíduos e dos povos no século XX. “O progresso das técnicas e das liberdades, o recuo da ignorância e a melhoria das condições de trabalho deveriam liberar a humanidade e permitir a instauração de uma sociedade melhor” (BOURRIAUD, 2010, p. 16).

Em suma, o plano emancipador da sociedade não se concretizou, e com isso, a troca dos mecanismos funcionais da sociedade, como a substituição do trabalho humano por máquinas, e essa mecanização das funções humanas reduz progressivamente o espaço relacional. Se antes as obras de arte tentavam constituir realidades imaginárias e utópicas, hoje procuram construir modos de existência ou modelos de ação na realidade existente.

A cultura hip-hop, dentro de uma perspectiva contemporânea, tem a possibilidade de constituir uma cadeia de signos e significados que estabelecem intercâmbios sociais em diversas abordagens. Se, por um lado, temos o rap como discurso poético na escala de cultura popular, ligando periferias que se identificam com os problemas sociais postulados e com ele, a transmissão de conhecimento, a música, através do dj, retomaria o termo de Bourriaud “bandeiras, siglas, ícones, sinais criam empatia e compartilhamento e geram vínculo” (BOURRIAUD, 2009, p.21).

A música é capaz de gerar este vínculo entre grupos de pessoas por intermédio de diversas situações sociais. O graffiti pode estreitar o espaço das relações sociais nas ruas e nos prédios das cidades e é capaz de ressignificar toda sua paisagem visual. O break dance aproxima pessoas por intermédio dos passos aliados as músicas, a dança coletiva é uma forma de expressão corporal individual.

Por outro lado, temos a estética e a filosofia da cultura hip-hop que também promove uma interação e identificação dos grupos sociais em meio à sociedade. O uso do boné, das camisetas, das correntes, das bandanas e outros acessórios que fazem parte da moda da cultura hip-hop, geram uma cadeia de signos de fácil identificação destes grupos.

Nos dias atuais, muito mais que em outros tempos, a estética do vestuário e a moda, estão diretamente ligadas a cultura. Cada vez mais marcas e indústrias do vestuário têm como referência ícones do hip-hop. Mas o que tudo isso tem a ver com as o hip-hop e com a experiência estética?



Fig. 9. Fotografia Folder informativo Movimento hip-Hop Rio Grande (2016). Fonte: Acervo pessoal.

No ano de 2015 realizei um estágio docente obrigatório no espaço de ensino não formal do CREAS - Centro de Referência Especializado de Assistência Social, e realizei oficinas de hip-hop para jovens entre 13 e 17 anos. Por tratar-se de uma cultura popular de fácil identificação, poderíamos avançar logo na questão de criar vínculo entre os jovens e o tema proposto. Primeiramente, foi distribuído um folder informativo do Movimento Hip-hop Rio Grande (Fig. 9), para servir de material de acompanhamento para o decorrer das oficinas.

O objetivo deste informativo era justamente contar a história do hip-hop através das referências artísticas e ações realizadas na cidade do Rio Grande, com o objetivo de resgatar a memória desta cultura na cidade.

Este folder foi idealizado por mim, e pelo artista Zépis (Alisson Cavalcante) e confeccionado pelo Diretório de Arte e Cultura-DAC da Universidade Federal do Rio Grande. A arte e montagem deste folder foram criadas por Thiago Madruga, que é artista visual e também rapper na cidade de Rio Grande. Os artistas referenciados foram convidados a participarem deste material, todas as informações contidas foram cedidas pelos próprios por intermédio de entrevistas.

Após isto, foi apresentado o histórico do hip-hop, como foi seu surgimento e como era o mundo paralelo ao nascimento do hip-hop. A contextualização da época foi importante para o entendimento dos propósitos da cultura e também para inseri-los ao máximo neste universo. A apresentação deu-se através de slides em Power Point nos encontros através de uma metodologia voltada para o conceito de estética relacional. O histórico contemplou a formação da cultura e de seus elementos nos Estados Unidos suas transformações ao longo dos anos até chegar ao Brasil. Neste encontro foram utilizados vídeos<sup>9</sup> curtos de relatos dos primeiros integrantes do hip-hop e sobre o início da cultura no Brasil.

<sup>9</sup> Os vídeos utilizados como referências históricas do hip-hop foram o documentário A história do hip-hop dos Estados Unidos e mundo (2013), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=znBqftR6jg0>



Fig. 10. Frame do vídeo Documentário: A história do hip-hop usa e mundo (2013). Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=znBqftR6jg0>

Logo após foram apresentados videocliques de alguns mc's e grupos de rap da cidade do Rio Grande.

Decidi escolher três audiovisuais de diferentes artistas locais para mostrar exatamente a diferença de construção de rap em diferentes subgêneros. O objetivo desta identificação era pensar o rap como identidade e ferramenta de proximidade para entender as estruturas e filosofias por de trás de cada subgênero.

Houve reconhecimento de alguns artistas e dos bairros da cidade. E isso desencadeou a identificação das letras em relação às suas realidades por alguns serem moradores dos bairros.

A música vai ao encontro do sujeito que a reconhece, como se compartilhassem a mesma realidade do dia a dia, em um encontro fortuito entre o rap e o sujeito, tendo como ponto base a realidade dos bairros da cidade de Rio Grande em que os vídeos foram produzidos, o que proporciona uma experiência estética coletiva.

É importante ressaltar que a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, ela é fator de socialidade e fundadora de diálogos "Assim, toda a obra de arte pode ser definida como objeto relacional, como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários." (BOURRIAUD, 2009, p. 37).

Os objetos - escultura e pintura - em exposição promovem a proximidade, pois estreitam o espaço das relações. Já no teatro e no cinema, que reúnem pequenas coletividades, não se comenta diretamente o que se vê, isto é feito somente ao final da sessão.

As oficinas de hip-hop, pensadas como objeto de arte relacional (mostra de vídeos, fotos, textos, músicas, dança, graffiti e dj) unindo todos os elementos em um espaço de ensino, estabelecem a possibilidade de discussão direta sobre diversos temas, alguns exemplos são: Discussões acerca das diferenças entre graffiti e pichação; construções poéticas de rap; a representatividade feminina na cultura hip-hop; o mercado da música; técnicas de dj.

As oficinas de hip-hop buscaram proporcionar interação entre o eu educador e

os participantes, pelas diferentes etapas do conhecimento (FIG 7), quais sejam: história do hip-hop; criação poética; apresentação de músicas e vídeos.

(...), além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referências da esfera das relações humanas, agora se tornam “formas” integralmente artísticas: assim as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaborações entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais. (BOURRIAUD, 2009, P. 41).



Fig. 11. Fotografia Oficina de introdução ao graffiti (2016). Fonte: Acervo pessoal.

Retomando o conceito de estética relacional, tratando as oficinas de hip-hop como experiência estética no ensino de arte, o eu e o outro no fazer artístico, a que este trabalho se dispõe, a presença do dj preenchendo o espaço da sala de encontro com discos, aparelhagem e com música, proporciona a interação dos jovens de forma direta com os objetos expostos.

Pensar as oficinas de hip-hop como objetos de arte relacional nos leva a pensar inúmeras possibilidades. Os discos que passam de mão em mão entre os jovens, para um contato tátil e visual, a experiência sonora que o dj proporciona sob o olhar e ouvidos atentos dos jovens, as técnicas com as mãos que o dj faz, com cuidado e talento, são ingredientes que transformam a oficina em uma experiência estética.

A arte, pode ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais, ocupa um lugar singular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que a diferencia dos outros produtos das atividades humanas: essa qualidade é sua (relativa) transparência social. Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo,

á discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de "o coeficiente da arte"- o que um processo temporal, que se dá aqui e agora. (BOURRIAUD, p. 57)

Neste sentido, as oficinas de hip-hop mantêm uma negociação incessante no que diz respeito á transparência social e sua constante interatividade, entre os elementos artísticos da cultura aliados ao conhecimento, e os jovens que participavam dos encontros criando uma rede de sentidos e significados no eu e no outro que participa.



Fig 12. O eu e o outro na oficina de dj. Fonte: Acervo pessoa.

## Considerações finais

Neste exercício de reflexão acerca das oficinas de hip-hop como uma experiência estética relacional e também o eu e o outro no fazer artístico, muito mais que investigar os conceitos da arte aliada a metodologias de ensino, é ressignificar espaços e transformar pessoas com a cultura hip-hop. Passei por diversas etapas que o hip-hop pode oferecer, desde fazer rap, organizar batalhas de rimas, eventos beneficentes e shows. Trabalhos acadêmicos e agora, oficinas. Foram experiências de muito intercâmbio, onde o eu educador se transforma junto de quem participa. O aprendizado e a troca de experiências promove também uma relação de proximidade, e torna-se relacional. Fico muito lisonjeado por tudo que esta cultura me ofereceu, e isto aumenta cada vez mais meu compromisso. Enxergar as oficinas de hip-hop – diferentemente do conceito de ver, ou seja, enxergar é ver algo e exercer um pensamento – como um espaço potente onde acontece a transmissão de conhecimento através de informações contidas nas músicas e do fazer artístico, e também, a organização do espaço como uma experiência estética – os toca discos do dj ao centro da sala, o olhar dos jovens para o equipamento, os slides das imagens e vídeos e a música na caixa de som – torna-se poderoso para pensar cada vez mais no aprimoramento da prática.

## Referências bibliográficas

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

\_\_\_\_\_. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo**. São Paulo: Martins, 2009.

MOURA, Thiago. **Resenha do rap**. Pelotas: Bradamente Livros, 2017.

PILLAR, Analice. **Leitura & releitura, Arte na escola**. Porto Alegre, v. 1, n. 15, 1996.

RAMOS, Celia Maria Antonacci. **Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte**. CEART/UDESC, 2008.

\_\_\_\_\_. **Grafite Pichação & Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

REY, Sandra. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS 2002.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TAPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.



## Referências digitais

ARTHUR (2012). **História do Rap**. Disponível em: <http://artuzinhu.tripod.com/id26.html>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2018

BOROVA (2008). **Origem do rap**. Disponível em: <http://origenrap.blogspot.com.br/2008/02/origem-do-rap.html>. Acesso em: 16 de janeiro de 2018

RIBEIRÃO (2018) **Origem do rap**. Disponível em: <http://carrocacultural.com.br/pai-do-hip-hop-jamaicano-kool-herc-vem-a-ribeirao-na-block-out/> Acesso em: 22 de fevereiro de 2018

SOCIEDADE, Reféns (2011). **História do Rap**. Disponível em: <http://artuzinhu.tripod.com/id26.html>. Acesso em: 12 de janeiro de 2018

TOPS, Sempre (2013). **A origem do rap brasileiro**. Disponível em: <http://www.sempretops.com/curiosidades/a-origem-do-rap-brasileiro/>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2018

## Referências audiovisuais

Rhyme and Reason. Direção: Peter Spierer. [S.l]: Miramax, 1997. 1Dvd (94 min).

Submetido em: 02/04/2018

Aceito em: 22/10/2019

# Proposições

**Andrea Pech<sup>1</sup>**

# **Quero contar-lhe uma história<sup>2</sup>**

I want to tell you a story

Quiero contar-te una historia

## Resumo

Este escrito é parte da pesquisa artística *Eu, você, elas, nós*, que aborda narrativas autobiográficas sobre amor entre mulheres. Por meio de performances e textos, reúno memórias, realizando uma reflexão acerca de meus relacionamentos passados e propondo uma relação com o espectador/participante/leitor. Neste relato, apresento uma das performances executadas, *Quero contar-lhe uma história*<sup>3</sup>, que trata de atrações afetivas, amorosas e sexuais. No encontro com um desconhecido, o desejo é colocado em questão: o que atrai em outro corpo? Qual é o corpo de uma mulher lésbica? Que histórias ela traz? Na contemporaneidade, a esfera do privado torna-se relevante, conferindo voz a minorias sociais. Tal estratégia é utilizada em obras que tornaram-se referências para a história da arte, das quais destaco *Todos com quem dormi de 1963 a 1995*, da artista britânica Tracey Emin – que reserva inclusive semelhança formal com meu trabalho –, *A balada da dependência sexual*, de Nan Goldin, *Cuide de você*, de Sophie Calle e a série de desenhos *Os dedicados*, de José Leonilson. Nestas obras de meios distintos, nota-se a ficcionalização da vida amorosa dos artistas. No decorrer de minha performance, a intimidade que proponho combate um constante apagamento de narrativas lésbicas, sugerindo possibilidades de exercer o amor como força política.

**Palavras-chave:** amor, autobiografia, performance, escrita de artista, estudos lésbicos.

## Abstract

This essay is part of the artistic research *I, you, they, us*, which approaches autobiographical narratives about love between women. Through performances and texts, I gather memories, reflecting on my past relationships and proposing a relationship with the viewer/participant/reader. This report presents one of the performances, *I want to tell you a story*, which is about affective, loving and sexual attractions. By meeting a stranger, the desire is put in question: what attracts in another body? What is a lesbian's body? What stories does it bring? In the contemporary, the private becomes relevant by giving voice to social minorities. This strategy is used in works that have become art history's references. Examples include Tracey Emin's *Everyone I ever slept with 1963-1995* – which formally resembles my work –, Nan Goldin's *The Ballad of Sexual Dependency*, Sophie Calle's *Take care of yourself* and José Leonilson's drawing series *The dedicated ones*. These are diverse productions in which the artists make a fictionalization of their own love life. In the course of my performance, the intimacy proposed addresses a constant erasure of lesbian narratives, suggesting possibilities to perform love as a political force.

**Keywords:** love, autobiography, performance, artists' writings, lesbian studies.

## Resumen

Este ensayo es parte de la pesquisa artística *Yo, tú, ellas, nosotras*, que aborda narrativas autobio-gráficas sobre amor entre mujeres. Por performances y textos, reúno memorias, realizando una reflexión sobre mis relacionamientos pasados y proponiendo una relación con el especta-dor/participante/lector. En este relato, presento una de las performances ejecutadas, *Quiero contar-te una historia*, que trata de atracciones afectivas, amorosas y sexuales. En un encuentro con un desconocido, el deseo es objeto de debate: ¿qué es lo que nos atrae en otro cuerpo? ¿Cuál es el cuerpo de una mujer lesbiana? ¿Qué historias ella tiene? En la contemporaneidad, el privado se torna relevante, dando voz a minorías sociales. Esta estrategia es utilizada en obras que se tornaran referencias para la historia del arte, entre las cuales destaco *Todos con los que me he acostado 1963-1995*, de la artista británica Tracey Emin – que se asemeja formalmente con mi trabajo –, *La Balada de la dependencia sexual*, de Nan Golgin, *Cuídese mucho*, de Sophie Calle, y la serie de dibujos *Los dedicados*, de José Leonilson. En estas obras de distintos medios, se nota la ficcionalización de la vida amorosa de los artistas. Durante mi performance, la intimidad que propongo combate un constante borramiento de las narrativas lésbicas, lo que sugiere posibilidades de ejercer el amor como fuerza política.

**Palabras clave:** amor, autobiografía, performance, escritura de artista, estudios lésbicos.

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com bolsa CAPES. Possui especialização em Ensino da Arte e graduação em Design pela UERJ. Artista, performer e educadora.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4810295341876453>  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3666-2917>  
Contato: [pech.andrea@gmail.com](mailto:pech.andrea@gmail.com)

<sup>2</sup> Este texto foi escrito em fevereiro de 2018 como um relato inicial da performance *Quero contar-lhe uma história*, elaborada durante minha pesquisa no mestrado. Acrescento novos desdobramentos no capítulo 2 da dissertação, publicado na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UERJ. Disponível em: [http://www.bdt.d.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=16175](http://www.bdt.d.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=16175)

<sup>3</sup> Este relato refere-se à apresentação ocorrida dia 13 de janeiro de 2018 no Paço Imperial, durante a abertura da exposição coletiva *Flutuantes*, organizada como parte do programa *Imersões Poéticas da Escola Sem Sítio*, com coordenação de Marcelo Campos e Tania Queiroz.

Em uma tarde nublada e abafada de verão, chego no centro da cidade e adentro um dos pré-dios mais antigos da região, um espaço institucional. Deve chover mais tarde. No pátio daquele palacete, tantas vezes reformado para diferentes usos, pessoas começam a se reunir. Acompanham os acontecimentos do evento, vão prestigiar colegas e lamentar a ausência de bebidas – tradicional ritual social da classe artística. Atravesso o pátio, passando direto por todos. Sem óculos, não distingo os conhecidos dos desconhecidos (nem quero).

Entro no espaço expositivo e me dirijo a um canto onde a parede de pedra é repleta de Histórias, algumas das quais não nos devem ter contado. Trezentos anos de segredos.

A sala que ocupo é iluminada à meia-luz. O escuro impõe teatralidade. Alguns dias antes ha-via posicionado ali uma cama que criei para mim, e agora a observo como se esperasse dela uma resposta. Para que tanta exposição? No lençol que fora o fino colchonete de solteira (palavra curiosa para usar aqui), algumas frases foram impressas em letras serifadas em itálico, preto sobre branco, texto centralizado. Contemplo as decisões gráficas pela milésima vez. Talvez pareça mais uma poesia que uma lista, mas acho que isso não é um problema. São títulos que evocam personagens.

a mineira aquariana  
 a caçadora de casais  
 a nadadora hipster  
 a popular do colégio  
 a lesbian-chic das artes  
 a bissexual argentina  
 a sapa atleta  
 a pesquisadora safada  
 a compositora emo  
 a fancha alfa do interior  
 a girina bailarina  
 a doutora em gênero  
 a hétero desconstruída  
 a insegura no armário  
 a não-binária não-caminhoneira  
 a virginiana punk  
 a infiel do banheiro  
 a bruxa cabeleireira  
 a militante insensível  
 a professora de artes gostosa

Tiro os sapatos. Estou vestindo apenas uma blusa de alcinha e um short curto, as duas peças pretas justas no corpo. Deito de lado, a cabeça na direita de um travesseiro comprido. Do lado esquerdo, lê-se *Deita comigo?* Uma cortina fina de *voil* branco transparente me separa das obras dos outros colegas. Ligo um gravador e o escondo debaixo do travesseiro.guardo.

Alguém entra na sala, vê meu rosto fantasmagórico através do *voil*. Acompanho seu olhar enquanto se aproxima. Convite a um encontro íntimo. É o primeiro participante do dia, que afasta a cortina pedindo passagem. Ele deita em minha cama, deita comigo. Seu corpo está próximo ao meu, nossos braços roçando como por aciden-

te. Explico que estou ali para contar histórias cujos títulos estão impressos na cama, cada um referente a uma mulher.

*Escolha uma delas.*

Palavras emergem ao ativar as memórias do primeiro contato que tive com determinada mulher. Descrevo minhas impressões desse outro corpo em suas particularidades, extensões e modificações: um corte de cabelo, um tipo de brinco ou sapato, uma tatuagem, uma postura tímida ou altiva, "feminina" ou "masculina". Nessa descrição, busco entender o que atrai – entre tipos físicos e personalidades – recordando o instante do despertar de um desejo. Meu por ela, e dela por mim. Também comento sobre identificação: como e quando percebi que se tratava de outra mulher lésbica? Jogo com os estereótipos. O que define uma mulher lésbica, afinal? Nos perguntamos.

Um a um, participantes entram no meu espaço de intimidades. Cada um escolhe a personagem que considera mais atraente pelo título. Conto as histórias como se estivesse conversando com amigos – alguns amigos de fato participam, mas a maioria é de desconhecidos. Descrevo as horas que passei vendo fotos em aplicativos de relacionamento. Falo sobre a bailarina cujo olhar do palco cruzou com o meu, na plateia. Lembro dos sentimentos confusos de adolescentes e comento questionamentos de identidade de gênero de adultas. Revivo momentos de inseguranças, segredos que ficaram escondidos em banheiros femininos e bancos traseiros de táxi. Conto histórias que começaram em aulas de artes ou com uma troca de trabalhos. Letras de canções de amor que depois se tornaram sobre mim. Descrevo o olhar que desviava do meu, a voz que dissertava sobre filósofos franceses, o toque de metal da tesoura que cortava meus cabelos ao cheiro de incenso, a boca que lançou um primeiro beijo com tanta força que rasgou meus lábios. Encontros em bares, abandonos na chuva. Disparidades de desejos.

As narrativas apresentadas e a ação de deitar junto reservam um paralelo, reforçado pela própria cama como elemento simbólico. Enquanto relembro minha primeira interação com aquelas personagens, experimento o primeiro contato com um desconhecido. Ofereço-me ao seu olhar, ao seu julgamento sobre minhas vivências. Também o percebo. Meu próprio modo de falar e minha expressão corporal podem ser alterados dependendo de como o vejo. Em nossa breve conversa, por meio de uma intimidade que é compartilhada, podemos nos sentir próximos. Cada participante passa em média dez minutos comigo. Seriam suficientes para se criar uma relação? O retorno que recebo durante a performance aponta nessa direção.

As reações à minha fala são distintas: alguns me olham nos olhos, outros fitam o teto; alguns lançam interjeições de surpresa ou graça, outros permanecem em silêncio. Um rapaz parece se excitar, um desconfia da minha história. Ninguém ultrapassa o limite do aceitável ou me desrespeita, apesar de diversas mulheres me perguntarem se tinha medo de ser assediada ali. Muitos fazem perguntas, querendo saber mais sobre a história ou mesmo sobre a personalidade das mulheres. Uma participante chega a adivinhar: *é geminiana!* Não se prendem ao jogo verdade/ficção. Ficam frustrados quando consideram que fui magoada, se no seu julgamento erraram comigo, e se emocionam quando acreditam que fui feliz em um relacionamento. Alguns se

identificam e então me presenteiam com suas próprias histórias de amor.

Vários participantes sentem também a necessidade de comentar o trabalho, a poética da ação. Apontam que estou ali para compartilhar intimidades. *Não apenas pelas histórias que você conta, mas por você ter escolhido esse lugar aqui, essa cama, deitar com alguém é mui-to íntimo.*<sup>1</sup> Acreditam que as narrativas que divido, tão invisibilizadas, não são muito diferentes das suas. *Todo mundo tem uma cama dessas na vida, as histórias são outras, os amores são outros, mas todo mundo tem.*<sup>2</sup> A maioria agradece no final. Agradece pela disposição à troca, pela abertura. Agradeço também, pelo tempo dedicado à escuta e pelo retorno que recebo. Revivemos encontros passados e, ao mesmo tempo, vivenciamos juntos um novo momento de afeto. *A gente se faz no encontro com o outro.*<sup>3</sup> Cada troca é única.

São muitos rostos, corpos, histórias. Repito as mesmas narrativas de formas diferentes de-pendendo do meu interlocutor. Conforme passa o tempo, as palavras se embaralham. Amores se confundem. Ao término de quatro horas, sou abordada por uma colega dizendo que é hora de encerrar, pois a instituição vai fechar. Estou exausta. Uma energia toma todo o meu corpo com uma quantidade enorme de diálogos reverberando. Levanto e bebo água por fim. Ainda tem de haver disposição para conversar no bar.

Desligo o gravador, dispositivo que me permite o registro das falas. Optei por não fotografar a ação, por acreditar que esta deveria ser privada. Na segunda-feira, coloco um aparelho com fones de ouvido brancos, onde tocam as gravações. Assim, os visitantes do museu podem ouvir minhas histórias de amor e as conversas que se deram durante a performance. Meu corpo físico retira-se daquele espaço, mas minha voz, a voz do outro e a cama que designa meus amores permanecem como seus vestígios.

---

<sup>1</sup> Fala de uma participante durante a ação.

<sup>2</sup> Fala de uma participante durante a ação.

<sup>3</sup> Fala minha durante a ação.





Fotos: Bárbara Bergamaschi

Submetido em: 06/04/2018  
Aceito em: 21/10/2019